

## La seducción fatal.

### Imaginarios eróticos del siglo XIX

*También el arte debe guiar al amor*

**Ovidio, *Ars Amandi***

Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

**Susan Sontag<sup>1</sup>**

Relaciones de poder, violencia y sumisión, pero también el delicado equilibrio del deseo y la seducción han dado forma a un universo de convenciones en las representaciones de la sexualidad humana, algunas de increíble persistencia a lo largo del tiempo. El erotismo es uno de esos bordes de la cultura que se asoma al abismo de la fisicalidad radical del animal humano, a su discontinuidad. Exuberancia de vida en la que también asoma la muerte— escribía Georges Bataille en 1957— el efecto fascinante del erotismo consiste en colocar al individuo no sólo frente a una cierta disolución de su aislamiento en el vínculo con otro ser, sino también a la complejidad y las contradicciones de la mente humana.<sup>2</sup>

Desde mediados del siglo XIX - cuando la popularización de la lectura y de la imagen impresa en diarios y publicaciones periódicas multiplicó el ritmo y la difusión de los cambios en la cultura - y al menos hasta el final de la *Belle Epoque* con el impacto de la Primera Guerra Mundial, los más antiguos tópicos de la imaginería erótica de Occidente se reformularon y transformaron para el consumo burgués.

---

<sup>1</sup> Susan Sontag: *Contra la Interpretación*. [1966] Madrid, Alfaguara, 1996, p. 16

<sup>2</sup> Georges Bataille: *El erotismo*. [1957] Barcelona, Tusquets, 1979, pp. 23-40

Buena parte de las obras del siglo XIX que se conservan en nuestros museos se vincula de manera más o menos abierta o encubierta con estas cuestiones, aunque pocas veces la crítica o la historia del arte lo han mencionado.

Se exhiben aquí obras de artistas europeos y nacionales (incluyendo al uruguayo Juan Manuel Blanes) del “largo” siglo XIX para considerarlas en conjunto, siguiendo el hilo de esos tópicos en el arte y en el gusto de los coleccionistas y públicos argentinos, sus sincronías y divergencias. Pero además la intención es desnaturalizar su carácter de “obras de arte de museo” y vincularlas con otras manifestaciones de la cultura de su tiempo. Para mirarlas de nuevo, como artefactos visuales que dieron forma al deseo, como indicios del universo ideológico y mental en el que se inscribieron.<sup>3</sup>

Algunos de los tópicos del erotismo occidental que ellas ponen en escena permanecen activos con notable eficacia, sobre todo en la cultura de masas (comics, series de TV, avisos publicitarios, etc.) y también en la pornografía. Aun cuando en buena medida esas formas culturales que asumió el deseo masculino parezcan cosa del pasado, ellas persisten como *Pathosformel* en un sentido warburgiano, dando forma a partir de la memoria cultural a nuevas sensibilidades en las relaciones de género.<sup>4</sup>

Desde los tempranos años setenta, la mirada crítica feminista comenzó a desnaturalizar la presencia de los desnudos femeninos canónicos en los museos, a desafiarlos y reclamar miradas nuevas sobre las relaciones de poder allí implícitas.<sup>5</sup> <sup>6</sup> Sin embargo, la extraordinaria colección de obras del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires no ha sido hasta ahora puesta en escena con una mirada crítica que la vincule con las grandes tradiciones del erotismo en Occidente.<sup>7</sup> Se trata de una colección particularmente rica en

---

<sup>3</sup> Griselda Pollock, en *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive*, Londres-New York, Routledge, 2007, propone una deslocalización crítica de la perspectiva desde la cual se ha analizado el desnudo femenino, analizando críticamente la interacción de las obras y el público en los espacios de exhibición. En la portada, una notable fotografía de Nick Turpin presenta una mujer desnuda (un mármol clásico) espiando a un hombre de espaldas.

<sup>4</sup> José Emilio Burucúa, *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE, 2002.

<sup>5</sup> Un buen ejemplo es *Woman as Sex Object*, *ARTnews Annual* N° XXXVIII, editado por Linda Nochlin y Thomas B. Hess en 1972.

<sup>6</sup> Cfr. los textos de las primeras historiadoras del arte feministas como Linda Nochlin y Griselda Pollock, las performances de grupos de activismo feminista como las *Guerrilla Girls*, y su famoso poster de 1991 con la máscara de gorila en el cuerpo de la *Gran Odalisca* de Ingres preguntando *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*

<sup>7</sup> Deben mencionarse como antecedentes dos exposiciones en las que se incluyeron obras de su colección: *Desnudos y Vestidos*, curada por Marcelo Pacheco y Ana María Telesca en 1987. Y la exposición curada por Verónica Tell: *Miradas al desnudo*, con

pintura y escultura de fines del siglo XIX y la primera década del XX, el momento en que fue creado el museo y los coleccionistas porteños de la *belle époque* adquirirían las obras de arte europeo (en su gran mayoría contemporáneo) que irían a enriquecerlo.<sup>8</sup> Basta pasear la mirada por la sala central de la planta baja - que siempre concentró las obras adquiridas en el Salón de París por coleccionistas argentinos - o bien la sala dedicada a los primeros artistas nacionales modernos, para percibir que buena parte de ellas se inscriben en los tópicos hegemónicos consagrados y admitidos en relación con la mirada y el deseo masculinos sobre el cuerpo de las mujeres.

Más de cuarenta años después de aquella temprana y radical crítica feminista, es posible hoy tomar otra distancia para poner en foco también el deseo y las distintas formas de *agencia* de las mujeres, en relación con la imaginería erótica que estas obras pusieron en escena.<sup>9</sup> En su inmensa mayoría ellas fueron producidas por y para hombres, pero hubo mujeres en Buenos Aires, como Sofía Posadas, que no sólo pintaron desnudos femeninos sino que se atrevieron a exhibirlos en los primeros salones de arte. Y mujeres como Juana Romani, que pintaron autorretratos perturbadores. No sólo como modelos, musas y objetos de deseo sino también como artistas y – sobre todo – comitentes, clientes y espectadoras críticas, las mujeres fueron también participantes activas en el universo complejo del erotismo finisecular. Uno de los ensayos de este catálogo, escrito por Georgina Gluzman, aborda esta cuestión.

Aunque buena parte de las obras que hemos reunido aquí fue realizada en Europa, en un nuevo ámbito sus significados variaron: nuestra mirada situada en la Buenos Aires de fin de siglo las desplaza a un escenario distinto, donde se tramitaron de otros modos las novedades y las tradiciones europeas, así como las relaciones de género, raza y clase implícitas en las formas del erotismo que esas obras pusieron en escena.

En ese sentido, hay aquí una invitación a pensar sincrónicamente los distintos circuitos y públicos para este tipo de representaciones y la incipiente cultura de masas en la ciudad: los grabados y libros de lujo, la fotografía, la caricatura política, la publicidad en las primeras revistas ilustradas, el cine, la milonga y el tango. A partir de esos cruces, resulta evidente la fluidez con que las imágenes, los símbolos, las formas de pensar y sentir circularon entre la

---

obras de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Teatro Auditorium, Centro Provincial de las Artes, Mar del Plata, enero-febrero 2007 e itinerancias en 2008.

<sup>8</sup> María Isabel Baldasarre hace formidable un análisis crítico de la formación de estas colecciones en *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

<sup>9</sup> Norma Broude y Mary D. Garrand (eds), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley, University of California Press, 2005. "Introduction" pp. 1-25.

cultura de las elites y la de las clases populares, en una ciudad que por esos años alimentó una fama mundial de ser tan bella y seductora como peligrosa: ciudad de burdeles y milongas, de redes de trata de prostitutas inmigrantes y de compadritos de cuchillo al cinto, de hombres inmensamente ricos que gastaban sus fortunas en París y mujeres hermosas que se paseaban vestidas a la última moda por la calle Florida.

Así, en ese cruce, las obras consagradas por la “alta cultura” se verán por un instante desplazadas de la lógica del Museo aun dentro de sus muros: un cierto desenmascaramiento invitará a mirarlas de nuevo junto a otras manifestaciones culturales que, en sincronía y en sintonía con ellas pero fuera del museo, fueron consideradas pornográficas y “peligrosas”. En ese contexto ampliado pretendemos desnaturalizar sus implicancias eróticas, proponiendo a los espectadores nuevos lugares críticos desde donde observarlas.

Esas obras hablan de un gusto predominante en las colecciones argentinas por el erotismo suave y refinado de artistas como William-Adolphe Bouguereau o Jules Lefebvre, de una cierta predilección por motivos eróticos orientalistas de algún modo vinculados con la historia local, y de algunos gestos disruptivos fuertes, tanto por parte de los artistas como de algunos coleccionistas argentinos. Todo ello fue dando forma a la cultura de una elite que procuraba instalar en Buenos Aires los hábitos y gustos de una modernidad urbana europeizada, pero también a un nuevo disciplinamiento de los cuerpos, del deseo y de las relaciones de género. Cuerpos delgados, depilados, blancos, idealizados, se ofrecieron desde entonces a los visitantes del Museo Nacional como ejemplos de belleza y de alta cultura. Esto parece algo natural. Pero no lo es.

Hubo discusiones intensas en la Buenos Aires finisecular respecto de la exhibición de desnudos: Eduardo Sívori las inaugura en 1887 con su *Lever de la bonne*. Pero es Eduardo Schiaffino el protagonista clave de esta historia: desde sus propias obras de desnudos modernos y simbolistas, sus intervenciones como crítico en varios periódicos, y su permanente batalla por el arte moderno como formador de colecciones para el Museo Nacional, fue él sin duda quien más contribuyó a construir un escenario para el arte nuevo – con el desnudo femenino como punta de lanza – en Buenos Aires.<sup>10</sup> Su pluma fue particularmente irónica e incisiva, y las polémicas en los diarios fueron verdaderos torneos de

---

<sup>10</sup> De esta cuestión me he ocupado con detenimiento en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2001, en particular respecto del desnudo en el capítulo VI. Respecto de su rol como formador de colecciones y asesor, por ejemplo, de Aristóbulo del Valle como comprador de desnudos modernos, cfr. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte*. Buenos Aires, Edhasa, En particular el capítulo dedicado a Aristóbulo del Valle, pp. 161-173

retórica exaltada que llegó incluso al duelo a pistola. Hubo burlas feroces hacia los desnudos que se atrevió a pintar Sofía Posadas, y descontento de las damas de Santa Cecilia por un moderno desnudo de Alfred Roll que no tenía motivo mitológico aparente. Hubo una leyenda negra alrededor del artista que, hijo de un prócer de la patria, se había dedicado a pintar a su criada desnuda. Nunca se vieron esos cuadros secretos hasta mucho después de la muerte de Prilidiano Pueyrredón, pero se habló de ellos, el secreto se hizo público de boca en boca y fue creciendo una oscura fama de libertino para su autor.

Hubo también en Buenos Aires amplia circulación de una cultura “pornográfica” de la que poco se sabe y mucho se imagina. La fotografía, con su ilusión de inmediatez de lo representado, fue el vehículo privilegiado de las imágenes eróticas que circularon, por ejemplo, como obsequio para los fumadores, como explica Abel Alexander en su texto en este mismo catálogo. Pero también el cine, que circuló en los salones de hombres y barberías, y la cultura llamada “prostibularia” que estimuló tangos y milongas, son considerados aquí por Andrés Levinson y Marina Cañardo respectivamente.

Muchas de estas obras no se exhiben desde hace mucho tiempo. Algunas no fueron expuestas desde el momento en que fueron adquiridas o donadas al museo. Su exhibición ha requerido un intenso trabajo del equipo de restauradores y conservadores del MNBA al cual se refiere aquí el texto de Mercedes de las Carreras.

Por último, unas palabras acerca de sincronías y anacronismos en relación con los poderes de estas imágenes.

Las hemos calificado de eróticas: aun cuando ese término prácticamente no fue usado en su época para referirse a ellas, en muchos casos las fuentes nos hablan de su capacidad para provocar pensamientos y discursos que aluden con toda claridad al estímulo que ellas ejercieron sobre sus primeros espectadores. La criada de Sívori, por ejemplo, fue calificada como pornográfica por un crítico anónimo. Detrás de las burlas, las defensas encendidas y los insultos, es posible advertir una perturbación emotiva, placer sensual, deseo, vergüenza, ira. Pero además, gracias a la iniciativa de la Biblioteca Nacional de convocar a una serie de destacados escritores contemporáneos a escribir sobre las obras de esta exposición, tenemos la oportunidad de acercarnos al estímulo tanto intelectual como sensible que ellas siguen ejerciendo sobre este grupo selecto de hombres y mujeres de nuestra cultura, lo cual habla de la persistencia de sus poderes.

## **Eros y Psique**

Eros fue el dios del amor, entendido como fuerza fundamental del cosmos. En la Grecia arcaica se lo suponía nacido directamente del caos original, asegurando la cohesión de la pareja primordial, el Cielo y la Tierra. En algunos sitios se lo adoró en la imagen de una piedra en bruto. Pero poco después fue adquiriendo su fisonomía tradicional, la de un adolescente o un niño hijo de Afrodita que juega despreocupado con su inmenso poder: el de inflamar el deseo. La imagen de Eros como un pequeño niño alado, armado de arco y flechas, que ya aparece en la pintura pompeyana, acompañó desde el Renacimiento a las innumerables Venus desnudas que se pintaron hasta bien entrado el siglo XIX.

Pero hay otra faceta de Eros, que ha sido interpretada como metáfora de la unión del alma humana y el impulso amoroso. Es el episodio del rapto de Psique, relatado por Apuleyo en sus *Metamorfosis*. La belleza de Psique era tal que atemorizaba a los hombres, por lo cual su padre no pudo desposarla. Abandonada en una roca por consejo del oráculo, fue rescatada por Eros, quien la llevó a un suntuoso palacio donde compartió con ella su lecho cada noche con la condición de que no intentara jamás descubrir su identidad. Psique, acicateada por sus hermanas sucumbe a la tentación de verlo y enciende una lámpara, perdiendo en el acto a su amante. Ya desde el siglo XVI pero sobre todo en las más difundidas representaciones visuales del mito en el siglo XVIII ( de François Gérard, Antonio Canova, William Bouguereau entre otros) lo transformaron en una metáfora de la iniciación sexual femenina, destacando la inocencia de la ninfa en brazos del amor.

En 1906 Eduardo Schiaffino, en nombre de la Comisión Nacional de Bellas Artes, compró en París el tondo que representa a *Eros et Psyché* pintado a la acuarela por Édouard-Marie-Guillaume Dubufe (1853-1909), quien lo había presentado ese mismo año en el Salón de la *Société Nationale des Beaux Arts*. Dubufe era uno de los pintores decorativos más celebrados e influyentes de Francia por entonces: había pintado los plafonds del foyer de la Comédie Française, de una de las galerías del Hôtel de Ville de París, del salón de fiestas del palacio del Elíseo y de la biblioteca de la Sorbonne, entre otros grandes encargos. Murió tres años después en alta mar frente a Río de Janeiro, en el barco que le llevaba a Buenos Aires con las obras que se exhibirían en la segunda exposición de pintura francesa que había organizado para la ciudad y que terminaron de concretar, pese a todo, sus colaboradores.<sup>11</sup> Su versión de

---

11 Cfr. "Comisión Nacional de Bellas Artes. Compra de cuadros", *Athinae*, Buenos Aires, a. 1, n. 2, octubre de 1908 (repr. Por María Isabel Baldasarre en: "Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina" *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* vol.14 no.1 São Paulo Jan./June 2006) También el artículo necrológico escrito por Eduardo Schiaffino para esa misma publicación: *Athinae* a. 2, n.9, mayo de 1909. Y del mismo autor el artículo publicado en *La Nación* del 23 de junio de 1909

Eros y Psique, además de un refinado decorativismo, presenta una imagen diferente, muy a tono con la imaginería erótica finisecular, de la pareja mítica: erguida sobre la roca en la que no parece en absoluto abandonada, Psique interpela al espectador con gesto desafiante, de atemorizadora de hombres. Su expresión es la de una mujer moderna en el papel de Psique mientras Eros, el amor, se aproxima a ella desde el pasado mítico con sus hermosas alas desplegadas.

Psique, Eva, Pandora, primeras seductoras fatales en muchos relatos de origen, tienen en común dos cosas: una belleza aterradora y la voluntad de saber. Alrededor de ellas floreció, en el cambio del siglo XIX al XX, una imaginería erótica nueva aunque anclada en las más antiguas tradiciones, que daba cuenta de los nuevos lugares que las mujeres asumían en la sociedad moderna, el temor de los hombres frente a ese cambio y, al mismo tiempo, la irresistible atracción que ejercieron las nuevas formas de la seducción femenina.

### **Erotismo y violencia: el rapto**

Una mujer es llevada por la fuerza por un hombre, con la intención de hacerla suya. La escena se repite, con asombrosa frecuencia, en los mitos griegos y romanos. Perséfone, hija de Démeter, fue llevada por Hades al reino de los muertos. Los romanos los llamaron Plutón y Proserpina. Bóreas, el dios del viento norte, raptó a Oritia, hija del rey de Atenas. Paris robó a Helena, la mujer de Menelao, provocando la guerra de Troya. Cástor y Pólux raptaron a las hijas de Leucipo. Según Tito Livio, los primeros romanos raptaron a las mujeres sabinas, arrancándolas de los brazos de sus padres y esposos, porque necesitaban mujeres para procrear.

El rapto y la violación, es decir, el tomar por la fuerza a una mujer, aparece desde la antigüedad como un motivo básico del erotismo masculino. Se han ensayado desde la filología al psicoanálisis muchas explicaciones para este componente casi omnipresente de violencia y muerte en el impulso erótico viril, que podrían organizarse en dos grandes grupos: uno de tipo psicoevolutivo que remonta sus orígenes a los ancestros del hombre (Bataille, Lo Duca<sup>12</sup>) y otro que lo atribuye a motivos históricos y culturales: el interdicto, la culpabilización y castigo de las mujeres en las sociedades del mundo occidental (Foucault<sup>13</sup>).

---

"Impresiones y comentarios: El Segundo Salón Francés" Archivo Schiaffino, MNBA. Agradezco a Cecilia García su siempre atenta respuesta a mis (muchas) consultas.

<sup>12</sup> Lo Duca, *Historia del erotismo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1968.

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.

Pero lo que resulta incontestable es la enorme trascendencia de las figuraciones y relatos tempranos del erotismo griego a lo largo del tiempo. Tal vez por haber creado un panteón de dioses tan semejantes a los hombres, o más bien por haber atribuido algo de divino a las más complejas tendencias del espíritu humano, los mitos griegos fueron las más poderosas metáforas del erotismo en el mundo occidental: desde lo más “bajo” y carnal, expresado en seres mitad hombres y mitad bestias, como los centauros y los faunos hasta sus expresiones más “altas” y espirituales (Apolo): en el siglo V a.c. se concibió un ideal de belleza humana que aún hoy parece indestructible, pese a todo.

Zeus, rey de los dioses en el panteón griego, aparece como un ser sensual que urdió todo tipo de argucias para raptar y violar a las ninfas, efebos y muchachas mortales que fueron objeto de su deseo: tomó la forma de un cisne para poseer a Leda, se derramó sobre Dánae convertido en lluvia de oro, como una nube abrazó a Io, raptó a Europa transformándose en un toro blanco y también al joven Ganimedes como un águila. Para compartir la noche de bodas con la fiel Alcmena tomó nada menos que la fisonomía del marido ausente. Ya en la antigüedad se percibió la violencia del raptor como un resabio de animalidad: el toro simbolizó la fuerza viril en el mundo antiguo, y tal vez por eso haya sido el rapto de Europa el más frecuentado por los artistas visuales tanto en la antigüedad como en los tiempos modernos.

Otros seres, mitad hombre y mitad caballos también fueron raptos en los mitos griegos y ofrecieron metáforas eficientes al erotismo moderno: los centauros, seres brutales que formaban parte de la comitiva de Dionysos, vivían en la espesura de los bosques y comían carne cruda. Irrumpieron borrachos en las bodas del rey lapita Pirítoos intentando violentar a las mujeres (escena que se despliega en los pedimentos del templo de Zeus en Olimpia). Neso, Euritión, Hileo y Reco protagonizaron otros tantos raptos míticos. El caballo (la parte “baja” del cuerpo del centauro) simbolizó el carácter animal, bárbaro del hombre, cuyos instintos se veían liberados con el vino.

En el siglo XIX el centauro se transformó en el jinete bárbaro, los caballos lanzados a la carrera fueron atributo de guerreros que la civilización occidental calificó como culturas inferiores y salvajes, a los que se atribuyó con frecuencia el rol de raptos de mujeres. En el Río de la Plata este asunto adquirió dimensiones míticas en la literatura. María, la heroína romántica de Esteban Echeverría y tras ella las cautivas anónimas del desierto se multiplicaron en los libros, los diarios, las crónicas y las leyendas. La suya repetía una vez y otra un relato de deseo y violencia, de rapto y violación, una imagen mítica que crecía y sostenía su eficacia al calor de



las guerras de frontera.<sup>14</sup> Las imágenes visuales vinieron de la mano de pintores europeos, educada su sensibilidad hacia un asunto frecuentado desde hacía siglos para presentar cuerpos femeninos y masculinos trabados en una lucha eterna sin palabras, rica en gestos elocuentes de deseo y terror contrapuestos: Tiziano, Giambologna, Rubens, Delacroix entre ellos.

Así Johann Moritz Rugendas, Raymond Quinsac Monvoisin, y otros artistas viajeros forjaron las primeras imágenes de las cautivas de la pampa y la Araucanía, esas que llevaban los guerreros indios sobre sus caballos semisalvajes, siempre blancas su piel y sus ropas, siempre luchando por desprenderse del abrazo de sus raptos. Juan Manuel Blanes y Angel Della Valle siguieron pintando, hasta el fin del siglo XIX, escenas de raptos, de malones y cautivas en telas de grandes dimensiones que emocionaron, conmovieron y seguramente despertaron el deseo de muchos espectadores.<sup>15</sup> Como el cronista del diario Sud-América quien en tono jocoso, frente a *La vuelta del malón* de Della Valle en 1892, afirmaba que si él hubiese estado en lugar del indio raptor, no una sino dos mujeres así se habría robado.

### **Prisioneras y cautivas. La mirada orientalista**

Una amplia variedad de fantasías eróticas en la pintura y la escultura del siglo XIX gira en torno a la situación de dominación y sometimiento de la mujer. Desde la pintura de historia con sus escenas de tortura de santas e interrogatorios de brujas hasta los exóticos harenes del Oriente poblados de mujeres encerradas y sometidas. Proliferaron en los salones europeos imágenes eróticas explícitas que sin embargo - ubicadas a suficiente distancia en el tiempo y en el espacio - resultaron "tolerables" y excitaron el gusto burgués. La condición fue siempre que el tratamiento de los desnudos estuviera acorde con ciertas normas de decoro cuyos límites fueron variando, sin embargo, con el tiempo, sobre todo después de la invención del dispositivo fotográfico. Los Salones se vieron poblados de imágenes de mujeres desnudas sometidas, atadas o encadenadas, de prisioneras indefensas ofrecidas al deseo masculino, que fueron aceptadas con toda naturalidad en tanto fueran esclavas griegas, odaliscas, santas o heroínas antiguas.

El erotismo oriental ocupó un lugar de privilegio en el imaginario europeo desde el lejano tiempo de las Cruzadas y fue incentivado por las primeras traducciones de textos como las *Mil*

---

<sup>14</sup> Cristina Iglesia, "Cautivas: cuerpo, mito y frontera" *La violencia del azar. Ensayo sobre la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE, 2002.

<sup>15</sup> Laura Malosetti Costa, "El rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en el arte rioplatense del siglo XIX". *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1994.

y *Una Noches* en los primeros años del siglo XVIII. En el siglo XIX se tradujeron *El Jardín Perfumado* (1850) y el *Kama Sutra* (1883). La penumbra de los harenes, reducto de mujeres que no podían escapar, custodiadas por eunucos gigantes, excitó la imaginación de los hombres del XIX. En la primera mitad del siglo se vivió una verdadera fiebre orientalista. Los viajeros ingleses, franceses, alemanes visitaban con devoción los edificios árabes en España, viajaban al Medio Oriente, al Norte de Africa, y volvían con inquietantes noticias de ese mundo cerrado y misterioso. La posesión imperial se metaforizaba en posesión erótica. Pero a su vez la mirada occidental devolvió nuevos motivos eróticos a los hombres orientales. Desde el temprano ejemplo de Khalil Bey, comitente de numerosas obras eróticas orientalistas como *El baño turco* de Ingres y de desnudos explícitos como *La siesta* y *El origen del mundo* de Courbet, hasta las recientes compras de desnudos orientalistas occidentales para los museos de Abu Dahbi y Dubai.<sup>16</sup>

Un incentivo adicional que presentaban las imágenes o descripciones del interior de los harenes fue justamente su carácter de ámbitos vedados, reservados a la única mirada de su dueño. Quien observaba uno de estos cuadros en realidad se inmiscuía subrepticamente en un mundo que le era prohibido, espiaba a la mujer de otro. En esas pinturas las mujeres, reclinadas e indolentes, aparecen replegadas sobre sí mismas, inconscientes de la mirada del *voyeur*, en poses que le ofrecen, sin embargo, el mejor punto de vista para su contemplación. Jean-Joseph Benjamin Constant, discípulo de Alexandre Cabanel, quien viajó a Marruecos en 1870 y 1872 tras los pasos de Delacroix, se hizo extraordinariamente famoso por una serie de grandes pinturas orientalistas realizadas en las últimas décadas del siglo. En el MNBA se conserva una pequeña tabla (probablemente un boceto): *La fleur du sérail*, en la que la intromisión de la mirada aparece simbolizada en un rayo de luz que invade el aposento oscuro. La luz ilumina de frente el cuerpo desnudo de una mujer que es vigilada por dos eunucos negros cuya presencia (inútil) refuerza visualmente el acto de transgresión de la intimidad de un ámbito privado: el acto de "ver a la mujer de otro" que realizaba cada espectador delante del cuadro. Ella se yergue sorprendida, su cuerpo envuelto en esa luz que parece acariciarla, como la mirada del intruso. También Raymond Quinsac Monvoisin pintó durante su estadía americana una *Odalisca oriental* cuyo único atributo oriental es (tal vez) un fino collar. Por lo demás, es una representación particularmente realista de un desnudo reclinado en el que se destacan el vello del pubis y las axilas. Tal vez el título haya sido elaborado a posteriori para "cubrirla" de sospechas.

---

16

Cfr. Francis Haskell. "Un turco y sus cuadros en el París del siglo XIX." *Pasado y Presente en el arte y en el gusto*. Madrid, Alianza, 1990. (1a. Ed. 1987). Cfr. también el catálogo de Sarah Faunce y Linda Nochlin, *Courbet reconsidered*. The Brooklin Museum, 1988.

A lo largo del siglo se pintaron innumerables odaliscas reclinadas como prisioneras que descansaban voluptuosas en sus jaulas de oro. El argentino Severo Rodriguez Etchart también pintó en París sus odaliscas eróticas en los últimos años del siglo, de acuerdo a los modelos europeos. Algunas de ellas tienen una rara cualidad de corporeidad de la modelo a pesar de su aparente exotismo.

Hacia fines de siglo, la cada vez más visible presencia del fenómeno de la prostitución en las grandes ciudades aparece metaforizada en algunas pinturas de esclavas orientales. Esa suerte de disfraz permitió a los artistas abordar y poner a la vista del gran público una cuestión que en el terreno de las representaciones visuales no trascendía el ámbito de la producción clandestina de grabados y fotografías eróticos o ilustraciones de libros de circulación restringida.

Una representación extrañamente perturbadora plantea la *Joven oriental* de Juana Romani, (italiana, 1869-1924), que es, en realidad, su autorretrato. La triste fijeza de la mirada, los senos al descubierto y el hecho de que no se vean sus brazos, le otorgan el aire de una esclava o una prostituta entregada a su destino, como si se ofreciera a un posible comprador.

Este paralelismo entre la esclava y la prostituta parece reforzarse en numerosas obras del XIX que representan su venta en el mercado. En ellas, la figura del traficante que ofrece su "mercancía" al público, aparece claramente equiparada a la del rufián. Citemos por ejemplo una célebre pintura orientalista: *El mercado de esclavas de Babilonia* (1875) de Edwin Long<sup>17</sup>, donde el artista ubica en el primer plano, como en un friso, a las que esperan ser vendidas y al mercader -intermediario de espaldas al espectador, ofreciendo una mujer a una multitud de hombres que la estudian con atención. El tema fue frecuentado más de una vez por un pintor italiano que vivió buena parte de su vida en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo: Ignacio Manzoni (1797-1888).<sup>18</sup>

*La mensajera de Satanás* (1908), de Etienne Dinet es una extraña pintura que alude a esta cuestión en clave moralizante, aunque de un modo ambiguo en su gestualidad: un Satanás de aspecto oriental y dimensiones sobrehumanas instruye a sus esclavas con la palabra (aludida en el gesto de su mano izquierda) mientras sujeta por la muñeca a una de ellas, que parece resistirse a escucharlo. Por otra parte, en el Cono sur de América se produjeron reelaboraciones de estos asuntos estimuladas por la práctica del cautiverio en la guerra de

---

<sup>17</sup> Ampliamente reproducida, la obra se encuentra en la Royal Holloway College Picture Gallery de la Universidad de Londres.

<sup>18</sup> Conocemos su *Mercado de esclavas* del MNBA sólo por la foto de registro. Su paradero es hoy desconocido.

fronteras, sobrecargando aquellas escenas eróticas y crueles con nuevos contenidos e implicancias.

Fue Monvoisin quien introdujo el gusto por las esclavas orientales en la región: a su llegada a Chile traía consigo un gran óleo titulado *Ali Pacha y la Vassiliki* (1833) que fue exhibido como obra principal en la exposición de 1843. El tema se remontaba a la historia reciente turco-libanesa: La bella Vassiliki se había entregado y vivía prisionera del tirano que había masacrado a su pueblo, como condición para que éste perdonara la vida de su padre. La obra gozó de gran popularidad en ese país. "El erotismo suntuoso del 'Alí Bajá' - relata David James - pronto hizo furor en Santiago. Se puede juzgar el éxito por la novela en folletín del mismo nombre, inspirada en el cuadro, que fue publicada en *El Progreso* [...]"<sup>5</sup> Sarmiento comparó a su *Facundo* con el *Alí Bajá* de Monvoisin, al que pudo ver durante su exilio chileno, añadiendo así un matiz exótico y orientalista a su composición del bárbaro americano.<sup>19</sup>

En estas tierras, el cautiverio de mujeres blancas entre los indios ofrecía atractivos que Monvoisin no dejó de percibir. En 1849, viviendo todavía en Chile, un episodio acaecido en el sur del país inspiró al romántico francés dos obras en las que el tema central es el cautiverio de una mujer entre los araucanos. El bergantín "Joven Daniel", en el que viajaba Elisa Bravo, una joven dama santiagueña de clase alta con su pequeña hija, naufragó frente a la costa en territorio indígena. Del naufragio del "Joven Daniel" no quedaron sobrevivientes, pero se dijo que los náufragos habían alcanzado la costa ayudados por los indios, quienes por la noche, embriagados con el aguardiente que traía el barco, los degollaron a todos menos a Elisa Bravo. Se suponía que ella había vivido varios años más en cautiverio. Esta historia fascinó a Monvoisin, quien en 1859, ya de vuelta en Francia, pintó dos telas inspiradas en ella. En la primera la heroína era asediada por unos indios lascivos mientras ella elevaba los ojos al cielo y se aferraba a sus hijos, a orillas del mar. En la segunda, Elisa Bravo en el cautiverio miraba hacia un lado con expresión de melancolía, su violación se hacía evidente en sus hijos mestizos, el mayor de los cuales se erguía en su regazo con expresión desafiante: en el futuro sería el tan temido super guerrero, producto del llamado "mestizaje al revés". Se hizo al año siguiente una tirada de litografías y poco después otra más, lo cual habla de la rápida difusión de estas imágenes.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Roberto Amigo, "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y

el orientalismo de los pintores franceses". *Historia y Sociedad* No . 13, Medellín , Colombia , Noviembre 2007, pp . 25.43

<sup>20</sup> David James, *Monvoisin*, Buenos Aires, Emecé, 1979. Ver también Josefina de la Maza, "Del naufragio al cautiverio : Pintores europeos, mujeres chilenas e indios

El pintor uruguayo Juan Manuel Blanes abordó el tema en varias oportunidades. En un óleo pintado alrededor de 1880, la cautiva aparece desnuda de rodillas, también mirando al cielo en actitud de dolor, mientras es observada por un indio agachado a su lado. Al fondo se vislumbra una toldería y un malón que regresa. Estas imágenes apelaron a la sensibilidad masculina, convirtiendo el *topos* erótico en un fuerte aliciente del odio hacia los indios: ellos, víctimas de un proceso que los despojaba de todo (sus tierras, sus vidas), fueron en el imaginario social de la época los salvajes que despojaban al hombre blanco del más amado de sus tesoros. Es así que las cautivas fueron idealizadas: blancas, hermosas, en esas cualidades residía su valor como símbolo de tal despojo.

En el siglo XX aparecieron algunas imágenes que invierten los términos de esta tópica y presentan mujeres indias cautivas de los blancos, mucho más numerosas por cierto en la historia americana. Es el caso de la melancólica *Cautiva* de Lucio Correa Morales (1906) que se encuentra en los jardines del MNBA.

### **Desnudo, voyeurismo y transgresión**

La exhibición de cuerpos desnudos, en su inmensa mayoría femeninos, se considera puro arte en los museos. Esculturas, pinturas, fotografías, hasta *performances* en vivo parecen estar allí “a salvo” de toda connotación sensual o sexual, ofreciéndose al placer de la contemplación estética en el más estricto sentido kantiano.<sup>21</sup> El museo disciplina y educa las miradas, pero además enmarca. Las representaciones de cuerpos desnudos adquieren allí un marco de dignidad y solemnidad que inmediatamente las transforma en *otra cosa*, en arte.

El cuerpo desnudo fue prácticamente sinónimo de arte en la cultura occidental moderna, al menos hasta comienzos del siglo XX. El aprendizaje del desnudo fue el punto de llegada en la educación artística desde la formación de las primeras Academias europeas. El gran género de la pintura de historia: bíblica, filosófica, alegórica, exigía el desnudo de los dioses y de los hombres y mujeres antiguos. Pero el desnudo femenino fue prevaleciendo de un modo abrumador, y adquiriendo una tal autonomía que sobre el fin del siglo XIX era un género en sí mismo. Y el cuerpo femenino fue la imagen misma de la belleza artística. Por esa razón fue

---

Mapuche a mediados del siglo XIX.” <http://www.red-redial.net/revista-artelogie-285-2013-0-5.html>

<sup>21</sup> Un texto clásico, en este sentido, es el de Kenneth Clark: *The Nude: A Study of Ideal Art*, Londres, John Murray, 1956, que continúa siendo punto de referencia obligado para las discusiones y revisiones del tema hasta la actualidad. Lynda Nead en su libro sobre el desnudo femenino propone un panorama crítico de sus connotaciones eróticas desde una perspectiva feminista: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. [1992] Madrid, Tecnos, 1998.

también el campo de batalla predilecto de los modernos vanguardistas. Esas batallas adquirieron inmensa celebridad desde el momento mismo en que se produjeron: desde la *Gran Odalisca* de Ingres a la *Olimpia* de Manet, el arte del siglo fue pautado por esos grandes escándalos en el Salón, que comentaron y propagaron los diarios y revistas satíricas y llegaron así inmediatamente - tal vez por tratar de mujeres desnudas - al gran público. El erotismo de las imágenes estaba en escena: puesto en cuestión, mencionado explícitamente o no, pero sobre todo atrayendo la curiosidad y provocando a sus espectadores.

El peso de la herencia cultural española, la tardía creación de una academia y, sobre todo, la rápida adopción del modelo cultural francés refinado y moderno, derivaron en que la pintura de desnudo hiciera una irrupción polémica y relativamente tardía en Buenos Aires. Llegó de la mano de los jóvenes patricios que viajaron a Europa en la segunda mitad del siglo XIX y trajeron de París los refinamientos del ocio de varones ricos. Prilidiano Pueyrredón, el hijo del primer Director Supremo, pintó al menos dos óleos de desnudos para los cuales - se dijo - posó su criada. También se dijo que la familia destruyó muchos otros, más lascivos y libertinos que éstos conservados. *La siesta*, de 1865, representa dos mujeres en la cama (que parecen ser la misma modelo en dos poses diferentes) entregadas a un abandono sensual, representadas con un realismo minucioso e impactante. Un realismo que podría pensarse inspirado en la fotografía erótica que comenzaba a circular para ser mirada en visores estereoscópicos que aumentaban aún más la ilusión de corporeidad de lo representado. El otro cuadro muestra a la misma mujer en una bañera, con una expresión en su rostro de gozo franco y desenfadado. Fueron sin duda imágenes reservadas a un consumo privado, pero su fama adquirió una dimensión pública que tejió una "leyenda negra" alrededor de su autor.<sup>22</sup> Pero muchos otros cuadros y esculturas de desnudos circularon en Buenos Aires desde las últimas décadas del siglo XIX. Algunos de ellos comprados en Europa por ricos coleccionistas argentinos, (Aristóbulo del Valle, notablemente), otros pintados en Buenos Aires por artistas europeos que vinieron a instalarse, al menos por un tiempo en la ciudad, como el italiano Ignazio Manzoni. Muchos de ellos fueron donados o adquiridos por el Museo Nacional de Bellas Artes, y algunos pueden verse expuestos sus salas: *La Diana sorprendida* de Lefebvre, la *Toilette de Venus* de Bouguereau, *Floreal* de Raphael Collin, *Parisina en su toilette* de Henri Gervex ([reproducir aquí Gervex](#)) entre otras que decidimos no mover para la exposición sino,

---

22

Una primera aproximación a esta cuestión en mi artículo: "Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado" en: *El arte entre lo público y lo privado.. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes..* Buenos Aires, CAIA, 1995.

simplemente, señalarlas como modo de integrar su presencia en el Museo con lo que la muestra temporaria propone. Se trata, en general, de imágenes de un erotismo más o menos encubierto, que respondía a las exigencias del “buen gusto” y a las reglas también más o menos explícitas que consagraban ciertos desnudos en el Salón de París. Aunque desde mediados de siglo hubo otras formas de consagrarse que resultaron aún más prestigiosas. Muchas de las grandes polémicas que tuvieron al Salón por escenario y a los críticos conservadores y de vanguardia enfrentados, se vincularon con la representación de desnudos. Los desnudos pintados por esos mismos años por los artistas argentinos Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino contrariaron de un modo u otro el gusto burgués. Construyeron un erotismo otro, problemático. Ninguno de esos cuerpos respondía a los cánones tradicionales de belleza y sensualidad que triunfaban en los salones y que ellos mismos valoraron como obras para integrar al museo y las colecciones argentinas. Cada uno a su modo, propusieron con sus desnudos desafiar el gusto burgués, montaron en Buenos Aires escándalos como los de París. Ya me he ocupado en extenso de este tema en otras publicaciones, pero quisiera agregar algo al análisis de *Reposo* (1890) de Eduardo Schiaffino. En su atmósfera azulada, sobre un paño de terciopelo azul noche, Schiaffino otorgaba un aura de lejanía simbolista a un desnudo de espaldas, del cual ya había larga tradición inaugurada, sin duda, por el Hermafrodito del Louvre. Pero dentro de esa tradición del desnudo de espaldas, justo el año de su llegada a París el famoso pintor orientalista discípulo de Cabanel, Édouard Debat-Ponsan, triunfaba en el Salon luego de su viaje a Turquía una obra plena de erotismo en el contraste de la carne de la mujer blanca y la negra: *Le massage au Hamam*<sup>23</sup>. Parece imposible que Schiaffino, observador atento de la escena artística francesa no sólo como becario que iniciaba su formación artística sino también como corresponsal de *El Diario* de Buenos Aires, no la haya visto. La pose de su desnudo aparece extraordinariamente cercana a la de la mujer blanca en el cuadro de Debat-Ponsan, incluso el hombro izquierdo, que en la obra de Schiaffino aparece extrañamente plegado, parece seguir la dirección del brazo que la negra sostiene en el aire en el cuadro francés.<sup>24</sup> Algunos desnudos posteriores de Schiaffino, como el que él reprodujo con el lema “Seule reverence envers la beauté” en su *ex libris*, dan cuenta de su adhesión cada vez más clara a la estética simbolista.

## **Seductoras fatales y musas modernas**

---

23

Musée des Augustins, Toulouse.

24

Agradezco a Marcelo Marino haber llamado mi atención sobre esta obra.

En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX la imagen de la *femme fatale* se volvió casi una obsesión en las artes plásticas, la poesía, el teatro y poco después el cine.<sup>25</sup> Su imagen adquirió una tipología precisa de heroína fría e impasible, bella y perversa. De pie, con la cabeza echada hacia atrás y la mirada velada a medias por los párpados caídos, se la representó con frecuencia aureolada por sus cabellos largos en desorden, rodeada de serpientes, esfinges, cadáveres, fuegos y otros símbolos que funcionaron como atributos de su peligrosidad.<sup>26</sup> La mujer fatal tomó a menudo la fisonomía de sus antiguas antepasadas (Salomé, Pandora, Judith, Eva entre ellas), encarnando la fascinación y el terror que las nuevas mujeres, modernas, independientes, ejercieron sobre los hombres de su tiempo. Nietzsche las consideró juguetes peligrosos: el resumen de las dos máximas pasiones masculinas, la diversión y el peligro. Pero fue más difundido un discurso trágico que encarnó en la tipología de la mujer fatal los peores miedos masculinos: la impotencia y la muerte. Se ha hablado con frecuencia de misoginia en relación con estas representaciones finiseculares, pero es fácil advertir también en ellas la fascinación que ejercieron aquellas mujeres modernas. Las claves de la seducción femenina y masculina comenzaban rápidamente a cambiar, el diseño de moda marca el ritmo de sus nuevas formas de presencia en los salones y en las calles y el imaginario de la época da cuenta de esos difíciles ajustes de las relaciones entre los sexos en un momento de cambio de los lugares de visibilidad y poder de las mujeres.

La mujer fatal, la *belle dame sans merci*, surge como la encarnación del miedo que provocaba la mujer moderna, emancipada, pero también como descubrimiento de un nuevo erotismo para imaginar el cual, una vez más, los artistas, los publicistas, los poetas y ensayistas recurrieron a la cantera del repertorio simbólico antiguo.

Así como Eva, la primera mujer en la tradición judeo-cristiana, había provocado la caída del primer hombre, la primera mujer en la tradición griega también fue fatal: Hesíodo presenta a Pandora en *Los trabajos y los días* como una creación de Hefestos y Atenea por mandato de Zeus para vengarse de la raza humana, a la que Prometeo había dado el fuego divino. Fue dotada de muchas cualidades: belleza, gracia, habilidad manual, pero traía consigo una jarra cerrada que contenía todos los males en su interior. Pandora había recibido la orden de no destaparla, pero pudo más su deseo de saber y liberó así todas las calamidades que afligen a

---

<sup>25</sup> Basta citar como ejemplo de este paso al cine *El Ángel Azul*, (1929) de von Sternberg (basada en la novela *Professor Unrath* de Thomas Mann, en la que una Marlene Dietrich de 25 años encarna a la muchacha frívola que provoca la ruina del viejo profesor.

<sup>26</sup> Existe una vasta bibliografía sobre este tema, de la cual cito dos textos pioneras: Martha Kingsbury, "The Femme Fatale and her Sisters" en: *Woman as Sex Object*, op. cit. pp. 183-205. Bram Dijkstra, *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. [1986] Madrid, Debate, 1994.



los mortales. Sólo la esperanza quedó agazapada en el fondo de la jarra. El pequeño frasco o cofrecillo de Pandora aparece como símbolo visual del peligro que puede acechar tras la belleza de aspecto inocente o indefenso de la mujer, del potencial destructivo de un ser en apariencia dócil y sumiso. La *Pandora* pintada por Jules Lefebvre a fines del siglo XIX en el más refinado estilo *pompier* es casi una niña, su desnudez difícilmente podría ser más candorosa e idealizada. El miedo a su poder nefasto está encerrado en el pequeño cofre, aunque algo siniestro se adivina en el gesto grave con el que la niña lo ofrece fijando su mirada en el espectador, y en el velo oscuro que flota misterioso a sus espaldas. En un lenguaje más moderno y menos explícito, la *Mujer del vaso azul* del pintor simbolista Edmond François Jean Amand (quien firmaba Aman-Jean) puede fácilmente vincularse con la imagen de Pandora. Una extraña planta brota del vaso que ella sostiene y rodea como un halo oscuro su cabeza. Con frecuencia se han estudiado algunas personificaciones antiguas de las mujeres fatales en clave psicoanalítica, como símbolo del miedo masculino a la castración y la parálisis provocado por las mujeres modernas: Judith, Salomé, Dalila, Medusa y las Sirenas, fueron presencias frecuentes en la cultura de la *Belle Époque*.

Es muy escueta la referencia a Salomé en la Biblia, la joven que con su danza lasciva encendió el deseo del viejo Herodes y que pidió por recompensa (por indicación de su madre Herodías) la cabeza de Juan el Bautista. Sin embargo, una vieja tradición atribuía a Salomé haber estado enamorada del predicador, cuestión que aparece en numerosas representaciones que, desde el siglo XV, la presentaron con la cabeza del Bautista en una bandeja, sumida en una ensoñación nostálgica.<sup>27</sup> La Salomé del siglo XIX es perversa. Desde las pinturas de Gustave Moreau extensamente comentadas por Jorris Karl Huysmans en *A Rébours* (la Salomé “sobrehumana y extraña” que Des Esseintes había soñado)<sup>28</sup> hasta la que besa en un raptó de éxtasis la cabeza de su víctima en la obra de Oscar Wilde ilustrada por Aubrey Beardsley. Como señala María Isabel Baldassarre en la ficha razonada de esta obra del MNBA, la *Salomé* de Francisco Masriera Manovens de 1888, donada al MNBA por Parmenio Piñero como “La vencida”, más bien remite a la iconografía de Judith, la heroína bíblica que corta la cabeza de Holofernes, haciendo visible su poderío fatal en la espada enorme que sostiene. De hecho, la pintura retoma de manera casi idéntica una *Judith* de Benjamin Constant, subastada en París hace unos años.<sup>29</sup> Dos pequeños bocetos para *Salomé* de Severo Rodríguez Etchart presentan

---

<sup>27</sup> Cfr. Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. New York University Press, 1969.

<sup>28</sup> Huysmans, Joris-Karl, *Al revés*, [1885] Buenos Aires, Librerías Fausto, 1977.

<sup>29</sup> Lote 94 Hôtel Drouot, Salles 5 & 6, Paris, Monday, May 14, 2001.

un tal desapego entre la bailarina y el despojo de su víctima en la bandeja, que hacen pensar en la evocación de una bailarina contemporánea en ese papel.

Fueron numerosas las obras finiseculares que hicieron referencia al carácter pecaminoso de la sexualidad y el cuerpo femenino. Se exhibe aquí el panel central del tríptico *La leyenda de Thais* de Pietro Chiesa. También asume los rasgos inconfundibles e una tentadora fatal la Duda, en la segunda versión de *La visión de Fray Martín* de Vicente Nicolau Cotanda, enviada por el artista español (residente por entonces en Buenos Aires) a la Exposición Colombina de Chicago en 1893, a la cual también Ángel Della Valle envió su *Vuelta del Malón*. Su primera versión de este asunto había sido premiada en el Salón de Madrid de 1885 y fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*.

Las mujeres fatales también se representaron vestidas, lo cual potenció una nueva fuerza de atracción erótica. Muchas veces fueron mujeres, y en particular las grandes divas, quienes encargaron sus retratos vestidas como heroínas antiguas, poderosas y letales. *La Emperatriz Teodora* (1887) de Benjamin Constant, en exposición permanente en la sala central del MNBA, es un buen ejemplo del impacto ejercido por la diva Sarah Bernhardt en ese papel en la obra de Victorien Sardou de 1884.

La mujer vestida aparece dueña de sí y de las situaciones que desencadena. Ya no es un mero objeto de contemplación ni una esclava voluptuosa: es capaz de dominar al hombre con sus encantos consciente o inconscientemente realzados por la vestimenta, el maquillaje y el peinado. Fueron habituales las escenas de toilette que, como afirma Tamar Garb, fueron “el laboratorio de la mujer moderna”.<sup>30</sup> Así aparece la muchacha vestida de blanco en *La manicure* (1901) de Henri Caro Delvaille o la mujer reclinada que analiza las opciones que le ofrecen otras, visiblemente sus criadas, en *Los mantones de Manila* (1914) de Fernando Fader. Así aparecía también la *bonne* de Sívoli: poniéndose las medias, escena que tenía larguísima tradición erótica desde el siglo XVIII pero ella era una criada. La pobreza de la escena y el cuerpo de la mujer, sus ojos bajos, no estimularon esa interpretación en sus espectadores aunque su cuerpo desnudo apareciera erguido y dueño de sí. La seducción fatal estuvo asociada al vicio y la opulencia, casi sin excepciones. Las bailarinas, las actrices, las divas, encarnaron este rol y estimularon la imaginación popular respecto de sus poderes: joyas, ropas exóticas, brindis con champagne y gastos estafalarios estuvieron entre sus atributos. Tres ejemplos notables de estas representaciones asociadas al mundo de la música, la danza y

el teatro son *Musidora* de Julio Romero de Torres, la *Danseuse* de François Martin-Kavel y *Baile de máscaras* de Frederic Hendrik Kaennerer.

Tal vez la representación más imponente de una mujer fatal en el fin de siglo rioplatense es el retrato de Doña Carlota Ferreira de Regúnaga pintado por Juan Manuel Blanes en Montevideo en 1884. El cuadro fue encargado por la mujer retratada, quien, como sabemos por la correspondencia del pintor y sus primeras biografías, provocó la caída de la familia Blanes: amante del padre, se casó en secreto con el hijo quien tras ser descubierto huyó y desapareció para siempre. Blanes jamás pudo perdonarse la pérdida del hijo a quien siguió buscando hasta el momento de su propia muerte en 1901. Un año antes de morir había presentado en el Salón de París *Demonio Mundo y Carne*, cuadro de pecado y arrepentimiento que ofrece muchas claves para que su modelo sea identificada con Carlota, tal vez su exposición pública haya sido una suerte de venganza.

La imagen de la *femme fatale* en Buenos Aires estuvo inevitablemente asociada con los miedos y ansiedades que suscitó el fenómeno extendido del comercio sexual en la ciudad que fue el principal puerto de inmigración europea de Sudamérica. “A fines del siglo XIX, Buenos Aires era conocida internacionalmente como un tenebroso puerto de mujeres desaparecidas y vírgenes europeas secuestradas que se veían obligadas a vender su cuerpo y a bailar el tango” escribió Donna Guy al comienzo de su libro sobre la historia de la prostitución en la ciudad.<sup>31</sup> Asociada su imagen con las actrices y bailarinas de cabarets y bistrós, pero sobre todo con el estereotipo de la muchacha de clase baja que se prostituye (y es capaz de todo tipo de traición) para vestir y enjoyarse como una mujer rica, éstas “malas mujeres” no fueron objeto de pinturas o esculturas sino que proliferaron en el imaginario desplegado en los tangos, sainetes, vodeviles y novelas.

El tango, crecido en los burdeles y bares de Buenos Aires a fines del siglo y adoptado poco después como una moda arrasadora en París (y desde allí en todas las grandes ciudades del mundo), una danza de electrizante potencial sensual y sexual teñido de melancolía, es tal vez el más importante aporte de Buenos Aires a la historia mundial del erotismo.

---

31

Donna J. Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 17.