



# Cristal *bruñido*

FOTOGRAFÍA HISTÓRICA





## LA INDUSTRIA DE LA GRÁFICA Y LA IMAGEN VISUAL DE CUERPO ERÓTICO, 1897-1927

---

Alba H. González Reyes\*

En la historia de la modernidad, y al centro de los procesos sociales (nos dice Berman),<sup>1</sup> el torbellino de los cambios que hubo de experimentar la sociedad, se encuentra en la dialéctica entre modernización y modernismo. En el amplio sentido de la palabra, la modernización se entiende como el proceso de transformación social, considerando dos aspectos importantes: la industrialización y la urbanización.

En específico, la industrialización imprimía su huella en manifestaciones que parecían de lo más ajeno al desarrollo económico, como el arte. Sin embargo, el incremento de la publicidad, principal recurso de los periódicos, brindó un cambio fundamental a partir del cual se difundieron nuevos modos de creación industrial, verbigracia: las imágenes para la publicidad, la introducción del folletín, los grabados en revistas dieron un giro y las imágenes en serie modificaron también la mirada de los lectores.

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

\* Doctora en Historia y Estudios Regionales por el Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Universidad Veracruzana. Realiza trabajo de investigación en la línea de historia cultural-estudios de género y cultura visual.

<sup>1</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2003.

Entre las contradicciones modernas existía, por una parte, la tendencia hacia una universalidad que afanaba a los artistas modernistas a incorporarse a niveles de valores y modelos estilísticos europeos, con resultados sincréticos y de superposiciones estéticas, con lo cual se abrían al posible sueño de renovar el arte y asegurar un lugar de predominio en las funciones estéticas. En contraparte, eso significaba enfrentar la profunda preocupación de carácter ideológico, la discordia de ubicarse como creadores en el centro de un ambiente burgués circundante, sin que éste ofreciera posibilidades de satisfacción plena.

Los principios de competencia, ganancia, productividad y comercialización convirtieron a las obras de arte en creaciones industriales. El arte dejó de ser privilegio de aristócratas y grandes burgueses, para volverse accesible a las demás clases de la sociedad. La democratización y la industrialización del arte afectaron a los creadores que se enfrentaron a una realidad poco grata; la falta de oportunidades para un óptimo desarrollo artístico y la insatisfacción socio-económica fueron elementos para un verdadero malestar existencial. Los periódicos y revistas se convirtieron en los espacios donde daban rienda suelta a su creatividad, instrumentos idóneos para la necesidad de darle una salida a su inconformidad social.

A finales del siglo XIX, las representaciones del cuerpo desnudo, provocadores de comentarios humorísticos y burlones hasta la crítica agresiva e hiriente que raya en el ataque personal, revelan las maneras de cómo se imaginaba y se pensaba lo femenino. El sentido adquiriría fuerza cuando los lectores captaban el efecto y la razón del significado. Las fotografías, litografías y/o caricaturas eróticas, elaboradas con un texto breve pero picante, tuvieron efectos a nivel social: sorna, ironía, sarcasmo, ridículo, además de ataques y mojigatería, que expresaban un sentir sobre el valor femenino, su honor y desempeño.

Al inicio, esas imágenes sólo estuvieron al alcance de algunos sectores sociales, ya que entre 1896 y 1900 su costo fluctuaba entre 5 y 10 centavos. Para tener una referencia, debe hacerse la comparación de los sueldos de los peones en las haciendas, que por esa época era de aproximadamente 25 centavos al día y se pagaba en vales cambiables para las tiendas de los latifundistas. Hacia 1910, en la ciudad de México una obrera podía ganar \$1.50

al día y un minero \$2.50 aproximadamente.<sup>2</sup> Eso indica que las clases medias y altas eran las que podían comprar y consumir esas imágenes sugerentes.

Las estampas litográficas se ofrecieron en diversos formatos, como un producto de buena calidad técnica con alcances comerciales y sociales. Con la litografía se empezaron a producir textos con ilustraciones —caricaturas políticas, estampas de modas, retratos— dándole al periodismo una dinámica de hilaridad, humor negro lúdico y desenfadado.

La estampa litográfica constató su participación en el contexto de los avatares del proyecto de nación mexicana decimonónica; la vida política y cultural destaca el papel preponderante de la litografía como vehículo para las ideologías. La litografía manifestó una función determinada hacia una causa política, acorde con ideas que contribuyeron al conocimiento sobre los cuerpos y además propuso un régimen de sexualidad; es decir, de normas e instituciones que definieron y dictaron la organización social respecto al sexo.

Al interior de ese dispositivo de control se manifestó también una forma de regulación que respaldó las normas de producción de la sexualidad, mediante la tecnología gráfica y tipográfica. Las técnicas de reproducción mecánica de fotografías, dibujos y estampas apoyaron la elaboración de un nuevo modelo de conocimiento del cuerpo. Gracias a la capacidad reproductiva de tales técnicas, se fueron difundiendo también representaciones de la sexualidad, y con ella la idea de diferencia sexual entre lo masculino y lo femenino.

La caricatura multiplicó y democratizó la imagen en el sentido de que hizo efectivas, a través de la prensa, las opiniones del pueblo respecto al gobierno. Los caricaturistas y editorialistas tomaban en cuenta el descontento popular y lo transformaban en sátira. Los periódicos y revistas fueron los espacios para presentar al cuerpo desnudo, o semidesnudo, como un referente cuyo significado político le era idóneo. El incremento de grabados, litografías, caricaturas y fotografías se generalizó y las clases bajas tuvieron facilidades para su consumo.

<sup>2</sup> Jorge Basurto, "La conciencia tranquila", en *Vivencias femeninas de la Revolución*, México, INEHRM (Testimonio), 1993, p. 18.

No únicamente sobrias y dignísimas estampas desfilaron por las manos y miradas de la gente en México, sino que el erotismo hizo también su aparición para hacer temblar los valores morales. Con la democratización de la imagen, la litografía manifestó una función determinada hacia una causa política acorde con ideas que habrían de contribuir al conocimiento sobre los cuerpos, así como sus prohibiciones o consentimientos.

Con esas imágenes gráficas se introdujo un modelo de belleza femenina seductora, para ofrecer a la vista fantasías, deseos y placer. El fortalecimiento de esta manera de percibir el cuerpo femenino desnudo también tuvo un soporte significativo en la gráfica. Con la producción en serie de imágenes voluptuosas, se permitiría también el ingreso al discurso erótico.

En la llamada *Belle Époque* surgen diversas publicaciones periódicas de contenido erótico para satisfacer al género masculino, que ofrecerían a su público ilustraciones, viñetas, dibujos y caricaturas, o bien chistes y cuentos relacionados con el sexo, como un elemento de crítica social. Por ejemplo, el semanario *La Broma* (1896-1901)<sup>3</sup> se ocupó de la crítica social y tuvo la colaboración del caricaturista José María Villasana; en el *Cómico* (1897-1901)<sup>4</sup> colaboraron caricaturistas de la talla de Eugenio Olvera, Francisco Zubieta, Carlos Alcalde, Jesús Martínez Carrión. *Frégoli* (1897-1899) y *El Burro* (1900) fueron algunos de los títulos que circularon para deleite de muchos varones. El uso de la ironía y la sátira, en tanto elementos narrativos, hicieron de estos semanarios ejemplares que, para la época, serían considerados pornográficos.<sup>5</sup> De igual modo la empresa *El Buen Tono* utilizó fotolitografías, presentando imágenes eróticas en sus cajetillas.

*La Risa* fue un semanario que apareció en junio de 1910, siendo su director el conocido escritor humorista José F. Elizondo (Pepe Nava) y su caricaturista fue el español Rafael Lillo. Inicial-

<sup>3</sup> Salvador Pruneda, *La caricatura como arma política*, México, INEHRM (Fuentes y documentos), 2003 (edición facsimilar de 1958), p. 170.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 192.

<sup>5</sup> Consolación Salas señala que las revistas de inicios de ese periodo se dedicaban a publicar eventos artísticos. Estos impresos semanales eran escritos por y para hombres, sin mayor picardía como para ser consideradas publicaciones para varones. Sin embargo, la autora menciona que los semanarios *Frégoli* y *Cómico* fueron tachados en su tiempo como “pornográficos”; Consolación Salas, “Las revistas masculinas mexicanas a principios del siglo XX”, en Laura Navarrete Maya y Blanca Aguilar Plata (coords.), *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes (1810-1915)*, México, Addison Wesley Longman, 1998.

mente se pretendió hacer un semanario copiando a *Le rise* de París, publicando chistes picarescos, con lo que obtuvo éxito entre el público de México. Más tarde este semanario fue uno de los periódicos que compraron los *científicos* a la caída del Porfirismo, para atacar los revolucionarios. De un periódico humorístico, hicieron un periódico político que se dedicó a atacar a la Revolución y a sus hombres.<sup>6</sup>

Entre 1911 y 1914, el periodo álgido de la Revolución, las imágenes fotográficas de desnudos femeninos disminuyeron y otros textos mantuvieron el interés centrado en el aspecto erótico y sexual, pero haciendo hincapié en los cambios sobre las conductas sexuales, con un empeño por controlar desde los mismos discursos —y con fuertes epítetos morales— la permanencia de un orden social. La imprenta y con ella la gráfica, serían el vehículo medular de expresión de las maneras de concebir los deseos y fantasías de un imaginario masculino sobre el cuerpo femenino.

Se pone atención a los valores que se transmitieron en las revistas periódicas (importantes medios de comunicación para la época) porque los discursos que se elaboraron en ellas ofrecen elementos para tomar en cuenta la alteración de la vida cotidiana de los trabajadores en el ámbito urbano. Sobre todo entre 1910 y 1914, los primeros años de la Revolución, se produjeron reacciones de resistencia-aceptación a nuevas pautas de comportamiento sexual.

Así, *Frivolidades* (1910-1913),<sup>7</sup> revista fundada por el italiano Alberto Montouri, era una publicación dedicada a las críticas y chistes de tono picante sobre la gente de teatro. Poco a poco, y dado el momento de inquietudes revolucionarias, fue tocando los problemas del momento, publicando caricaturas de actualidad política. *Revista de Revistas* (1912), *El Mundo Ilustrado* (1914), *Vida Moderna, semanario ilustrado* (1915), *Revista Ilustrada* (1916), *Confeti* (1917), *La Guacamaya* (1911-1913, reaparecerá en 1922), *Vida alegre* (1920-1929) expresaban la preocupación sobre las conductas de las tiples en los teatros. La crítica de los desnudos que se realizaban en los escenarios puso de manifiesto una distinta manera de pensar el cuerpo desnudo, que sale del ámbito privado para replantearse en los espacios públicos.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 345

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 344.

Las revistas masculinas que corresponden a la etapa revolucionaria, aunque muestran muy pocas imágenes fotográficas eróticas, sí se esforzaban por aproximarse con argumentos en periódicos y crónicas para tratar la preocupación del asunto sobre el cuerpo desnudo femenino, los placeres y atrevimientos de esas *teatreras*.

De modo paralelo a esas publicaciones, los registros de archivo —acuerdos, licencias, disposiciones para diversiones públicas del Ayuntamiento de la ciudad de México— también fueron mecanismos de control del desnudo femenino en los teatros y de las conductas *non gratas* de varones y mujeres involucrados en ambientes del espectáculo. Esa mentalidad tradicional se va a superponer perfectamente con una nueva tecnología disciplinaria para controlar, vigilar y calificar. La escritura didáctica se volvió, entonces, un instrumento del poder al legitimar los controles y animar las conductas dirigidas hacia las virtudes morales.

Las revistas semanales se ubicaron dentro de una economía de escritura al promover discursos que ubicaron las formas de representar el ser femenino. Fomentaron la categorización didáctica que fungió como instrumento imprescindible para el ejercicio de poder visual, al aplicar estilos y modas sobre la manera de percibir esos registros de cuerpos desnudos e inculcar prácticas de recepción del erotismo femenino. Así se difundió una cultura del *voyeurismo*, y también la experiencia del goce visual en numerosos lectores.<sup>8</sup>

Las imágenes eróticas rebelaron un cambio radical cuando los grabados, caricaturas y fotografías comenzaron a poblar las páginas de revistas masculinas de manera más sistemática. Asimismo, las postales con imágenes de carácter íntimo y fotografías de estudio de las tiples del momento darían un cambio a los modos de producción de imágenes sobre desnudo femenino.

Esto no contradice, sin embargo, que en el transcurso de la historia el cuerpo se encuentre ubicado entre las políticas de regulación social, el orden social impuesto sobre los ámbitos prácticos de la vida y la elaboración de discursos legitimados para definir el valor, el sentido y el poder de la identidad de los agentes para

<sup>8</sup> Alba H. González Reyes, *Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México 1897-1927*, Xalapa, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales-Universidad Veracruzana (Serie Historia y Sociedad), 2009, p. 62.

asegurar su control, desde la fuerza útil del cuerpo productivo y a la vez cuerpo sometido.

Erotismo y sicalipsis serían artículos del comercio, pero la producción de las imágenes erótico-pornográficas de principios del siglo XX no traería consigo ideas diferentes respecto al erotismo y a la feminidad facultada en ese sentido. La imagen ligada a la moral —y ésta a la conducta y a las creencias religiosas tradicionales— continuaría relacionando al sexo con el estigma de la contaminación. Las representaciones femeninas transgresoras se relacionaban con los poderes de destrucción, frente a una indefensión de la naturaleza humana y su debilidad por la carne.

Erotismo y pornografía, en tanto categorías gráficas de reproducción en serie, tuvieron una doble intención sobre la idea de contaminación: la corporal en relación con la simbólica. Al asociar el mundo del pecado y el mundo del sufrimiento en el ámbito de la prostitución, se define la dialéctica entre el orden meramente ético de una mala acción y el orden médico de la enfermedad como efecto de las acciones de las mujeres de moral “relajada”. De ahí que la prostitución adquiriera un doble significado de mácula, tanto de orden ético-social como de orden físico-biológico; de igual manera, la pornografía resulta una representación que violenta la moral aceptada, los tabúes sociales y las ideas sobre la naturaleza.

Finalmente, la transgresión gráfica también conllevó un tipo de violencia mediante un poder simbólico. Significa una fuerza intrínseca al discurso que legitima su ejercicio y reproducción, violencia que actúa sobre el mundo desde la creencia de que lo que significa ser masculino y ser femenino.<sup>9</sup> Esta creencia se legitima por derecho en el lenguaje, desde los discursos —sean verbales (clasificaciones, conceptos, definiciones, adjetivos peyorativos) o figurativos (pinturas, fotografías, dibujos, caricaturas)— que moldean la realidad, pues contribuye a producirla porque las relaciones sociales incorporadas se presentan con todas la apariencia de ser naturales.

Si queremos comprender el discurso o el sentido de las imágenes obscenas por lo evidente, no hemos de verlos como producidos por el genio del autor, sino que hemos de ubicarlos en un campo específico de comunicación, conocimiento y poder, cuya

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 79.

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



1. Busque Vd el 2. Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono, México (¿1897?), Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.



2. Busque Vd el 4. Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono, México (¿1897?), Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.

8

Busque Vd el 9



3. Busque Vd el 9. Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono, México (¿1897?), Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.

16

Busque Vd el 17



4. Busque Vd el 17. Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono, México (¿1897?), Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.

21

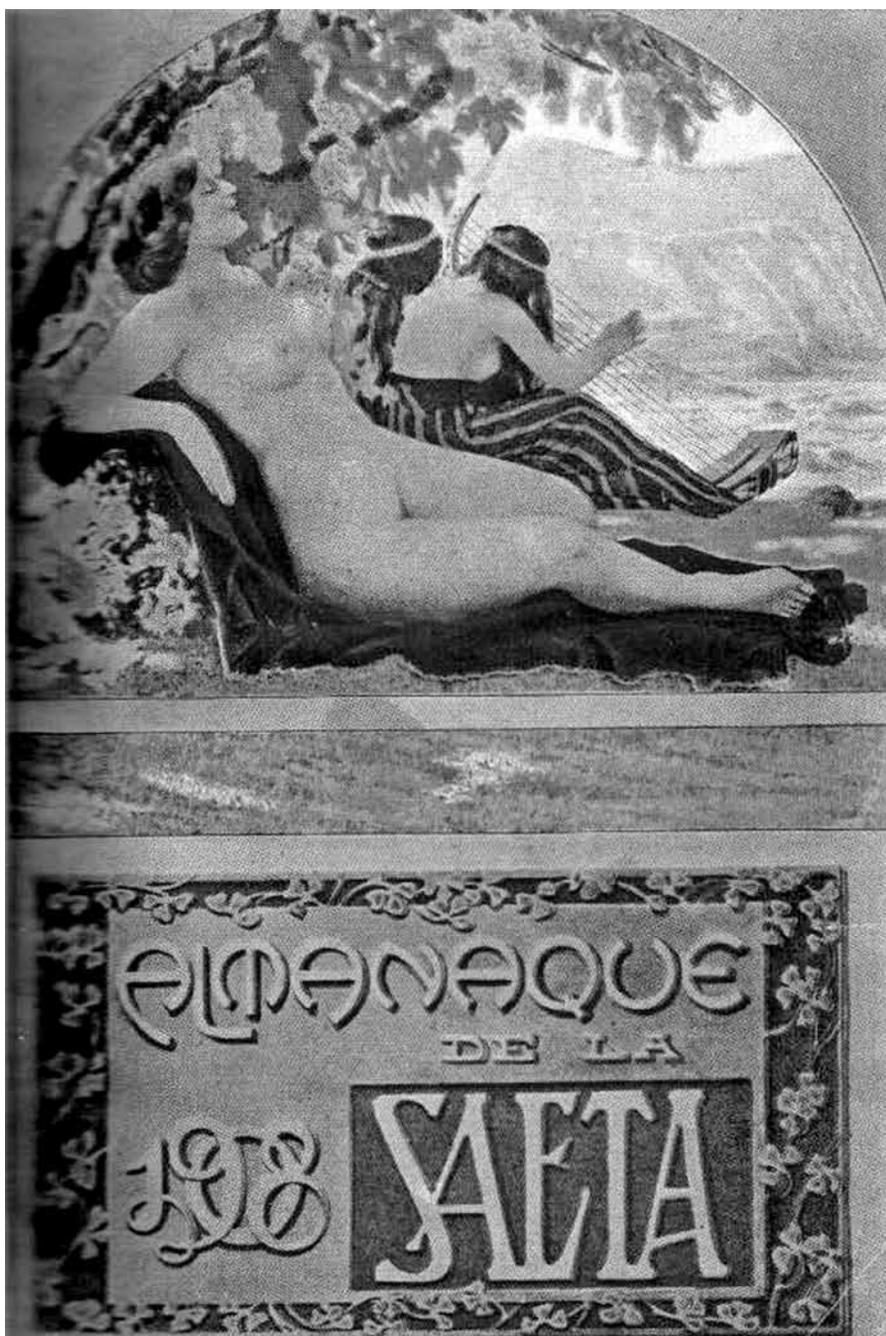
Busque Vd el 22



5. Busque Vd el 22. Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono, México (¿1897?), Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.



6. 25. Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono, México (¿1897?),  
Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.



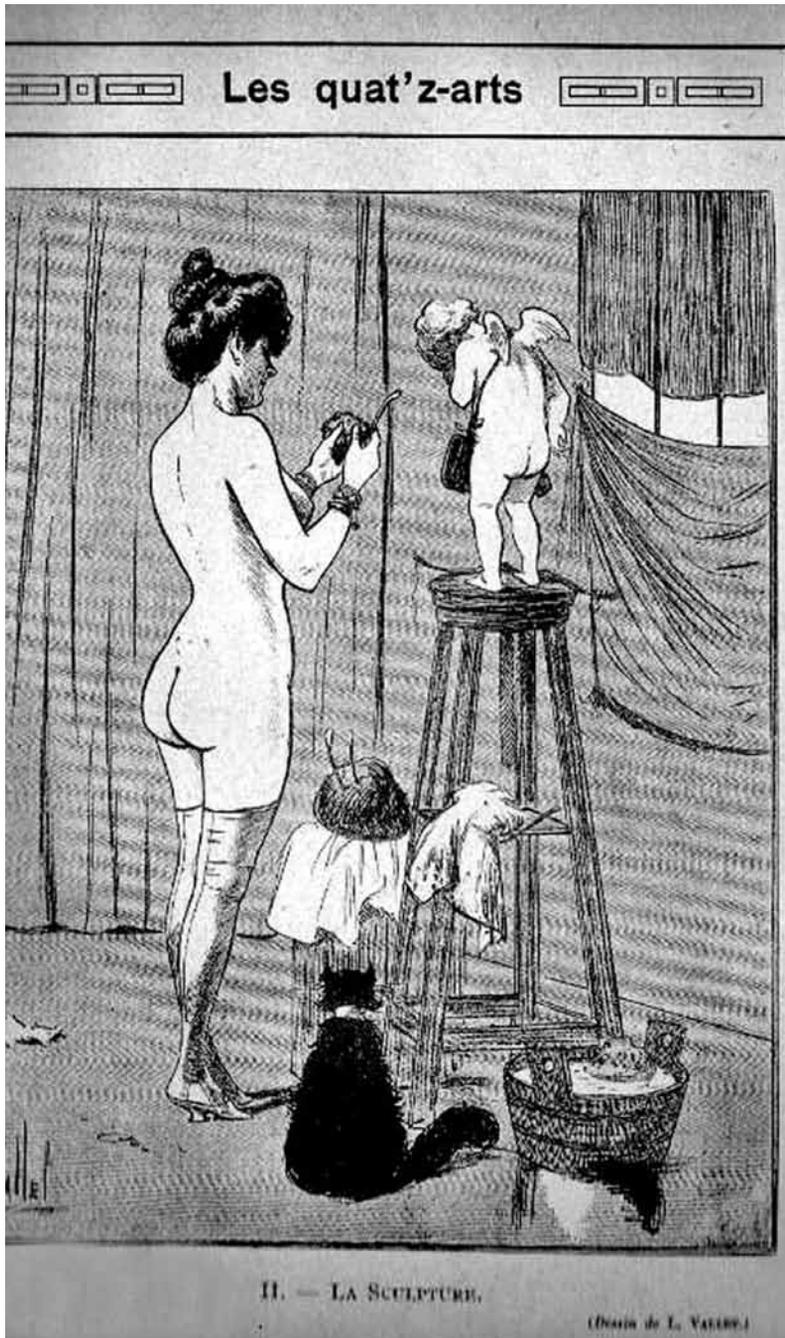
7. Revista *La Saeta*, Barcelona, 1908a. Colección particular.



8. Revista *La Saeta*, Barcelona, 1908b. Colección particular.



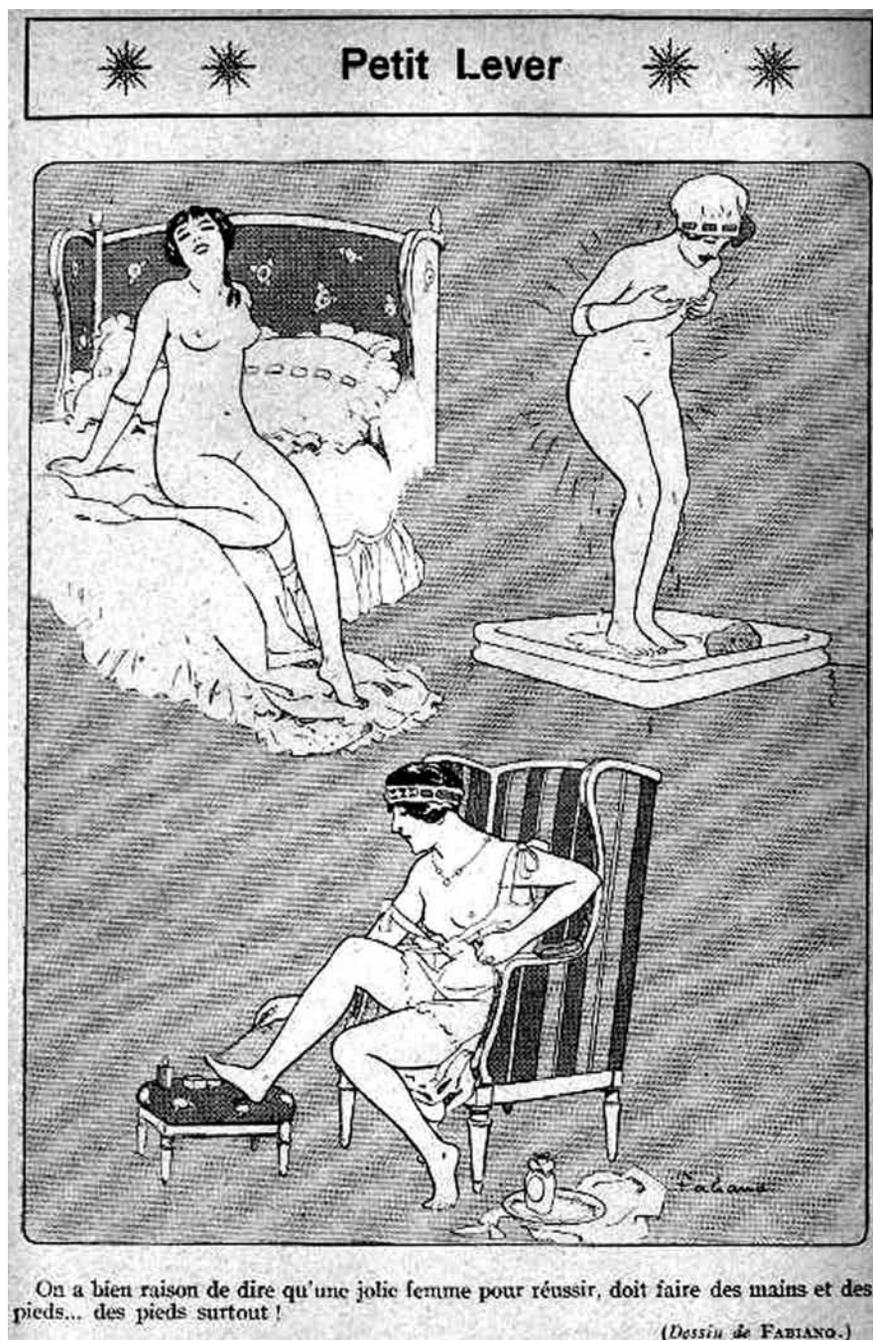
9. Revista *La Saeta*, Barcelona, 1908c. Colección particular.



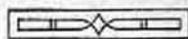
10. Revista *Le foies de la parisiense*, 1908a. Colección particular.



11. Revista *Le foies de la parisiense*, 1908b. Colección particular.



12. Revista *Le foies de la parisiense*, 1908c. Colección particular.



*Jupe ou Culotte?*



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

UNE CYCLISTE.

(Dessin de H. GERVAULT.)

13. Revista *Le fores de la parisiense*, 1908d. Colección particular.

# Confeti



## En el Estudio

La modelo.—El convenio fué que uno solo había de manejar el pincel y hoy me encuentro con tres pintores que pretenden mi reproducción ¡y tres de brocha gorda!

14. Revista *Confeti*, vol. I, México, 1917a. Biblioteca Nacional-UNAM, Fondo Reservado.

# CONFETI



## TENTACION

Este es un santo varón  
a quien el diablo persigue  
con una *eburnea* visión.

Al verla, la tentación  
le entra con placer y encanto  
volviéndolo menos santo  
pero mucho más varón.

15. Revista *Confeti*, vol. I, México, 1917b. Biblioteca Nacional-UNAM,  
Fondo Reservado.

## Desde la Estaca

(Viene de la segunda plana.)

rrero y no conozco a naiden

—Eso no es extraño, pos ahí tienes a don Pancho Viñia que l'andubo gorgoriano a l'hora de los catorros con el señor Carranza y ora no lo reconoce.

—Pos ellos sabrán su cuento, el caso es que ora soy cochero di a pié.

—¿Y pa qué quieren tantos cuacos? pos yo vide l'otro día a un charro muy historiao con su chaqueta de esas que hace mucho tiempo no se devisan con sus aismas y de purito cuero, y su calzonera con hartos de esos quintitos que ni se vían los pantalones, y lo bajaron del retinto, no más por que los cuadró.

—Gueno, mano, no hagas el cuento largo, pos ya sabes quen tiempo de regulación no hay misericordia y yo croque hacen todo eso porque necesitan caballada pa ir a darle a los zapatistas

—¿La caballada?

—No, hombre, a los cocozos.

—El caso que pa manejar

el 30 30 no se necesita cuaco

Pero sí pa correr a per seguir al enemigo.

—La cuestión es que los caballos de les coches son dialtiro matalotes que apénas sirven pa la pica.

—Por el lomo les pueden cargar las cajas de parque.

—Pa eso son más mejor las mulas.

—Pos a mí me han puesto a deletriar, porque ora que no hay jierrada ni pa los frijoles ahí onde voy a sacar pa pagarle al patrón lo que me cobre?

—Que cobre ni qué ojo de hacha; cuando te cobre le adices que ora no hay cobre sino para basura.

—Y qué sacamos con eso? Me dirá que la barra.

—De la Barra está en París y yo te voy a hacer que saigas del apuro.

—¿De qué modelo?

—Nos aventamos un jalón de neutle; si das de alta como goluntario, tiarman y tí armas de otros cuacos más mejores y repunes los que te quitaron.

—Se voltió el chirrón por el palo y vamos a echarnos el trobo que m'inviñas.

—Pos a darle.

## ¡Cuidate de la Leva!....

—No andes mucho por la calle y siempre acompaña de alguno de más respeto que te pueda ir cuidando, porque la leva está dura.

—Si ya Huerta se ha pintao pal estrangis y no hay ora necesidad de soldaos, pos asígn lei en la prensa el general Lucio Blanco tiene pa dar garantías más de veintidos mil sardos, onque ya hay muchos cuartetes dende Potro dia cerroas.

—Si no se trata de leva de la que echo el machinamo, sino otra leva distinta de monturas y caballos, de polainas y de mulas; así es que anda con cuidado no te vayan a coger.

—De gorra ni has alarmao, pos más mula seras tu de lo que ti has figurao.

—Yo lo digo por tu bien, no sea que paren tu carro y te quiten las acemilas y te lo vayas jalando.

—Pero el animal que tengo en vez de mula, es un macho con la mar de mafaduras y de mas a más tan fiaco que ni pa la pica sirve.

—Pos de todo andan llevandos: yeguas, caballos y mulas y onde empiecen con los machos se van a quedarlas viejas, compungidas y llerano a davisar que se llevan a toditos sus jaños.

—Pos yo lo siento por ti, que al fin yo no soy casao y al no llegar ni a costilla,

muñcho menos a chamacos.

—¿Tú te harán un servicio y más ora que estás malo,

porque si sigue la leva de la mulada y de cuacos, no es difícil que se lleven los búrrros y los potrancos y onde te quiten los potros no seguirás amansando.

—Ojalá y jueras profeta y si se llega ese caso, ya puede seguir la leva de potros y de caballos.

### "LA GUACAMAYA"

Se publica todos los Domingos siendo su precio:

#### Dos Centavos.

en la Capital, y en los Estados el que le marquen los Agentes.

Director Responsable:

**FERNANDO P. TORROELLA.**

Ga. San Juan de Letrán núm. 89 Apartado 1831.

No se devuelven los originales aunque no se publiquen ni se dan explicaciones.

Anuncios y Reclames a precios convencionales.

¡Ay del extinto culto de la hetaira anciana, que en sus voluptuosos solo a gozar aspira el beso de los niños de bocas virginales!

¡Ay de la cortesana, que en óculo sonoro de grita así la piye de sus cabellos blancos, sobre la llama eterna de los cabellos de oro!



## Arcadio V. Cortés.

### A una Adúltera.

Quando apenas mi joven existencia  
Empezaba en albores rubicundos,  
Que aun no tubiera la mejor conciencia,  
De que hubiera de amores otros mundos,

Quando apenas, virginito aun mi pecho.  
Por bálito pequeño de amoríos,  
Apenas se sintiera satisfecho  
Por aquellos primeros desvaríos,

Te ví, mujer, sin comprar der quién eras  
Y al mirar tu semblante tan divino,  
Vinieron a mi pecho las primeras  
Pulsaciones de amor en mi destino.

Al ver tu faz tan llena de ternura,  
Tan amable conmigo y cariñosa,  
Hicísteme sentir tanta duizura  
Como nunca sentí ninguna cosa.

## LA MISERABLE.

Hacía un mimo en *Cleopatra*. En el segundo acto, en la fiesta de la Memfis, cuando los divinos amantes llevan la famosa vida inimitable, ella era, quien en las claras y rutilantes mallas de un bufón brincaba y saltaba como bola de marfil entre las pilstras del palacio egipcio. En sus enaguillas redondas, las almeas del desierto venían á con el busto tendido y el ahuecado vientre á bailar el baile de los dervises giradores; luciendo en los pulgares de los pies sortijas de oro junto á las uñas pintadas con albeña, las esclavas hacían rueda, era el momento de la tregua.

Entonces los dos mimos, blancos y esbeltos como dioses griegos, reaparecían y la caída de sus cuerpos ágiles y vestidos de claro, recordaba al vuelo preciso y ritmado de las bolas de un jugador.

Alargada cerca del Emperador, la otra, la culebra del Nilo, la Egipcia extática, muda, coronada con enormes flores. De escarabajos de esmeralda y de joyas sagradas, estaba su túnica cuajada; y ella como envainada en pálidas gasas que daban á todo su cuerpo opalina transparencia; los brazos y los pies desnudos, y sus ojos radiantes y profundos inverosímilmente alargados. No era ya Cleopatra la que ante el público aparecía y se evocaba en refinadas actitudes, sino la más impresionadora visión de arte que ha sido dado contemplar á los delicados. . . . no era una reina, no era Cleopatra; era un personaje aegórico y más típicamente ideal de pinturas italianas, un primitivo enrollado en amplios ropajes, con la cabellera trenzada con joyas y flores, la Primavera del fresco de Florencia y, como fascinada por la extraña mirada de la reina, y por aquellos mágicos adornos, la esbelta mimo giraba, giraba, caía y volvía á caer.

Pobrecita mimo de la fiesta de Cleopatra! una hora después, sudando todavía y envuelta en su chal de lana, atravesaba temblorosa por entre los pasillos glaciales, arrancaba las mallas pegadas á sus muslos, y en el desván de las figurantes se revestía con el abominable traje de las bailarinas pobres, la falda enciñada, el impermeable sucio, la boa sin armíño y el sombrero Mascota con plumas viejas, la librea de lujo y de miseria, cuya apariencia de elegancia le hacía ponerse con paciencia las medias remendadas y las botitas nuevas de ocasión que le lastimaban,

¿Cómo se apresuraba!

Con tal de que tuviese tiempo para alcanzar el omnibus en la esquina de Montmartre, cuya correspondencia le servía para ir hasta Lachapelle. Allí, en

una alta casa de obreros, subía la escalera y aspiraba el aire envenenado con el olor de pestilentes vertederos, para llegar donde la esperaba la caliente pitanzá, cocida á fuego lento por la madre, ex-corista del Lírico. Varias veces, se levantaba la pobre durante la noche, para vigilar la sopa con que debía entonarse, al regreso, la carne helada de su hija. . . .

Y junto, otra tosía hasta desgarrar el alma, con ronca y silbante tos, que en cada acceso le agujereaba el pulmón; la otra, la hermana mayor que ocho días antes, todavía bailó en un acto de la «fiesta de Palacio.» Allí atrapó la muerta, la pobre hermanita, en ese vasto escenario de la Porte-Saint-Martin, glacial y abierto á todas las corrientes de aire.

A la hermana mayor la mataba sencillamente ese escenario.

Tiritar de frío, se puede pasar; pero las horas largas de inútil espera en la banca de las condenadas, en el pasillo del primero, la canca roja donde todos los días se amontonaban cinco ó seis, con la fiebre en los pómulos y los ojos preñados de llanto. . . . el rebaño de los miserables, como ella, mal pagados, los maquinistas, las figurantes, las bailarinas, pobres vergonzantes de bastidores, toda la tribu de los lamentables. . . y entre esos, había que tenían hambre, que no tenían leña en casa; había que tenían hijos que gritaban de frío en el aire rarificado de los tugurios, y por la noche eran soldados romanos, centuriones del Imperio, almeas ó cortesanas egipcias.

Oh desolación del oficio, lujo y miseria de la vida del teatro, todo decoraciones, oropes y harapos. . . . Pobre mariposita de la ramba, libélula famélica de frágiles alas de gasa. . . .

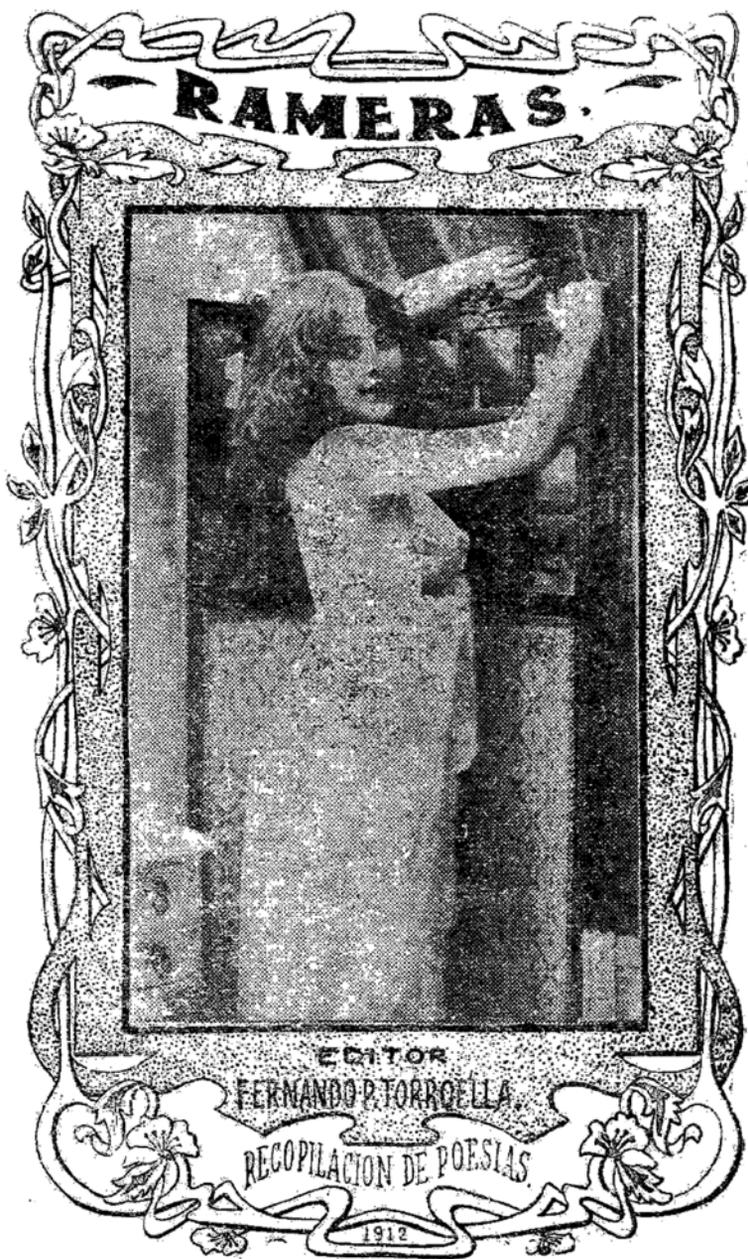
Si siquiera le adelantaran el mes que le debían, habrían podido pagar al farmacéutico que ya no quería fiarle. . . . Había otro medio: ir á ver á la Sra. Bernhardt y contarle su caso. . . . Pero. . . . la verdad no se atrevía. Cleopatra era tan buena, que habría sido abusar. . . . Entonces qué? Decidirse á abandonar á su mamá y á su maquinista Eugenio, y hacer como las otras. . . . buscar, buscar por las calles, entre el viento y la nieve.

Hace diez años de esto, y el frío picaba fuerte aquel invierno.

¿Qué habrá sido de la miserable?

JEAN LORRAIN.





18. Semanario *La Guacamaya*, vol. 1, México, 1912. Hemeroteca Nacional-UNAM, Fondo Reservado.



19. Retrato de Celia Padilla, Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927, Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



20. Retrato de Concha Sandoval, Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927, Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



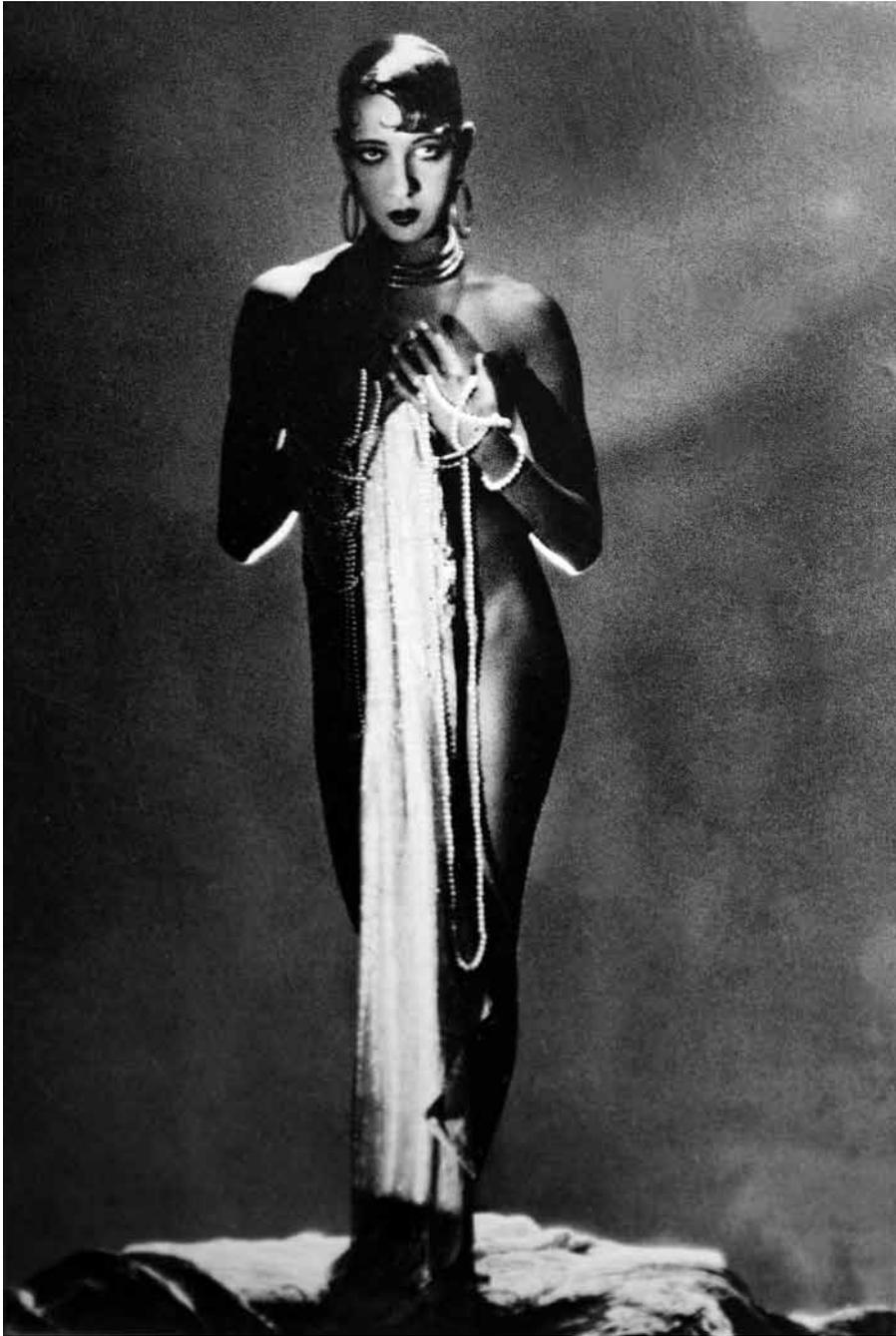
21. Archivo General de la Nación, tema: Desnudos artísticos, 1924, Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E3.



22. Retrato de Mollie Norris y Emma Darwin, Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927, Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



23. Retrato de Mollie Norris, Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927, Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



24. Sin título, autor no identificado, *ca.* 1927. Colección particular.