

Trabajo de Integración Final
Licenciatura en Arte

**La iconografía de “la bebedora de ajeno”
en el marco del feminismo sufragista**

Alumna: María Verónica Arena

Legajo: 46.298

Año: 2013

Tutor: Mario Orione

Universidad de Palermo

Facultad de Ciencias Sociales

La iconografía de “la bebedora de ajeno” en el marco del feminismo sufragista

María Verónica Arena

2013

AGRADECIMIENTOS

A mi familia que como en todas las cosas me acompañó y me apoyó en este proceso. A Juan que estuvo presente en cada etapa, ayudándome a mantener la calma en los momentos difíciles y a encontrar espacio para distenderme y disfrutar de las cosas. A mis compañeras de la universidad, con las que compartí muchas experiencias en este período. A Carolina de la Biblioteca del MNBA, que me guió enormemente en la búsqueda de bibliografía. A Cecilia Pitteli por ayudarme a darle forma a un proyecto que muchas veces se mostraba un tanto caótico. Al profesor Mario Orión por ofrecerse tan gentilmente a ser el tutor de este trabajo, siguiendo con atención cada concepto desarrollado.

INDICE

Introducción	Pg. 6
1. La condición social y jurídica de la mujer en el siglo XIX	Pg. 19
1.1. Trabajo, familia y educación	Pg. 20
1.2. La eterna menor de edad	Pg. 30
1.3. La mujer y su sexualidad	Pg. 36

1.4.	El crecimiento de la prostitución	Pg. 42
1.4.1.	Las enfermedades venéreas	Pg. 46
2.	El alcoholismo	Pg. 49
2.1.	El consumo de ajenjo	Pg. 54
3.	El origen del feminismo como movimiento organizado: sus denuncias y reclamos	Pg. 65
3.1.	Feminismo ilustrado	Pg. 66
3.2.	Feminismo sufragista	Pg. 70
3.2.1.	Postura feminista ante la prostitución	Pg. 78
3.2.2.	El feminismo y los movimientos de templanza	Pg. 83
4.	El surgimiento de la iconografía de “la bebedora de ajenjo”	Pg. 86
4.1.	Los cafés-concerts, cabarets y music-halls como contexto social	Pg. 86
5.	Las principales corrientes artísticas que toman la iconología de “la bebedora de ajenjo” entre sus temáticas	Pg. 91
5.1.	El Realismo	Pg. 92
5.2.	El Impresionismo	Pg. 100
5.3.	El Simbolismo	Pg. 103
6.	Selección de 5 “bebedoras de ajenjo” para ser analizadas	Pg. 108
6.1.	Edgar Degas	Pg. 109
6.1.1.	<i>En un café</i>	Pg. 113
6.2.	Éduard Manet	Pg. 115
6.2.1.	<i>Un café en la Plaza del Teatro Francés</i>	Pg. 123

6.3. Henri de Toulouse-Lautrec	Pg. 125
6.3.1. <i>Bebedora de ajeno en Grenelle</i>	Pg. 127
6.4. Ramón Casas	Pg. 129
6.4.1. <i>En el Moulin de la Galette</i>	Pg. 132
6.5. Félicien Rops	Pg. 135
6.5.1. <i>Bebedora de ajeno</i>	Pg. 136
Conclusión	Pg. 140
Indice de ilustraciones	Pg. 146
Bibliografía	Pg. 160

INTRODUCCION

La salud de una disciplina científica exige, de parte de quien la cultive, cierta inquietud metodológica, la preocupación por adquirir conciencia del mecanismo de su funcionamiento, cierto esfuerzo reflexivo sobre los problemas que éste implica.
(H. I. Marrou)

Históricamente, las bebidas alcohólicas además de calmar la sed –atributo importante para algunos contextos en donde se carece de acceso al agua potable- han servido como fuente de nutrientes esenciales, siendo valoradas también por sus propiedades medicinales, antisépticas y analgésicas, y cumpliendo un significativo rol en la sociabilidad, la calidad de vida y el disfrute.

Desde tiempos remotos hasta la actualidad, el alcohol ha desempeñado un papel central en la religiosidad y el culto. Dioses como Osiris para los egipcios, Dionisio para los griegos y la

diosa Geshtin para los babilonios, son proveedores o encarnaciones de los atributos y beneficios asociados al vino. La cerveza y el vino han sido las bebidas alcohólicas más frecuentes y populares en el mundo antiguo, a las que se suman otras como la hidromiel, siempre de baja graduación alcohólica. Su consumo se daba principalmente en festividades, ceremonias y celebraciones, tanto sagradas como seculares, constituyendo a su vez parte de la alimentación diaria de las personas.

Cada sociedad ha mantenido su propia relación y postura con respecto al consumo del alcohol, observándose claras variaciones dentro de ellas dependiendo de los períodos históricos. En líneas generales, sin embargo, se puede afirmar que en la Antigüedad e incluso la Edad Media, ha prevalecido la proposición de que el consumo de alcohol es beneficioso para el cuerpo y el espíritu. Sin embargo, numerosas fuentes históricas, tanto religiosas como profanas, hacen hincapié en la importancia de la moderación, mostrando en algunos casos una clara condena a la ebriedad. Lo remarcable de este amplísimo período al que se hace referencia es que a pesar de que la intoxicación en banquetes y festividades no es inusual, la embriaguez habitual o solitaria es muy rara (Hanson, 1995).

Las representaciones artísticas que hacen alusión al consumo de alcohol en esos tiempos son el correlato de esta relación y concepción que se tiene del alcohol. La mayor cantidad de imágenes relacionadas al tema son advocaciones de rituales y festividades o bien referencias al momento de su elaboración, y tienen una connotación positiva. Aquellas que contienen una significación particular y que dan a la presencia del alcohol un matiz diferente son las que relatan sucesos extraordinarios, y contienen un mensaje o enseñanza. Por lo general son estas las que llegaron a conformar las pocas iconografías que toman dentro de su tema el consumo de alcohol, y que seguirán siendo evocadas en tiempos posteriores. Entre ellas tenemos, por ejemplo, “la borrachera de Noé” por la que este queda tendido desnudo, episodio que lo llevará a pelearse con uno de sus hijos, o bien “la última cena de Jesús”, donde se da origen al culto de la eucaristía cristiana, en la que el vino simbolizará la sangre derramada del hijo de Dios en autosacrificio para redimir a la humanidad del pecado original.

Un quiebre muy importante con respecto a la cultura alcohólica se da en el Medio Evo a partir del descubrimiento de la técnica de destilado. El conocimiento del proceso comienza a esparcirse lentamente entre monjes, médicos y alquimistas, quienes estaban interesados en él como un antídoto para diversas dolencias. Tendrá que pasar un cierto tiempo hasta que su ingesta comience a ser asociada con el placer de la bebida. Por ello, si hacia el siglo XVI se desarrolla la técnica no es hasta el XVII que su consumo se consolida, para llegar a popularizarse recién en el siglo XVIII (Hanson, 1995).

Si la humanidad ha consumido bebidas alcohólicas desde tiempos remotos, estas, como ya se ha mencionado, siempre habían sido de baja graduación alcohólica. Las bebidas elaboradas a base de alcohol etílico tendrán una graduación mucho más alta, por lo que sus efectos en los consumidores serán notablemente más intensos. Con el fin del Medioevo y el nacimiento de la Edad Moderna comenzarán a desarrollarse las industrias, entre ellas las de bebidas alcohólicas. Su producción y por lo tanto su consumo cambiarán de dinámica. En medio de numerosos cambios paradigmáticos, la modernidad construirá lentamente una nueva moral en torno al consumo del alcohol, concibiéndolo cada vez más de forma negativa. A pesar de su gran consumo, o tal vez a causa del mismo, se le adjudicará el origen de numerosos padecimientos sociales, como la pereza, la delincuencia, la violencia, el derroche y la pobreza.

La antigua postura que promovía la mesura se transforma hacia la modernidad en una actitud mucho más alarmante. Las imágenes relacionadas al alcohol dan a luz un nuevo panorama: el del consumo desenfrenado que lleva al hombre a la decadencia. Ejemplo de ello es la obra *Gin Lane* de William Hogarth, en la cual a mediados del siglo XVIII el artista realiza una fuerte crítica a la sociedad londinense. Allí se muestran varias escenas simultáneas en las que aparecen caracterizados los males que se atribuyen al consumo desmedido de alcohol, en este caso específicamente de Gin, una bebida de muy bajo costo y de gran popularidad por aquel entonces.

Con el paso de los años este conflicto se va incrementando en todo occidente, tomando un carácter cada vez más político. Nacen numerosos movimientos abolicionistas que piden a las autoridades la prohibición absoluta de la producción y distribución de bebidas alcohólicas.

En este marco histórico y social surge en un primer momento la iconografía de “los bebedores de ajeno” donde se alude al consumo masculino de este licor que va adquiriendo creciente popularidad a medida que avanza el siglo XIX. Lo que se muestra en este tipo de obras es un consumo sistemático de alcohol, que carece del aspecto festivo o religioso de la antigüedad y que dista de ser un mero acompañamiento en las comidas. El aspecto de estos hombres es taciturno y solitario, por más que se encuentren sentados junto a otras personas en el espacio público de un bar y difieren notablemente de cualquier otro borracho retratado en siglos anteriores, como es el caso de *El alegre bebedor* de Frans Hals.

Esta iconografía incorpora en una segunda etapa a la figura femenina. El cambio es en realidad mucho más que una variación, puesto que requiere una lectura completamente diferente del tema. De hecho, el simple acto de representar a una mujer realizando la misma actividad que originalmente solo se asociaba a los hombres, significa una gran novedad para la historia del arte. Hasta entonces las mujeres habían formado parte de otras tantas imágenes que mostraban la relación de las personas con el alcohol, como las bacanales y los banquetes, pero nunca habían “protagonizado” estas escenas. La iconografía de “los bebedores de ajeno”, subdividida en su variante masculina y su variante femenina, denota entonces novedosos aspectos de la sociedad moderna en desarrollo: uno de ellos es el creciente individualismo, puesto que deja de asociarse el consumo de alcohol con la sociabilidad o la religiosidad, reflejando más bien un estado individual. Esta problemática de “la individualidad” y de su relevancia son claras consecuencias del pensamiento iluminista y de los postulados promovidos por la Revolución Francesa, cuyas consecuencias en la sociedad continúan desplegándose durante todo el siglo XIX e incluso el XX. Entre las muchas voces que pretenderán ajustar su realidad social al discurso de la Declaración de los Derechos del Ciudadano y del Hombre se encontrará entonces el de unas cuantas mujeres que

buscan agruparse en una organización política para reclamar por su derecho a la igualdad política y civil con el hombre, conformando el llamado “feminismo sufragista”.

La iconografía de “la bebedora de ajeno” no necesariamente ha de reflejar una creciente igualdad entre el hombre y la mujer, ni siquiera aquel deseo femenino de obtenerla. De hecho la mujer que se encuentra sola en la mesa de un bar muy probablemente tenga en aquel contexto una lectura completamente diferente a la de cualquier hombre en la misma situación. Sin embargo, el simple hecho de estar siendo retratada, implica que la sociedad ha depositado su mirada sobre ella.

Esta observación implica una percepción y un análisis por parte de los artistas, que trabajan, dentro de las posibilidades y estructuras propias de la obra pictórica, una temática que comienza a estar en el aire, y que por algún motivo despierta un interés en el público general. Si las mujeres han tomado alcohol desde el comienzo de los tiempos y si han participado de ámbitos de consumo como las cantinas, sobre todo ejerciendo la prostitución, aparentemente nunca habían significado por esto un motivo lo suficientemente relevante como para ser retratadas. Este súbito interés por parte de los artistas puede considerarse entonces como el reflejo de una nueva mirada de la sociedad sobre el rol de la mujer dentro de ella.

Para el análisis de estas problemáticas el presente trabajo de investigación tomará como base para su marco teórico la noción de “iconología” desarrollada por Edwin Panofsky en su célebre libro *Estudios sobre iconología* (1939). A continuación entonces detallaremos cuáles son las bases conceptuales para esta metodología de estudio.

Historia del término “iconología”, aportes de Panofsky al método

El término “iconografía” ha sido empleado originalmente en un sentido más bien arqueológico para clasificar retratos de determinados personajes, plasmados en estatuas, monedas, pinturas y demás. Hacia finales del siglo XVI es utilizado por primera vez el término “iconología” por Césare Ripa, haciendo referencia a su obra recopilatoria de imágenes y alegorías

ordenadas de forma alfabética, representadas y descritas de forma detallada para su correcta identificación y reproducción. Este es el primer proyecto sistemático del que se tiene constancia que se propone, como expresa el prólogo de la obra, catalogar aquellas imágenes, y sólo aquellas, que son producidas para significar “algo más de lo que ellas mismas hacen ver”. Autores posteriores continúan con esta tarea, ampliando el repertorio de imágenes y especificándolo aún más (entre ellos Baudoin, en 1644, Palomio, en 1740, Gravelot-Cochin, en 1791), publicaciones de las que se sirven tanto artistas, para inspirarse en sus obras, como estudiosos y aficionados al arte, que procuran desentrañar los contenidos de las obras (Calabrese, 1991).

Hacia el siglo XX, es Aby Warburg (1866-1929) quien se propondrá desarrollar una verdadera “historia de las imágenes”, que debe entenderse como historia de las ideas. Procurando una interpretación cultural de las diversas iconografías se centrará, a diferencia del formalismo contemporáneo, en el “significado” de las imágenes. Por primera vez –nos indica Calabrese– Warburg utiliza el método de comparar entre sí los materiales iconográficos más variados, también y sobre todo carentes de valor estético, utilizando las imágenes como documentos históricos para la reconstrucción general de la cultura de un período (Calabrese, 1991). De allí que a pesar de una producción literaria muy poco sistemática, Warburg sea considerado hoy como uno de los padres de la historia del arte como disciplina autónoma.

De la escuela de Warburg surge la figura de Erwin Panofsky (1892-1968), cuyo mayor mérito será el de reservar a la iconografía un papel meramente descriptivo (el estudio de sus valores formales), otorgándole a la iconología un papel más científico (el estudio del significado de las obras de arte). Para Panofsky, el término “iconología” tendrá una extensión muy amplia, yendo desde la identificación del tema hasta una lectura de la obra que la liga a la complejidad de la cultura y de las actitudes mentales de la época en la cual ha sido elaborada. Influído por los estudios de Ernst Cassirer sobre la teoría de las “formas simbólicas”, Panofsky desarrollará una concepción de la historia del arte comprendida como historia de los hechos estilísticos. Estos

serán interpretados como símbolos a través de los cuales se expresan procesos generales de abstracción de la mente humana (Calabrese, 1991, p. 37).

Crítica de Gombrich al pensamiento de antecedentes hegelianos

La mayor crítica a la postura histórico-determinista de Panofsky la encontramos en Ernst Gombrich (1909-2001) ante lo que él denomina como los excesos y peligros de la iconografía. Gombrich adjudica estas tendencias a la herencia hegeliana de la que Panofsky, al igual que una amplia generación de historiadores – entre ellos Riegl, Wolfflin, Dvorák, Huizinga- forma parte. Definiéndose a sí mismo como una “especie de hegeliano desertor” (Gombrich, 1991: 53-67), Gombrich no deja de reconocer la abrumadora influencia que ha tenido Hegel sobre la historia del arte, señalando a las *Lecciones sobre estética* como el primer intento de contemplar y sistematizar la disciplina con un alcance universal.

Para Hegel la Historia del arte pertenece a la Historia de la cultura, y la Historia cultural es la historia de la humanidad en cuanto encarnación del Espíritu. La Historia del arte ocupa por tanto para Hegel, un lugar importante en el desarrollo del Espíritu, como muestra en una de sus primeras obras, *Fenomenología del Espíritu* (1806). En el sistema que allí plantea Hegel, el arte cobra una posición clave; el arte es teofanía —manifestación de lo divino—, ya que el proceso de manifestación del Espíritu a sí mismo o autoconciencia se realiza, al menos en parte, a través del arte. Hegel entiende la realidad como un proceso creativo, un proceso que la Idea realiza para la autoliberación del Espíritu, y que no es otra cosa que la misma Idea en cuanto presente a sí misma, en cuanto interiorización. (...) Así Hegel establece las fases del proceso creativo de la realidad y de su explicación total. Detrás de cada etapa ve un principio unificador, un fondo común que se extiende a todas las manifestaciones: es el espíritu de la época (*Zeigsgeist*). (...) Este movimiento de la Idea es siempre racional, y por tanto el proceso de generación del universo, y de la historia como parte de él, es un proceso lógico; la historia tiene un sentido unívoco y

ascendente (idea de progreso), y cada hecho tiene su razón de ser, y ocupa un lugar determinado. (Lizarraga-Gutiérrez, 2011; p. 166).

Las herencias de este pensamiento tienen relación directa, como veníamos diciendo, con la metodología empleada por Panofsky, donde se intenta “reconstruir” el sentido de una obra de arte en virtud del espíritu de la época a la cual pertenece. El estudio de la *Weltanschauung* [concepción del mundo] le permite entonces al historiador, según indica Panofsky, alcanzar esas “tendencias esenciales de la mente humana” que impregnan, en un período o época concreta, todas las manifestaciones culturales: arte, política, filosofía, religión, mitología... En cuanto que referidas todas ellas a un mismo principio unificador, todas ellas revelan una misma estructura subyacente, unos mismos principios rectores, o unos mismos significados o actitudes inconscientes (Montes Serrano, 1987; 52-57).

Se trata de lo que Gombrich definió como el “método exegético”, en el que cada detalle se nos muestra como portador de una significación que lo trasciende. Dado el conocimiento *a priori* de lo que se quiere demostrar y el postulado de que toda obra revela, de forma oculta, su íntima relación con otras manifestaciones de la cultura y con ese centro o esencia común que le da sentido, la tarea se reduce a un buscar concordancias, analogías, estructuras comunes, rasgos equivalentes...; pruebas, todas ellas, que ayudan a confirmar lo que *a priori* se conoce. Inspirándose en la obra de Karl Popper titulada *Las miserias del historicismo*, Gombrich critica los estructuralismos y determinismos que el método supone, señalando particularmente la imposibilidad de contrastar las hipótesis con contraejemplos que permitan emplear el falsacionismo y con ello logran una adecuada corroboración de las conclusiones¹.

Para Gombrich, el peligro de estas interpretaciones no reside únicamente en que parten de suposiciones apriorísticas o en que estén vacías de todo contenido, sino en que estos

1 El falsacionismo, refutaciónismo o principio de falsabilidad es una corriente [epistemológica](#) fundada por el [filósofo austriaco Karl Popper](#) (1902-1994). Para Popper, [contrastar](#) una [teoría](#) significa intentar refutarla mediante un contraejemplo. Si no es posible refutarla, dicha teoría queda corroborada, pudiendo ser aceptada provisionalmente, pero nunca verificada.

planteamientos impiden toda posterior investigación, al crear “mitos” o “clichés” interpretativos de una rápida y fácil aceptación y asimilación por lo aparentemente coherente de sus explicaciones. Asombrado por la amplia trama de interrelaciones que el historiador muestra, el lector no percibe, en muchos casos, lo engañoso del planteamiento. Moviéndose en un círculo cerrado -los hechos nos llevan a la esencia o estructura subyacente para interpretar posteriormente, a partir de esa misma esencia, esos mismos hechos-, el lector acaba haciendo suya, gracias a la aparente lógica deductiva y a la dialéctica del proceso de argumentación, esa interpretación que explica las grandes obras artísticas como una quintaesencia del espíritu de la época, del espíritu del pueblo, del inconsciente colectivo o de las cambiantes formas de visión (Montes Serrano, 1987).

El verdadero científico —dice Gombrich— no busca la confirmación de sus hipótesis; está sobre todo al acecho de ejemplos contrarios. Una teoría que no puede chocar con nada no tiene contenido científico. El peligro de la herencia hegeliana reside precisamente en su aplicabilidad, que tienta por lo fácil. Después de todo, la dialéctica nos hace demasiado simple salir de cualquier contradicción. Como en realidad nos parece que todo en la vida está interrelacionado, cada método de interpretación puede jactarse del éxito (Gombrich 1981, p. 61).

La falta de rigurosidad del método permite entonces que el investigador, librado a su propia erudición, saque conclusiones que no pueden ser contrastadas. Este peligro tan recalado por Gombrich es reconocido por el propio Panofsky cuando observa en *Estudios sobre iconología*:

Para comprender estos principios necesitamos una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico —una facultad que no puedo describir mejor que en bastante desacreditado término de “intuición sintética” (...) Sin embargo, cuanto más subjetiva e irracional sea esta fuente de interpretación (porque cualquier aproximación intuitiva estará siempre condicionada por la psicología y la “Weltanschauung” del intérprete), más necesaria será la aplicación de esos correctivos y controles, que se han mostrado como indispensables en los casos en que se trataba de un *análisis iconográfico en el sentido más estricto* (Panofsky, 1991, p. 23).

Panofsky advierte la falta de “correctivos y controles” al intentar comprobar el “significado intrínseco” de una obra, y la única propuesta que logra extraer del método es la de exigirle al investigador una dedicación exhaustiva al análisis de documentos relacionados históricamente para contrastar lo que “él crea” es el significado intrínseco de los mismos con lo que “él crea” que es el significado intrínseco de la obra en cuestión, librado a aquello que designaba como “intuición sintética” y que acertadamente denominaba como una “fuente de interpretación subjetiva e irracional”. En palabras del propio Panofsky:

Cuando, incluso nuestra experiencia práctica y nuestro conocimiento de las fuentes literarias podrían confundirnos, si los aplicáramos indiscriminadamente a las obras de arte, ¡cuánto más peligroso sería confiarnos a nuestra pura y simple intuición! Así (...) el historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el *significado intrínseco* de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención, contra lo que él crea que es el *significado intrínseco* de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras, como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, periodo o país que se estén investigando (Panofsky, 1991, p. 24).

Lo más probable -señala Gombrich- es que todos los sucesos de la época no sean síntomas de un cambio de actitudes generales del período, aunque pueda ser del todo lícito admitir que ciertos cambios en algunos factores pudieron influir decisivamente en otros sucesos de la misma época, al producirse -por la concurrencia fortuita de los distintos factores- asociaciones de valores y ciertas tendencias generales dentro de un ámbito cultural o artístico muy concreto. Sin embargo -en opinión de Gombrich-, el único dato objetivable es que esos sucesos se han producido conjuntamente.

Evidentemente -nos señala-, algo hay en la intuición hegeliana de que en la vida nada está aislado, de que todo evento y toda creación de un período están relacionados, a través de un millar de hilos, con la cultura en la que están incrustados (...) [Pero] Una cosa es ver interconexión

de los hechos, y otra postular que todos los aspectos de una cultura pueden remontarse a una causa clave de la que son manifestaciones (Gombrich 1981, p. 54).

Por último, cabe señalar que, siguiendo estas precisiones y recelos, Gombrich rechaza la existencia de "distintos niveles de significado", pues para él -una vez criticada la iconología- todo se reduce a un interpretar o descifrar un código, un programa o una metáfora expresiva.

Postura adoptada para el presente trabajo

A pesar de tomarse al método iconológico panofskiano como marco teórico para esta investigación, se tendrán en cuenta las críticas realizadas por Gombrich en cuanto a los "excesos y peligros" al que el mismo nos expone. La principal noción que se dejará de lado será la del "espíritu de la época" a la cual la obra de arte debería responder. Efectivamente se buscará relacionar el conjunto de obras que analizaremos con una gran variedad de hechos históricos con los que se encuentran asociados de forma relativamente directa, pero de ningún modo se procurará hacerlo con "tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras, como se puedan dominar", como lo exigiera Panofsky. Más allá de lo impreciso y subjetivo de este alcance, la cantidad de documentos que podríamos llegar a relacionar de forma histórica con el cuerpo de obras a analizar es completamente desmesurado, restándole precisión e incluso un rumbo a la investigación. Por esto en el presente trabajo se analizará a la "iconografía de la bebedora de ajeno" desde los elementos más inmediatos que de ella se desprenden.

Nos centraremos entonces en la novedad que implica para la historia del arte el hecho la mujer comience a ser retratada en un ámbito público, ligada a su vez al consumo crónico y solitario de alcohol (en este caso, específicamente de ajeno). A este respecto será necesario determinar a qué mirada y percepción de la mujer corresponde esta iconografía.

Con este fin se buscará relacionar el conjunto de obras que analizaremos con una gran variedad de hechos históricos con los que se encuentran asociados de forma relativamente

directa, haciendo especial hincapié en la situación social de la mujer y siguiendo para ello un eje principal de análisis, esto es, el desarrollo del feminismo sufragista. Sin embargo el análisis de esta iconografía será siempre entendido como un fenómeno particular del ámbito artístico con claras conexiones con otros hechos contemporáneos pero respondiendo a una problemática propia de la producción artística y de determinados agentes sociales.

De este modo la presente investigación se dividirá en 6 partes. En la primera se realizará un breve recorrido por la situación social y política de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX en Francia. En este contexto se analizará en segundo término el creciente fenómeno del alcoholismo catalogado por primera vez como patología crónica, dando especial atención al consumo de ajeno. Como contrapartida de estos hechos se describirán a continuación las principales denuncias y reclamos realizados a la sociedad por el feminismo sufragista, señalando qué percepción tenían sus integrantes de la posición social de la mujer y de qué modo buscaban redefinirse como actores sociales. Dentro de esta postura política se observará cuál es la posición tomada tanto en relación a la prostitución como al alcoholismo.

Una vez planteada esta situación nos podremos abocar al contexto social en el cual surge nuestra iconografía, esto es, los cafés-concerts, cabarets y music-halls, como marco en el cual los artistas situarán sus “bebedoras”. Con todos estos elementos reunidos comenzaremos el análisis específico de las obras de arte que hacen a nuestro objeto de estudio. Para ello tomaremos en primera instancia tres de las principales corrientes artísticas que utilizan la iconología de “la bebedora de ajeno” entre sus temáticas, planteando cuáles son sus objetivos e intereses tanto sociales como artísticos y qué relación tienen estos con la situación social de la mujer. Estas serán: el realismo, el impresionismo y el simbolismo. Enmarcadas en estas corrientes artísticas tomaremos 5 “bebedoras de ajeno” consideradas por la historia del arte como algunos de sus exponentes mejor logrados. Estas serán: *En un café* de Edgar Degas; *La ciruela* de Édouard Manet; *Resaca* de Henri Toulouse-Lautrec; *En el Moulin de la Galette* de Ramón Casas; y *Bebedora de absenta* de Félicien Rops.

Al carecer este trabajo de una hipótesis provisional por tratarse de una tesina, se mantendrá una modalidad comparativa y cualitativa, sin llegar a ninguna instancia de contraste de los postulados, como lo exigiría el método propuesto por Gombrich. Siendo conscientes del carácter provisional de las explicaciones, se mantendrá la disponibilidad y el anhelo de que futuras investigaciones puedan someter las conclusiones a crítica.

1. La condición social y jurídica de la mujer en el siglo XIX

El siglo XIX es un momento clave en la historia de occidente en el que confluyen y toman forma numerosos procesos sociales. El Iluminismo trae consigo la propuesta de adueñarse de forma individual de la razón y a su vez propone una nueva forma de organizarse colectivamente cuyas bases deberán ser, como la Revolución Francesa manifiesta, “la libertad, la igualdad y la fraternidad”. Esta nueva conciencia de “los derechos del ciudadano y del hombre” pretende abarcar un número mucho mayor de individuos que los beneficiarios del Antiguo Régimen, pero

aún deja excluidos a numerosos sectores sociales, produciendo poco a poco un enorme descontento entre los menos favorecidos. Un descontento que se diferencia radicalmente del de épocas pretéritas por estar basado en la noción de injusticia.

A partir de esta situación nacerán o cobrarán importancia numerosos movimientos de protesta social, como los relacionados al sufragio universal, a la abolición de la esclavitud y los movimientos obreros, entre muchos otros. A pesar de su diversidad y matices todos estos grupos guardan un factor común: el de reclamar por la igualdad de derechos que tan fuertemente el Iluminismo había pregonado, esbozando sus bases legislativas en el marco de la Revolución Francesa.

Así, hacia el siglo XIX, por primera vez en la historia unas pocas mujeres se unen con una ideología marcada para redefinir su posición en la sociedad, una sociedad convulsionada por los avatares de la revolución industrial, de las nacientes repúblicas y democracias, de la consolidación de la burguesía como clase dominante, de los numerosos descubrimientos científicos que cambian de forma radical no solamente la expectativa de vida del hombre promedio sino que disminuyen enormemente la mortalidad infantil y elevan el nivel de vida hasta límites insospechados. Las posibilidades de la mujer cambian por todo esto enormemente y el desfase entre su tradicional rol de ama de casa y criadora se ve entonces puesto en cuestión. La diversidad de posturas al respecto resultará entonces muy polémica, generando debates que a pesar del paso del tiempo mantienen hoy una extraordinaria vigencia.

1.1. **Trabajo, familia y educación**

Trabajo, familia y educación son en este período tres conceptos estrechamente relacionados en lo que al papel de la mujer se refiere. Paradójicamente, las áreas de cada uno de ellos se superponen en los hechos pero entran en conflicto en lo conceptual.

El origen de estas contradicciones es el resultado de una sociedad en transición de una estructura económica con residuos medievales a una moderna y capitalista. Este proceso, que

comienza con el declive del feudalismo hacia el siglo XIII, se prolongará durante varios siglos en los que se irá desintegrando la propiedad feudal de la tierra para dar lugar a la independización y el ascenso de productores y comerciantes. Emerge entonces la burguesía como una clase de individuos que se diferencia del resto de los trabajadores a través de la acumulación de capital. La expansión de su poder económico se encontrará fuertemente relacionada con la contratación del proletariado, es decir aquellos trabajadores desposeídos de bienes o capital que tienen como único medio de subsistencia su fuerza de trabajo. Las condiciones laborales del proletariado continuarán, sin embargo, muy ligadas al concepto de servidumbre, paralelamente, claro está, a la existencia de la esclavitud. Sostiene Maurice Dobb:

Testimonio de que la formación de un proletariado se encontraba en un estadio todavía atrasado de desarrollo en estos primeros siglos, es el grado en que debía aún recurrirse a la compulsión para mantener la afluencia de asalariados. El temor de que la reserva de trabajadores resultara inadecuada para satisfacer las necesidades de la agricultura y la industria se manifiesta en las medidas coercitivas, tácitamente aceptadas como ingrediente normal de la política gubernamental en este período. Cuando la falta de trabajadores se agudizaba o surgía una demanda excepcional de fuerza humana de trabajo, se echaba mano a medidas especiales, como el reclutamiento forzoso de trabajadores (Dobb 1996, p. 276).

Este tipo de estatutos continuarán con diversos matices durante varios siglos colocando a la figura del trabajador a merced de sus patrones, manteniendo los salarios estancados a pesar de las subas de precios, promoviendo el trabajo forzoso y ampliando el sistema de hospicios (*workhouses*) y “casas de corrección”, así como el “arriendo” de pobres y limitando la libre circulación de los trabajadores (Dobb 1996, p. 279). Así, la organización del trabajo asalariado propia de la industrialización capitalista tardará aun mucho tiempo en constituirse tal y como la entendemos hoy.

La aparición de la primera fase del capitalismo, será entonces predominantemente doméstico-artesana, debido a la disponibilidad de trabajo barato, pero a una disponibilidad de trabajo limitada que aún conservaba lazos con la tierra. A este respecto señala Maurice Dobb:

La pregunta que surge es la de por qué esta industria doméstica predominó sobre la fábrica manufacturera en gran escala en esta época, y por qué duró tanto tiempo. En primer lugar, hay que tener en cuenta, que antes de la aparición de la máquina de vapor no resultaba muy ventajoso económicamente (es decir, desde el punto de vista de la productividad o del coste) el congregar trabajadores en grandes establecimientos. Todo lo que la concentración podía lograr económicamente hablando, era alguna mejora en la división del trabajo, y quizá algún ahorro en los gastos de transporte originados por el envío de primeras materias a los artesanos y la recogida de su trabajo terminado. Mientras el trabajo tuviese un carácter individualizado, tenía poca importancia para la producción el que los artesanos trabajasen juntos en un mismo lugar o dispersos en sus propios talleres.

Una importante razón, si no la decisiva, que contribuyó a esto, es que al menos en Inglaterra el trabajador dispuesto a emplearse por un salario fuera de su lugar de origen, era muy escaso; y era escaso porque hasta los más pobres en los pueblos conservaban una ligazón con su suelo natal, aunque fuere una ligazón débil (Dobb 1996, p. 484).

Así, según palabras del Dr. Eric Hobsbawm “la transformación de los oficios en industria de ‘trabajo a domicilio’ comenzó seriamente durante la expansión de finales del siglo XVI” y “fue claramente en el siglo XVII cuando el sistema se estableció decisivamente” (Hobsbawm 1954, p. 51).

Con el desarrollo del capitalismo lo que perderá el artesano de la industria doméstica será justamente esta ligazón con la tierra y esta posesión de sus herramientas (obsoletas a la hora de competir contra las grandes maquinarias), para convertirse, progresivamente, en un empleado bajo contrato salarial.

En este primer período, la mujer continuará formando parte de la fuerza de trabajo, pero su situación entrará en conflicto con la nueva concepción de trabajo asalariado surgida de la mano

del capitalismo. Los historiadores hablan en relación a esta etapa de la “familiarización de los trabajadores”, ya que los inversionistas suelen encargar trabajos a familias enteras, a pesar de lo cual la paga final es entregada invariablemente al hombre cabeza de familia. En la minería por ejemplo la paga se entregará por cesta de mineral, el cual será extraído por los miembros masculinos de mayor edad de la familia, pero a su vez deberá ser sometido a un proceso de selección y realizado por las mujeres y los niños, quienes no recibirán ninguna paga a cambio. En el ámbito de la producción textil el caso es similar: mientras que las mujeres y los niños suelen hilar los hombres son los encargados del tejido de las prendas, pero la paga nuevamente será entregada en su totalidad al cabeza de familia.

Cuando los encargos son realizados a un individuo solo, las ideas acerca del valor del trabajo masculino y del femenino y acerca de la familia como la unidad económica más apropiada moldearán tanto las pagas como las prácticas de contratación. Los salarios femeninos por tareas de manufactura representarán generalmente la mitad o un tercio de los entregados a hombres por las mismas tareas. Los salarios de las mujeres casadas serán también inferiores a los entregados a las viudas por la misma tarea, lo que refleja una estructura salarial basada en la idea de que las mujeres casadas necesitan menos dinero puesto que tienen maridos que las soportan económicamente, y no en la evaluación de la calidad de su trabajo.

Los oficios más respetados serán aquellos en los que las mujeres no suelen trabajar, mientras que las labores realizadas por mujeres en sus hogares, las cuales pueden resultar a menudo muy pesadas e intensivas consumiendo una gran cantidad de tiempo, no serán consideradas como “trabajo”. Debido a esto, las actividades de las mujeres no se incluirán en las mediciones estadísticas de las economías nacionales tales como el producto nacional bruto, por lo que a fin de cuentas la concepción de la labor femenina será vista como no contribuyente al desarrollo económico.

El prescindir de un trabajo que requiera una paga se volverá una marca de estatus de la clase media, por lo que muchas veces las mujeres ocultarán el hecho de que realizan algún tipo de trabajo remunerado como el del planchado o el de la limpieza.

La separación del lugar de trabajo del de la casa hará más difícil para las mujeres casadas combinar el trabajo en la fábrica con sus responsabilidades familiares, por lo que el trabajo en la fábrica se verá más apropiado para los hombres, las mujeres solteras y los niños. Las mujeres jóvenes serán a menudo las primeras en ser contratadas, particularmente en la producción de ropa, puesto que su trabajo será visto como menos valioso y por lo tanto serán contratadas por salarios más bajos. Las hijas mayores y, con menor frecuencia, los hijos varones, entregarán a menudo parte de sus salarios a sus padres, incluso cuando ya no vivan con ellos, lo que se puede ver como un vestigio de la economía de familia medieval.

Los puestos de supervisión en las fábricas estarán reservados a los hombres mayores, de los que se esperaba que custodiaran la moral y las actividades del tiempo libre de las trabajadoras como se esperaba que hiciera el padre anteriormente.

Las condiciones de trabajo bajo el primer industrialismo serán a menudo terribles, con jornadas de 12 horas y una gran exposición a maquinarias y químicos de alto riesgo. Estas condiciones llevarán a los trabajadores a crear organizaciones laborales que buscarán reducir la jornada laboral y mejorar los salarios y las condiciones de trabajo. Estas organizaciones variarán en sus políticas de género. En algunos países como Gran Bretaña y los Estados Unidos, los sindicatos organizados principalmente en relación a los trabajos manuales, como los gremios de artesanos anteriormente, a menudo se opondrán al trabajo de las mujeres entendiéndolo como amenaza para el oficio que podría verse desprestigiado por su participación con una consecuente reducción remunerativa. Ellos abogarán a favor del “salario familiar”, lo que significa salarios lo suficientemente altos como para permitirle al cabeza de familia ser el soporte económico y con esto permitirle a su esposa concentrarse en las tareas domésticas sin necesidad de salir a buscar ella también trabajo. Este “salario familiar” será tan solo un ideal, puesto que en los hechos la

mayor parte de las mujeres pertenecientes a la clase trabajadora tendrán que procurarse un trabajo para lograr sostener a sus familias, que luego de la invención de la máquina de coser en la segunda mitad del siglo XIX estará asociado generalmente a trabajos de costura muy mal remunerados. En estos casos trabajarán en sus propias casas o en talleres clandestinos en condiciones espantosas.

En Europa continental y América Latina, los sindicatos estarán generalmente organizados a lo largo de las líneas industriales y tendrán vínculos más estrechos con los socialistas y otros partidos políticos de izquierda. Esto los hará un poco más abiertos a la inclusión de mujeres entre sus miembros, abogando por mayores derechos políticos y legales para ellas.

En general, sin embargo, las organizaciones sindicales seguirán manteniendo una postura ambivalente hacia las mujeres, a veces alentando su inclusión o la creación de sindicatos femeninos, pero más a menudo oponiéndose al trabajo femenino y trivializando sus problemáticas. Las mujeres serán más difíciles de organizar que los hombres ya que a menudo sus salarios serán demasiado bajos como para poder pagar los aportes de la agrupación, las responsabilidades familiares no les permitirán asistir a sus reuniones y por la tradición social estarán acostumbradas a ver sus propios trabajos como temporales y a no contradecir a las autoridades masculinas.

Lo cierto es que a fin de cuentas, por la estructura misma del capitalismo y del industrialismo el empleo de mujeres en fábricas y otros ámbitos económicos se volverá un hecho ineludible. El progreso tecnológico producirá en las sociedades la segregación de los espacios productivo y doméstico transformando finalmente con ello el sentido de la división sexual de las tareas. Si antiguamente las familias trabajaban juntas en el campo o el taller, compartiendo un mismo ámbito laboral, esta dinámica llegará a su fin con la aparición del trabajo asalariado. A partir de ese momento la división sexual del trabajo tenderá a la polarización: se esperará que el hombre sea el único proveedor manteniendo con ello el poder económico del hogar, mientras la mujer, imposibilitada para cumplir una jornada laboral completa -como requiere el trabajo

especializado- y a la vez criar a sus hijos, quedará asociada debido a su capacidad reproductiva, a la conformación de una descendencia, es decir, a la maternidad. Sin embargo, muy pocas mujeres podrán cumplir con este ideal femenino.

Ya se tratara de una obrera en una gran fábrica, de una costurera pobre o de una impresora emancipada; ya se la describiera como joven, soltera, madre, viuda entrada en años, esposa de un trabajador en paro o hábil artesana; ya se la considerara el ejemplo extremo de las tendencias destructivas del capitalismo o de la prueba de sus potencialidades progresistas, en todos los casos la cuestión que la mujer trabajadora planteaba era la siguiente: ¿debe una mujer trabajar por una remuneración? ¿Cómo influía el trabajo asalariado en el cuerpo de la mujer y en la capacidad de ésta para cumplir funciones maternales y familiares? ¿Qué clase de trabajo era idóneo para una mujer? (Fraisie & Perrot, 1994, p. 99)

La preocupación de los contemporáneos por la aparición de la trabajadora asalariada se deberá fundamentalmente a las “terribles consecuencias” que creerán descubrir en el trabajo femenino. Al incorporarse al trabajo de la fábrica, la mujer abandonará los cuidados del hogar y la familia, minando su salud, y con ella su capacidad para procrear.

La crisis del positivismo, la influencia del darwinismo y ciertos desajustes sociales contribuirán en este período a convencer a los pueblos occidentales de la manifiesta degeneración de la raza humana. El porvenir de las naciones dependerá del número y de la fortaleza de los niños, futuros hombres, por lo que sólo la mujer esposa y madre, responsable y consciente de su gran misión, podría convertirse en vehículo de regeneración social. El resto de las mujeres condenarán a la humanidad a un mañana incierto. (López Fernández & Bozal, 2003, p. 15)

Así, la sociedad forzará a la “mujer honesta” a escoger la maternidad antes que el trabajo asalariado, una decisión que en los hechos concretos pocas veces dependerá de la voluntad de la mujer o incluso de su marido, puesto que la urgencia por cubrir las necesidades básicas de la familia, sobre todo en el caso de las mujeres de clase trabajadora, no les dejará alternativa.

Únicamente aquellas mujeres solteras que no posean descendencia podrán aspirar a ejercer un oficio a la par de los hombres, esto sin embargo siempre y cuando no contraigan matrimonio, puesto que el mismo será muy a menudo causa de despido.

Las mujeres de bajos recursos, las provincianas, que acceden a puestos de trabajo como telefonistas, camareras, vendedoras, son condenadas al celibato, puesto que el matrimonio es causa de despido.

Se sabe que en Bohemia, hasta el año 1929, las maestras y empleadas del Estado fueron condenadas al celibato. En el sector privado, telefonistas, dactilógrafas, vendedoras y camareras, se ven obligadas a abandonar su puesto en caso de contraer matrimonio. (...) En resumen, la elección o la necesidad de trabajar coloca a las mujeres ante esta alternativa que sella su identidad social y su destino de mujer: oficio o familia. (Fraisse & Perrot, 1994, p. 130)

En cuanto a las mujeres escapadas de los medios pequeñoburgueses y con la voluntad de marcar una distancia respecto de las obreras, a menudo más instruidas que la media de las mujeres de la época, la situación resulta a fin de cuentas muy similar, puesto que se ven obligadas a renunciar a un proyecto de familia si quieren ganarse un lugar respetable dentro de la sociedad de trabajo. Este es el caso de las señoritas de los grandes almacenes y de los correos, las maestras o las asistentes sociales, cuyo número no deja de aumentar a partir de la segunda mitad del siglo.

Fuera de la casa, de las mujeres solas se esperarán virtudes similares a las requeridas en los trabajos domésticos. Como indica Cécile Dauphin, “los ‘oficios nuevos’ abiertos a las mujeres en este fin de siglo llevarán la doble marca del modelo religioso y de la metáfora materna: educación-disponibilidad, humildad-sumisión, abnegación-sacrificio...” (Fraisse, & Perrot, 1994, p. 141). Se propagará entonces la persistente idea según la cual hay oficios específicamente femeninos en la educación y, sobre todo, en los diferentes sectores de la sanidad y de la protección social. Cuidar, enseñar, socorrer, mejorar el nivel moral de fábricas, hospitales y escuelas y otras instituciones públicas, serán las principales tareas asociadas a la mujer.

En el caso de abocarse a la maternidad, el rol de la mujer será muy respetado, al menos en el discurso, en cuanto a transmisora de valores culturales. Sin embargo y ya desde la Revolución Francesa, el rol del Estado en la educación de los niños irá incrementándose. Como decía Danton, los niños “pertenecen a la República antes que a sus padres”. El mismo Bonaparte insistió en que “la ley toma al niño cuando nace, provee a su educación, lo prepara para una profesión, regula cómo y bajo qué condiciones podrá casarse, viajar, elegir un estado” (Ariès & Duby, Vol. 7, 1991, p. 36).

A partir de finales del siglo XVIII, las nuevas ideas sobre las relaciones entre la educación y el bien del Estado comenzarán a desarrollarse en muchas partes del mundo, lo que finalmente conducirá a la escolarización de cada vez más sectores de la sociedad; un proceso que hacia principios del siglo XX habrá redundado en la alfabetización casi total en numerosos países occidentales. La expansión de la educación ha sido considerada a menudo como parte de la expansión de la democracia y el industrialismo en beneficio de la educación de los votantes y los trabajadores. Un problema de esta explicación es que, por un lado, en el siglo XVIII y principios del siglo XIX las democracias no extendían los derechos de voto a la gran mayoría de la población, mientras por el otro el industrialismo temprano no dependía realmente de la educación formal de los trabajadores, pero sí lo hacía de la mano de obra infantil, por lo que la escolarización obligatoria implicaría una gran pérdida de recursos. De hecho, la escolarización masiva se desarrollará primero en países como Prusia y Suecia, políticamente autoritarios y retrasados económicamente; en estos países la escolarización estará explícitamente relacionada con la obediencia a las autoridades del Estado.

Bajo este contexto no resulta demasiado sorprendente el hecho de que en estos países se estableciera una mayor cantidad de escuelas para varones que para mujeres, aunque éstas no quedarían del todo excluidas, creándose “escuelas de señoritas” enfocadas principalmente en las labores domésticas y los cuidados de la familia. Los reformadores de la educación sostuvieron que la escolarización de las mujeres era tan importante como la de los hombres, puesto que las niñas

se convertirían un día en madres, esto es, en las responsables de la educación temprana de los futuros soldados y votantes (Wiesner-Hanks, 2011, pp. 182-183).

Las autoridades políticas en el siglo XIX serán conscientes de que la escolarización masiva podría ser muy costosa, por lo que buscarán maneras de lograr sus objetivos de la forma más barata posible. Recurrirán por esto a las escuelas religiosas dejando en manos de las monjas la educación primaria, a quienes no habrá que pagarles nada. Mientras tanto las escuelas laicas contratarán como maestras a mujeres jóvenes a cambio de salario extremadamente bajos. La enseñanza escolar, que había sido una profesión masculina en el siglo XVIII, llegará a ser rápidamente dominada por las mujeres.

Se ha estimado que alrededor de una de cada cinco mujeres blancas en Massachusetts en las décadas de 1840 y 1850 fue profesora en algún momento de su vida, y hacia el cambio de siglo la enseñanza escolar en América latina también estaba dominada por las mujeres. Este cambio de género en la enseñanza escolar siguió el camino habitual de cualquier tipo de actividad cultural o económica: una vez que las mujeres entraron en su campo en gran número tanto su prestigio como sus salarios se hundieron (Wiesner-Hanks, 2011, p. 184).

La enseñanza escolar será vista entonces como una ocupación apropiada para mujeres jóvenes. En el caso de los hombres que ejercieran la profesión, estos podrán contraer matrimonio sin mayores inconvenientes, mientras que en el caso de las mujeres serán despedidas de manera invariable. Los defensores de esta práctica argumentarán que la enseñanza por parte de estas mujeres continuará sin lugar a dudas luego del matrimonio con sus más preciados alumnos, sus propios hijos.

A las maestras del siglo XIX se les requerirá generalmente poco más que ser letradas, pero los reformadores contemporáneos solicitaron que la enseñanza secundaria y los estudios especializados también fueran abiertos a las mujeres. Aquellos que se opondrán a la educación superior de las mujeres no lo harán en esta época por el temor a un posible desprestigio de estos estudios, como anteriormente había ocurrido, sino más bien por el temor a la capacidad

reproductiva de la mujer abocada en demasía a tareas intelectuales. Se argumentará que al usar demasiado su cerebro podrían debilitar sus úteros al encogerse por una falta de irrigación de sangre. Los reformadores sin embargo subrayarán el hecho de que la educación hará de las mujeres mejores madres, enriqueciendo con ello la formación de sus niños.

Estos argumentos, junto con la necesidad de la sociedad para cubrir puestos como los de enfermeras y maestras y la presión constante de las mujeres individuales, poco a poco darán lugar a más oportunidades. Hacia fines del siglo XIX la mayoría de las universidades europeas y de Norteamérica y América Latina irán abriendo sus puertas paulatinamente a las mujeres, aunque a menudo con numerosas restricciones en cuanto a qué podrían estudiar y limitando el número de las vacantes femeninas (Wiesner-Hanks, 2011, p. 184).

1.2. La eterna menor de edad

El origen del patriarcado es un tema de investigación muy recurrente entre los estudios de género, y en general lo que intenta determinar es cómo, cuándo y por qué se produjo la subordinación de las mujeres².

Los registros históricos nos ofrecen incontables ejemplos de dominación masculina y dependencia femenina u otros tipos de desigualdad de género. La literatura religiosa instó a las mujeres a ser serviles, y describió el plan divino con características de desigualdad de género. Numerosas teorías médicas y filosóficas observaron a la mujer como física, mental y moralmente más débil que el hombre, y con una clara necesidad de protección y orientación masculina. Rituales populares y valores transmitidos oralmente de generación en generación establecieron límites precisos entre géneros, limitando a partir de ello la capacidad de las mujeres para moverse o actuar y criticando o castigando a quienes lo hicieran (Wiesner-Hanks, 2011, p. 98).

² Ver: Lerner, G. (1990), *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica

Sin embargo es necesario tener presente que la mayoría de estas ideas y valores a las que hacen referencia los documentos históricos son el resultado de la labor intelectual de las pequeñas élites que han gobernado o instruido a los pueblos. El peso de estas ideas no es menor, puesto que muy a menudo la influencia de los hombres que las concibieron ayudó a trasladarlas a hechos concretos, como la creación de leyes e instituciones formales con las que se estructuraría en muchos sentidos a las sociedades. De todos modos es importante recalcar que estas ideas, valores e incluso leyes no siempre fueron compartidas o respetadas por el común de la gente, y que por lo tanto no tienen necesariamente un correlato demasiado estrecho con las experiencias vividas. Las fuentes relativas a las normativas sobre género resultan especialmente fáciles de malinterpretar, puesto que los escritores utilizan a menudo frases como "las mujeres son. . ." o "el matrimonio es. . ." o "los padres son. . ." dando a entender que se está haciendo referencia a una realidad objetiva en lugar de a una idealizada.

Cuando Jean Jacques Rousseau afirma en *Emilio o de la educación* (1762) con respecto a la mujer: "Debe reinar en casa como un ministro en la nación, procurando que le manden lo que quiere hacer (...). Pero cuando desconoce la voz de su dueño, cuando quiere usurpar sus derechos y mandar ella, sólo miseria, escándalo e indignidad resultan de este desdén" (Rousseau, p. 516), lo que Rousseau está haciendo es describir justamente su temor y el de tantos otros hombres a que la mujer reclamara para sí misma una revisión de sus derechos, como efectivamente estaban haciendo unas cuantas mujeres antes y durante la Revolución Francesa. En otras palabras, aquí no se está hablando tanto de la subordinación de la mujer con respecto al hombre como de su incipiente insubordinación. Si continuamos leyendo este temor queda aun más claro:

...No satisfechos con afianzar sus derechos [los del sexo femenino] también hacen que se apropien de los nuestros, pero, dejarla superior a nosotros en las cualidades propias de su sexo y hacerla igual a nosotros en todo lo demás, ¿qué otra cosa es sino conceder a la mujer la primacía que la naturaleza da al marido? (Rousseau 1971, p.533).

Sin embargo, la carencia de estatus legal de la mujer ha sido un hecho ineludible en la historia de la civilización y ha acarreado numerosas consecuencias. El período histórico en el que se basa nuestra investigación es el de la Francia posrevolucionaria regida por el Código Civil Napoleónico que a partir de 1804 rigidizaría muchas de las leyes concernientes a la mujer que habían sido replanteadas por la Convención de un modo marcadamente liberal.

Por dar un ejemplo, la ley de divorcio de 1792 admitía como causas válidas siete motivos determinantes: “la demencia; la condenación de uno de los cónyuges a penas aflictivas e infamantes; los crímenes, sevicias o lesiones graves de uno de ellos hacia el otro; la conducta pública desordenada; el abandono al menos durante dos años; la ausencia sin noticias por lo menos durante cinco años; la emigración” (Ariès & Duby 1991, p. 32). Cada una de estas causas tenía el mismo peso y validez tratándose del hombre o de la mujer.

En el Código Civil, y siguiendo la línea de reafirmación general de los poderes paternos impulsada por Napoleón, el marido podía pedir el divorcio basándose en el adulterio de su mujer, pero la mujer sólo podía solicitarlo en caso de que su marido “hubiera tenido a su concubina en el hogar común” (Cap. IV, art. 230). Además, si ella era declarada culpable de adulterio, podía ser condenada a dos años de prisión, mientras que él se liberaba de cualquier tipo de castigo. Se mantenía el divorcio de mutuo acuerdo, pero con un gran número de restricciones: el marido debía tener por lo menos veinticinco años; la mujer debía estar entre los veintiuno y los cuarenta y cinco; el matrimonio tenía que haber durado entre dos y veinte años; y era necesario obtener el permiso de los padres (Duby & Perrot, 1993, p. 39).

El Código Civil establece la superioridad absoluta del marido en la pareja y del padre en la familia, así como la incapacidad de la mujer y de la madre. La mujer casada deja de ser un individuo responsable: célibe o viuda, lo es mucho más. Semejante incapacidad, expresada por el artículo 213 (“El marido debe protección a su mujer y la mujer obediencia a su marido”), es prácticamente total. El carácter sexista de este Código hará por lo tanto de la mujer casada una menor, concibiéndola siempre en función de una tutela masculina, la del padre o la del esposo.

En estas circunstancias a la mujer no se la considera dueña de su salario ni de sus bienes. No puede firmar contratos, ni abrir cuentas. No tiene derecho a realizar estudios ni presentarse a examen, por lo que no se le está permitido ejercer una profesión. Ni siquiera podrá practicar un oficio sin el consentimiento de su marido. En caso de contraer matrimonio con un hombre extranjero se verá obligada a adoptar la nacionalidad de éste, y no se le estará permitido pedir un pasaporte sin su autorización. Si abandona el domicilio conyugal, puede ser conducida de nuevo a él por la fuerza pública, obligándose a “cumplir sus deberes y disfrutar de sus derechos con toda libertad”. La mujer adúltera puede llegar a ser castigada con la muerte porque amenaza con atentar contra lo más sagrado de la familia: la descendencia legítima. No tiene derecho a la privacidad de su correspondencia. No se le está permitido utilizar métodos anticonceptivos y mucho menos realizar un aborto. Los derechos de la viuda en la sucesión de su marido no estarán priorizados con respecto al resto de los parientes.

Esta incapacidad civil tiene de todos modos su contracara y es una gran irresponsabilidad jurídica. Un ejemplo de ello es el hecho de que si una mujer comete un delito en presencia de su marido, se deberá juzgar que actuó por obligación de éste, y por lo tanto no será condenable.

La carencia de estatus legal de la mujer debe, sin embargo, ser interpretada en su correcto contexto. Tomemos el ejemplo de su falta de acceso al voto. Nos encontramos en este período con lo que en Francia se llama “democracia censitaria”, la cual se halla restringida a los que tienen ciertos títulos académicos o alcanzan un nivel mínimo de tributación. Se observa en esto una clara herencia del concepto de “aristocracia” entendida como “el gobierno de los mejores”, lo que antiguamente estaba relacionado a una élite cultural, es decir a las personas más instruidas y de un buen pasar económico, consideradas por esto las más capacitadas para gobernar.

Una vez que Francia adopta la democracia como forma de gobierno el sufragio dista mucho de ser universal. Si las mujeres no tienen acceso al voto, uno de cada tres hombres tampoco lo tendrá (como los indigentes, los domésticos, etc.). Extender el voto a todos los hombres implicaba restarle autenticidad, puesto muchos de ellos carecían de opiniones políticas y

se encontraban completamente ajenos a sus mecanismo y propuestas, un voto que además resultaba ampliamente manipulable. Se llega a la conclusión por todo esto que tanto las mujeres como aquellos hombres que no se encuentran calificados para emitir un voto se hallarán mejor representados por los hombres de mayor instrucción y recursos.

Con el paso del tiempo esta situación comenzará a cambiar y algunas mujeres y otras minorías reclamarán para sí el derecho al voto. Sin embargo estas acciones no representarán necesariamente los intereses de la gran mayoría de los individuos. Incluso bien entrados en el siglo XX y luego de haber accedido al sufragio las mujeres en su conjunto no se mostrarán tan implicadas en la política como los hombres.

Como indica Louise Weiss, fundadora en 1934 de *La Femme nouvelle* y candidata en las elecciones municipales de Montrouge de 1935, la mayor parte de las mujeres da muestras de un interés limitado por esta reforma. Para su gran decepción: “Las campesinas se quedaban con la boca abierta cuando les hablaba del voto. Las obreras se reían, las comerciantes se alzaban de hombros, las burguesas me rechazaban horrorizadas” (Duby & Perrot, 1993, p. 132).

Por eso debemos tener cuidado al interpretar esta “falta de estatus legal femenino” como una gran opresión por parte del hombre sobre la mujer. Es indiscutible que en numerosos casos las mujeres han sufrido una gran injusticia y que sus voces han sido acalladas, pero la concepción de género implícita o explícita de cada época es el resultado de una lógica interna, según la razón histórica, no según la razón abstracta; cuáles son las expectativas y ambiciones de los individuos, cómo son interpretados y justificados los hechos en cada sociedad y período histórico, son variables que no deben ser proyectadas y juzgadas desde nuestra manera particular de juzgar la realidad.

Lo cierto es que el siglo XIX es un período de grandes cambios sociales y económicos en el que el papel de la mujer se ve rápidamente transformado. En las ciudades, la presencia pública de la mujer, en particular de la mujer obrera, se hizo más visible. No solo las mujeres sino también los hombres comenzaron a cuestionarse entonces la verdadera naturaleza del sexo femenino. Para

muchos, contemplar a la mujer fuera de su papel maternal y conyugal se tradujo en miedo y ansiedad, ya que con esto se ponía en peligro la estabilidad y continuidad de las instituciones y de los derechos y privilegios establecidos.

La falta de legitimación política y civil de la mujer de este período ha sido interpretada por las corrientes historiográficas clásicas como una falta de injerencia en la vida social que es el resultado de la subordinación de la mujer por el hombre. Sin embargo esta conclusión ha sido revisada y en la actualidad hay posturas que proponen interpretar a cualquier cosa en una sociedad relacionada a las relaciones de poder -no simplemente la política formal o las organizaciones no gubernamentales- como una cuestión política. No solo lo es la relación entre el rey y el súbdito, sino también entre el amo y el sirviente, el terrateniente y el arrendatario, padre e hijo, marido y mujer. Cuando este poder es reconocido formalmente y legitimado, se convierte en autoridad, pero incluso cuando no lo es, continúa siendo poder.

Desde esta noción ampliada de la política como poder, las mujeres han estado tanto del lado dominante como del subordinado. Las mujeres han obtenido la autoridad formal mucho menos a menudo que los hombres, pero claramente han tenido poder: a través de los matrimonios arreglados han establecido alianzas entre familias influyentes; a través de cartas o el esparcimiento de rumores, han moldeado la opinión pública; a través del patronazgo, han ayudado u obstaculizado las carreras políticas de los hombres; a través de sus consejos o en la fundación de instituciones han moldeado la política; a través de su participación en disturbios han demostrado la debilidad de las estructuras de la autoridad masculina (Wiesner-Hanks, 2011, p. 138).

Sin embargo, con el paso por la ilustración y la llegada del capitalismo y del industrialismo, nuevas ideas sobre la igualdad de oportunidades y sobre el valor del trabajo comenzarán a repercutir en aquellas minorías excluidas legalmente, como los esclavos, los obreros y las mujeres. Lo que hasta entonces estaba naturalizado con respecto a cada uno de los géneros comenzará a ser cuestionado.

1.3. La mujer y su sexualidad

Establecer el significado y los límites del concepto de “sexualidad” es una tarea de una gran controversia, puesto que no solo implica determinar las características propias de cada género, sino también la complejidad y variedad de interacciones entre ellos, a lo que se suman las expectativas y objetivos depositadas sobre cada una de estas formas de relacionarse. La palabra “sexualidad”, a menudo definida como “la posesión o el ejercicio de las funciones sexuales, deseos, etc.” es en realidad bastante novedosa, surgiendo en la mayoría de las lenguas occidentales alrededor del siglo XIX. Por entonces nuevas ideas acerca del cuerpo, de las diferencias de género, de los patrones del comportamiento marital, junto a la incidencia de los controles gubernamentales en cuanto a la natalidad, la prostitución, la salubridad, etc., convergen en los países occidentales para crear lo que los estudiosos llaman “la sexualidad moderna”. Algunos historiadores argumentan que este cambio de mentalidad no condujo simplemente al desarrollo de la “sexualidad moderna”, sino que ayudó a crear el concepto mismo de sexualidad, puesto que con anterioridad las personas no pensaban en sí mismas como dueñas de su “sexualidad” ni clasificaban como actividades sexuales a acciones que hoy en día asociamos espontáneamente a un comportamiento sexual (Wiesner-Hanks, 2011, p. 196).

Este cambio de paradigma estará muy relacionado con el desarrollo de la ciencia y su presencia cada vez más fuerte en la vida cotidiana. Con la llegada del siglo XIX los deseos sexuales y la manera de ejercer la sexualidad serán estudiados, categorizados y clasificados como parte del mundo natural. Según estas nuevas concepciones los deseos y las acciones que se consideren demasiado dañinos o “desviados” deberán ser evitados o corregidos. Las voces autorizadas para determinar esto ya no serán, como hasta entonces, la de los sacerdotes, sino únicamente aquellas de formación científica. Los médicos fueron a partir de entonces los profesionales encargados de cuidar este aspecto de la salud de las personas, determinando qué es lo “normal” y qué es lo “anormal”.

La masturbación, la prostitución, la histeria, las enfermedades venéreas, serán vistas desde entonces problemas relativos a la salud pública. También lo serán las perversiones más extremas, como el sadismo, el fetichismo, el masoquismo, el exhibicionismo, la ninfomanía y la "inversión", un término común en el siglo XIX para nombrar el deseo por personas del mismo sexo.

Estos diferentes trastornos sexuales fueron etiquetados e identificados en el revolucionario libro *Sexualis Psychopathia* (1886) por el médico y neurólogo alemán Richard von Krafft-Ebing, el primer estudio de peso realizado sobre esta novedosa especialidad médica: la sexología.

La salud pública comenzó a ser un tema cada vez más tratado por el poder político. Medidas como la regulación de la prostitución (no para prohibirla sino para combatir la propagación de enfermedades venéreas) y el control de la natalidad (en general condenando los métodos anticonceptivos y la práctica del aborto por poner en peligro el futuro de la Nación)³, son algunas de las nuevas políticas adoptadas por los gobiernos.

En lo relativo a la salud específicamente femenina, el discurso médico mostraba a la mujer como un ser débil y enfermizo, que debía permanecer recluido la mayor cantidad de tiempo posible para no exponer demasiado su endeble salud. Entre las enfermedades diagnosticadas como puramente femeninas que provocaban en las mujeres palidez y melancolía, sobre todo si se veían rodeadas de "placeres prohibidos", se encontraban aquellas ligadas al sistema nervioso, en especial la histeria, lo que era en realidad un conjunto de padecimientos como paroxismo, convulsiones, parálisis y obstrucción respiratoria. Otros estados físicos y anímicos eran también considerados como parte de ese síndrome: depresión, melancolía,

³ En los Estados Unidos, por ejemplo, se dictaron leyes tales como las Comstock Laws que prohibían la distribución de dispositivos para el control de la natalidad, arrestando incluso a aquellas personas como Margaret Sanger, que distribuyeran información al respecto, especialmente cuando esto era entre mujeres de bajos recursos (Wiesner-Hanks, 2011, p. 46).

abstención de comer, excesiva sensibilidad, llorar continuamente, desórdenes de ansiedad, trasgresiones y obsesiones sexuales, un mórbido sentido del martirio (López Fernández & Bozal, 2003, p. 75).

Con el paso del tiempo la histeria comenzó a ser relacionada de forma directa con el deseo sexual no satisfecho, también llamado “ninfomanía o furor uterino”⁴. El “descubrimiento” de los instintos sexuales en la mujer se volvió por entonces una verdadera obsesión para los higienistas. “El horror que les producía pensar que la sexualidad desbordada de las mujeres podía excluirles de la ‘fiesta’ aumentó considerablemente cuando las teorías sobre la decadencia les confirmaron que la masturbación paralizaba el desarrollo del cuerpo y terminaba por aniquilar las razas” (López Fernández & Bozal, 2003, p. 24). La importancia que los contemporáneos dieron al tema de la masturbación femenina se demuestra en la abundante literatura que surgió sobre este tema⁵.

Según indica el Dr. Boebius en su libro *La inferioridad mental de la mujer*, publicado en 1904, si las facultades intelectuales femeninas alcanzaran el desarrollo de las masculinas, los órganos maternos se atrofiarían y las mujeres se volverían estériles (Moebius, 1904, p. 59, 96-97).

Nuevamente nos encontramos aquí con la concepción de la mujer principalmente desde su rol como reproductora. Esta función resulta elemental para cualquier sociedad, pero en el siglo

4 El Dr. Virey consideraba: “La indolencia y la inercia viciosa en que muchas de ellas viven sumidas tan perezosamente, no son menos perniciosas para su salud [...] hace la complexión blanda, linfática, pálida, débil, y hasta agostada pro la luenga oscuridad en que vegeta [...]. Sabido es que este estado de exaltación de la sensibilidad de los ovarios puede dar origen a la ninfomanía o furor uterino, enfermedad en la que una joven virgen, poco antes modesta y reservada, vuélvese lasciva, descocada, y provoca, hasta en público, a los hombres del congreso [...]. Acabamos de observar cuán exagerada, inquieta e inflamable es, a menudo, la sensibilidad en las muchachas o mujeres que más se abandonan a la indolencia del cuerpo [...]. De ahí nacen todas las afecciones nerviosas, justo castigo de la molicie” (Virey, J.J. (1881); *La mujer bajo los puntos de vista fisiológico, moral y literario*. Barcelona, pp. 67-73. En: López Fernández & Bozal, 2003, p. 24.

5 De las fechas que nos ocupan, entre los libros más significativos sobre este tema destacan: Cook, F, *Satan in Society*, 1870; Rosier, *Des Habitudes secrètes ou de l’onanisme chez les femmes*, París, 1878; Doussin-Dubreuil, *Des égarements secrets ou de l’onanisme chez les personnes du sexe*, Paris, 1878; Amencio Paratoner, *Extravíos secretos del bello sexo* (Barcelona, 1881) y *La mujer en la alcoba: estudio higiénico-fisiológico* (Barcelona, 1893).

XIX se suma a ella la gran importancia otorgada a la legitimidad de la descendencia, por lo que primero la virginidad y luego la fidelidad serán requisitos indispensables exigidos a toda mujer decente. Para ello se rigidizan notablemente los códigos sexuales a los que estarán sujetos, en particular, las clases media y media alta, y dentro de ellas, muy especialmente, la mujer. Según Érica Bornay existe una coincidencia total en afirmar que la Revolución Francesa no aportó espacios más amplios de libertad a la sexualidad, puesto que el puritanismo de los revolucionarios más radicales impuso sus puntos de vista en cuanto a que una sexualidad más franca era sólo una licencia propia del *ancien régime*; por tanto, una corrupción social (Bornay 1998, p. 50).

Paralelamente al desarrollo de estas ideas en Francia, en la Inglaterra victoriana se observa una “sexofobia generalizada”, donde el placer sexual y el matrimonio se muestran como aspectos antinómicos. El deseo carnal será algo que una mujer y un hombre de buena familia y educación no deben sentir. Y en particular, evidentemente, la mujer:

Por regla general mujeres honradas casi nunca desean gratificaciones sexuales para sí mismas, se entregan a sus maridos, pero sólo para complacerles, y de no ser por su deseo de maternidad preferirían ser relevadas en su función (Pearsall, 1983, p. 15).

La misión de una esposa será la de dar a luz y educar a los hijos, no la de dar o sentir placer. El hombre, en cambio, mantendrá las formas en sociedad pero en general no se resignará a prescindir del placer carnal como el matrimonio lo dictamina. Para ello se buscará una amante –o en su lugar una simple prostituta-. Según las costumbres implícitas, al hombre le eran permitidas estas “licenciosas” actividades si las practicaba con mujeres que no pertenecían a su clase social.

Esta realidad tiene su contrapartida entre las clases trabajadoras. En realidad, la castidad era un lujo de la burguesía, puesto que la extrema miseria del trabajador de la época arrojaba a sus mujeres e hijas a la prostitución, que, como reflejo de la sociedad de la que surgía, tenía su base en la mísera ramera callejera y su vértice en la opulenta cortesana, de la que la Nana de Zola es un preclaro ejemplo (Bornay 1998, p. 55).

A pesar de las grandes diferencias que siempre han existido entre la cultura británica y la francesa, y que no faltan en el siglo XIX, el crecimiento desmesurado de la prostitución y la hipocresía que indefectiblemente ésta refleja es un fenómeno compartido por los dos países. Los franceses sin embargo tendrán un menor interés en guardar las apariencias, pero su concepción de la mujer en función del deseo sexual o de su necesidad de reproducción será la misma que en su país vecino.

Esta disyuntiva impuesta a la mujer por la sociedad llevará a que algunas mujeres pioneras, privilegiadas ciertamente por el desahogo económico y la cultura, afirmen haber elegido la libertad antes que el matrimonio.

Tras la huella de muchas “feministas” como Pauline Roland, que hace pública su renuncia al matrimonio, o Florence Nightingale, que no quiere negarse a sí misma en nombre del destino de un marido, mujeres como Christabel Pankhurst declararán que el celibato femenino es una decisión política, una opción deliberada en respuesta a la situación de esclavitud sexual. Afirma la escritora estadounidense Louisa May Alcott en el año 1868: “La libertad, felicidad y el autorrespeto no tiene suficiente compensación en el dudoso honor de verse llamar “señora” en lugar de “señorita” [...] Las solteras serían en cierto modo una clase de mujeres superiores [...] que permanecen tan fieles a su elección y tan felices de ello como las mujeres casadas respecto de su marido y de su hogar”.⁶ El celibato, entendido como una huelga de sexo, es considerado por estas revolucionarias como un estado provisional y como un gesto político necesario en tanto no surja de la sociedad una nueva conciencia social.

A partir de 1870 la figura de la soltera feliz de serlo, urbana, salida de sectores acomodados, viajera, con un barniz de cultura, que da ostensiblemente la espalda a los papeles destinados a la mujer burguesa, se va afirmando en diferentes dominios de la creación y de la vida pública, y, de tal manera, esboza otros destinos de mujer. En Inglaterra y en Estados Unidos, donde

⁶ *Liberty, a Better Husband. Single Women in America: the Generation of 1780-1840*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1984, p. 10. En Fraisse & Perrot, 1994, p. 143).

son mayores los progresos jurídicos sobre la propiedad, el divorcio, la educación y el sufragio, es precisamente donde este modelo de vida autónoma se desarrolla y donde más fascina. Gradualmente, las imágenes de independencia económica y de amor libre se funden para dar nacimiento al mito de la "mujer nueva" (Fraise & Perrot, 1994, p. 144-145).

Sin embargo, es necesario volver a mencionar que estas mujeres son excepciones a la regla, y si se mencionan aquí es por que desde nuestra perspectiva histórica podemos entenderlas como los primeros síntomas de una revolución sexual apenas comenzada y que aun debería recorrer un largo camino a lo largo del siglo XX.

1.4. El crecimiento de la prostitución

*La prostituta es una figura ambigua, incluso para las mujeres: objeto de temor, de desprecio, pero también de compasión y de solidaridad, imagen de una libertad fantástica o, por el contrario, símbolo de la mayor opresión.
(Genevieve Fraise & Michelle Perrot)*

La prostitución es un fenómeno extremadamente antiguo. La subyugación sexual de la mujer hacia el hombre ha tenido a lo largo de la historia numerosas caras, como es el caso de la posesión sexual de los amos sobre sus esclavas o las violaciones de los soldados hacia las mujeres de los pueblos invadidos. La comercialización del sexo tiene sin embargo hacia el siglo XIX una expansión sin precedentes. Muy ligada al crecimiento de las ciudades va de la mano del capitalismo y de la necesidad de la mujer de conseguir un trabajo asalariado.

Los últimos estudios realizados sobre el tema confirman que, en los periodos de crisis, las obreras, modistas y criadas domésticas ingresaban en la prostitución por encontrar que era una salida más fácil y con menos explotación que otras⁷. Previamente, estas mujeres habían trabajado en empleos por salarios de subsistencia o menos aun. Ejerciendo la prostitución, la vida de estas mujeres no se diferenciaría demasiado de la vida de un gran cuerpo de mujeres trabajadoras que

⁷ El jefe del Servicio de Higiene de Madrid comentaba que, en 1900, el 60% de las criadas terminaban prostitutas (Eslava, R. (1900); *La prostitución en Madrid. Apuntes para un estudio sociológico*. Madrid: Imp. V. Rico, pp. 93-94. En: Fraise & Perrot, 1994, p. 38).

no residían con su familia y que tenían que ganarse la vida a duras penas en el mercado de trabajo urbano. Para ellas no significaba desvincularse de su entorno ni entrar a formar parte de un mundo marginal claramente estratificado (López Fernández & Bozal, 2003, p. 38). Incluso para las que se ganaban la vida principalmente con la prostitución, sólo representaba un refugio temporal en momentos difíciles; en su mayoría, las jóvenes abandonaban el comercio a finales de la veintena (Fraisie & Perrot, 1994, p. 67).

El porcentaje de mujeres que se prostituyen al menos una vez en la vida se vuelve en este período altísimo. Cualquier trabajadora es entonces susceptible de ser considerada una prostituta. *“La épouse une blanchisseuse”* [Se ha casado con una lavandera], se decía en París cuando un caballero se casaba con una señora de moralidad dudosa. Bajo este dicho subyacían dos cuestiones fundamentales: el temor hacia la mujer trabajadora y la sospecha del profundo erotismo que escondía.

La configuración sexual del hombre adulto se encontraba estrechamente relacionada con la prostitución. La temprana iniciación sexual de los jóvenes se daba necesariamente con prostitutas. Esta costumbre social implicaba dos cosas fundamentales: por un lado la necesidad de preservar vírgenes hasta el matrimonio a aquellas mujeres destinadas a formar parte de una “buena familia”, y por el otro la hipocresía de la sociedad masculina que buscaba ejercer su sexualidad de forma clandestina. El tradicional concubinato se daba entonces de forma disimétrica entre un hombre de buena posición económica y una mujer de bajos recursos.

El arte actuó entonces como caja de resonancia de los conceptos planteados: la literatura aportó ejemplos evidentes de la relación entre proletariado y prostitución; la prensa ilustrada, atenta depositaria de la conciencia colectiva, difundió estas consideraciones, y la pintura y la ilustración gráfica confundieron iconográficamente a la trabajadora con la prostituta, incluyendo en la imagen de la primera aspectos del “argot plásticos” de la segunda. Podría servir como ejemplo el hecho de que, en una exposición celebrada en París en 1909 y titulada La misère sociale de la femme, donde sólo se exponían pinturas y dibujos relacionados con el tema de la prostitución

se encontraba una obra de Steinlen titulada *La modiste suivie* (López Fernández & Bozal, 2003, p. 39).

La mayor parte de los tópicos que formaban parte de la conciencia colectiva decimonónica partían de las tesis elaboradas en 1836 por le Dr. Parent-Duchâtelet en su pionero estudio sobre la prostitución parisina. Considerado el apóstol del sistema reglamentarista francés impuesto en 1826, Parent-Duchâtelet elaboró un compendio de tópicos sobre el carácter, origen social, causas de su entrada en “la vida” y comportamiento de las prostitutas que fueron incansablemente repetidos por la mayor parte de los estudios del tema de la prostitución y que se convirtieron en una especie de modelo científico para los folletines y las principales novelas naturalistas que popularizaron estos conceptos. Su influencia resultó abrumadora, hasta el punto de que su examen ensombreció los posteriores análisis y estadísticas sobre el tema, llegando incluso a determinar la conducta misma de las prostitutas (López Fernández & Bozal, 2003, p. 41).

Parent-Duchâtelet señala el peligro que resulta de la variedad del aspecto físico de las prostitutas, por el cual una mujer “normal” puede llegar a ser confundida con una mujer de “vida alegre”. Sin embargo advierte dos rasgos “inequívocos” por los cuales pueden ser diferenciadas: la ronquera, producida por la lascivia y por el abuso del alcohol –que aparece subrayada también por Balzac en *Splendeurs et misères des courtisanes* y por Maupassant en *Le Port-* y la gordura, fruto de su “voracidad”.

La influencia de estas teorías en la literatura naturalista se ve claramente en la novela *La Taberna* de Émile Zola, en la que Gervaise, su protagonista, es una mujer trabajadora que influida por la decadencia de su medio se deja arrastrar por el vicio volviéndose gorda y alcohólica, para llegar, en el estado más crítico de su miseria, a intentar prostituirse.

Desde otro punto de vista, Baudelaire describía a las prostitutas “postradas en actitudes desesperadas de tedio (...) pesadas, sombrías, estúpidas, extravagantes, con ojos vidriosos por el aguardiente y frentes abultadas por la terquedad”⁸. De esta manera, no sólo insistía de nuevo en

8 Agregar cita.

su estupidez y en su debilidad mental, sino que también recogía otra de las características que mejor concordaban con las propuestas pseudocientíficas de la antropología criminal: la pereza y el aletargamiento de estas mujeres. Al fin y al cabo, eran prostitutas porque eran perezosa y no querían trabajar, y así las retrataban los artistas, como podemos observar en obras tan diferentes como *La jaula* (1915), de José María López-Menzquita, o el *En el Salon de la Rue del Moulins* (1894), de Henri de Toulouse-Lautrec. En los monotipos sobre las *maisons closes* de Degas, así mismo, las prostitutas muestran gordura en el caso de las meretrices y delgadez extrema en el de las carreristas, miradas vacías, pereza, postración... (López Fernández & Bozal, 2003, pp. 43-44).

Además de ser acusadas de estúpidas, perezosas e inmorales, la mayor parte de los estudios del tema consideraron que, también, estaban locas. Algunas estaban aquejadas de una nueva enfermedad llamada “locura sífilica”, pero la mayoría padecía simplemente un gran melancolía [140]. (López Fernández & Bozal, 2003, p. 45).

La pintura *fin de siècle* tendrá muy a menudo entre sus rasgos fundamentales el dolor, la locura, la melancolía y la muerte⁹.

La importancia de la melancolía en estos momentos es enorme, ya que, entretejida de dolor y muerte, constituye uno de los rasgos fundamentales de la pintura de fin de siglo. Teñida de melancolía y de terror aparecía, por ejemplo,

Este es el caso de Madeleine de Boisguillaume en el famoso *Gran Bal* de Santiago Rusiñol, donde la melancolía de esta posible prostituta aparece no sólo en la pose de eterna espera de la protagonista, sino también a través de recursos estrictamente plásticos. Un espectador contemporáneo encontrará muy probablemente que este rasgo ennoblece, dignifica y, en definitiva, redime a esta figura, pero lo cierto es que numerosos testimonios de la época mostraban no solo fascinación sino un cierto terror ante esa melancolía. En este sentido, es muy

⁹ Estos conceptos serán ampliados en el capítulo relativo a los estetas y decadentes.

conocida la frase de Charles Baudelaire cuando decía en *El pintor en la vida moderna* acerca de las prostitutas: “Su belleza procede del Mal siempre desprovista de espiritualidad, pero algunas veces teñida de una fatiga que finge ser melancolía. Dirige su mirada hacia el horizonte, como el animal de presa; el mismo extravío, la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención”. Para el crítico de arte Raimon Casellas, por ejemplo, la melancolía de las carreristas que Anglada Camarasa retrataba en París hacia 1900, en vez de redimirlas, las acusaba, pues, según decía, su degradación era el resultado lógico de una vida dominada por el vicio (López Fernández & Bozal, 2003, p. 46).

1.4.1. Las enfermedades venéreas

Si las prostitutas son “mujeres públicas” con las que se practican “actividades clandestinas”, la paradoja se incrementa en el siglo XIX cuando la propagación alarmante de las enfermedades venéreas, en especial la sífilis, se vuelve un tema de debate público. Se intentará entonces establecer un sistema reglamentarista basado en el encierro, la vigilancia y el control sanitario de las prostitutas para procurar, en la medida de lo posible, que el lenocinio sea “salubre”. En el caso de Francia, se procurará que todas las mujeres de moralidad dudosa se inscriban en el Registro de la Higiene para ser sometidas a revisiones médicas periódicas, que muchas veces serán realizadas con jeringas y espéculos sin higienizar, contribuyéndose con esto a propagar las enfermedades venéreas con mayor velocidad. Las voces más extremistas indicarán la necesidad de recluir a las mujeres de “vida fácil” en barrios determinados para ser vigiladas por una “policía de costumbres” que vele por la moralidad en la vía pública (López Fernández & Bozal, 2003, p. 41).

En el caso de Gran Bretaña, a partir de 1864 se aprobará una serie de leyes relativas a enfermedades contagiosas a través de las cuales las mujeres en cualquier ciudad del Imperio que sean sospechosas de ejercer la prostitución podrán ser arrestadas y enviadas a un “hospital de reclusión” para ser examinadas y tratadas por enfermedades venéreas.

Cuando la reformista social Josephine Butler sugiera que los hombres que frecuentan prostitutas también deberían ser examinados, la Comisión Real encargada de este asunto quedará pasmada ante la mera idea, señalando: "no hay comparación posible entre las prostitutas y los hombres que las visitan. En lo relativo al primer sexo el delito es cometido por un asunto de ganancias; en lo que concierne al segundo, el hecho responde a una indulgencia irregular nacida de un impulso natural" (Wiesner-Hanks 2011, p. 212).

En general, la prostitución será vista como un mal necesario, una concesión lamentable a las fuertes necesidades sexuales de los hombres de clase baja y de color, ciertamente preferible a la masturbación o las relaciones entre el mismo sexo. (El hecho de que numerosos hombres blancos de clase media frecuenten así mismo prostitutas apenas si será mencionado).

En el punto más álgido de la Revolución Industrial los comentaristas de estos temas con frecuencia utilizarán metáforas de la industrial o de la mecánica cuando se hable de sexo, describiendo a menudo los impulsos sexuales como surgiendo del cuerpo humano del mismo modo que el vapor lo hace a través de los motores o el agua de las tuberías. Este "modelo hidráulico" del sexo conducirá a que estos se preocupen enormemente por lo que pueda ocurrir (con los hombres) que no tengan una vía de escape; ¿Podría esa "represión" causar una explosión del mismo modo que ocurriría con las tuberías y los motores si estos quedaran bloqueados? (Wiesner-Hanks 2011, p. 212).

Queda claro con esto que el problema de la prostitución estará enfocado pura y exclusivamente desde la amenaza que la misma representaba para la salud del hombre. Tanto en Francia como en Inglaterra, el discurso médico y el de las autoridades políticas no entenderán el problema de la prostitución desde el perjuicio que la misma podría significar para la población femenina, puesto que si una mujer muestra inclinaciones hacia la prostitución esto se deberá a su propia propensión al "vicio", es decir, a la atracción y abandono al placer carnal, y a su pereza y debilidad intelectual. Factores como la miseria y la promiscuidad de la clase proletaria, de la cual

provendrán la mayor parte de estas mujeres, se estimarán como poco relevantes (Bornay 1998, p. 61).

Que las prostitutas resulten al igual que los hombres víctimas de las enfermedades venéreas (algunas cifras señalan que en Europa, a finales del siglo XIX, el 66 por 100 de las prostitutas tenían sífilis) no hará sino aumentar el temor hacia ellas. Por estos años los nuevos descubrimientos seudocientíficos verán en el caso de la sífilis síntomas degenerativos y transgeneracionales, por lo que se generalizará un gran terror conocido con el nombre de “sifilifobia”: se descubrirá que la sífilis puede afectar a mujeres y niños inocentes, o pudiendo manifestarse en generaciones posteriores a las del individuo infectado, incluso adoptando caracteres de otras enfermedades como la locura o la criminalidad. Gracias a estas ideas de la escuela de degeneracionistas franceses capitaneada por el psiquiatra Bénédict Morel, la sífilis quedará indisolublemente asociada al concepto de degeneración de la raza (López Fernández & Bozal, 2003, p. 40).

Cuando la fortaleza de la raza parecía estar más en juego, la sífilis y sus principales transmisoras, las prostitutas, parecerán dispuestas a exterminarla. La prostituta se equiparará entonces con un ser atávico y degenerado, que englobará en su ser todos los vicios, convirtiéndose en el principal “contraideal” femenino.

De este modo, las estrategias de control de las enfermedades venéreas aplicadas según la clase social y según el género, harán que todos los esfuerzos para intentar controlarlas resulten completamente ineficaces.

2. El alcoholismo

La relación de las personas con el alcohol a lo largo de la historia ha tenido diversos matices, dependiendo del contexto histórico y social. Sin embargo, y a grandes rasgos, se puede dividir en dos grandes períodos. La antigüedad e incluso el Medioevo se caracterizan por el consumo de bebidas de baja graduación alcohólica, como el vino y la cerveza. En general el alcohol formará parte de la alimentación diaria de las personas, y dependiendo de las regiones y de las cosechas, tendrán acceso a ellas un amplio espectro de consumidores, desde obreros y campesinos hasta reyes y señores. También se apreciarán sus cualidades medicinales (como las antisépticas y analgésicas) y formarán parte de las ofrendas y rituales religiosos. No faltarán en festividades, ceremonias y celebraciones, contribuyendo al disfrute y a la sociabilidad entre la gente.

Durante este largo período la posición predominante en cuanto al consumo de alcohol afirma que éste resulta beneficioso para la salud y para el espíritu, considerándolo en muchos casos como una bendición divina. La mayoría de las fuentes históricas que han llegado hasta nosotros hacen hincapié sin embargo en la necesidad de la moderación, incluso condenando la ebriedad. En la antigüedad e incluso hasta bien adentrados en la modernidad, el consumo desmedido de alcohol se da durante celebraciones como los simposios para los griegos, las orgías para los romanos, los “perdones” y las fiestas patronales para los cristianos, los festejos familiares como bodas y bautismos y otras reuniones multitudinarias donde se llega a una embriaguez ruidosa y desordenada produciéndose desbordamientos. Esto se da únicamente cuando se produce una ruptura en la vida cotidiana (Ariès & Duby 1991, p. 281).

Numerosas fuentes históricas, tanto religiosas como profanas, hacen hincapié en la importancia de la moderación, mostrando en algunos casos una clara condena a la ebriedad. Lo remarcable de este amplísimo período al que se hace referencia es que a pesar de que la intoxicación en banquetes y festividades no es inusual, la embriaguez habitual o solitaria resulta muy poco frecuente (Hanson, 1995).

Hacia la modernidad, sin embargo, esta relación entre el hombre y el consumo de alcohol comienza a transformarse. Un factor decisivo a este respecto será el descubrimiento de la técnica de destilado, a partir de la cual surgen las bebidas de alta graduación alcohólica. Sin reducir nuestra explicación a este simple hecho, se observa a partir de la Edad Moderna una clara evolución en las maneras de beber. “Al borracho, coloradete, bonachón, charlatán, expresivo y alegre –observa Chantal Plonevez- le sucede el alcohólico lívido, taciturno, en ocasiones violento, agresivo y a veces criminal”. (Ariès & Duby 1991, p. 281).

Los historiadores han propuesto muchas explicaciones al aumento del consumo alcohólico solitario, sin que sea posible demostrar claramente la validez de sus tesis. La desaparición de antiguas organizaciones festivas, la desposesión de unas habilidades que habían mantenido el orgullo obrero, la monotonía creciente del trabajo, el alza de los salarios y la prolongación del ocio que estimulan la necesidad de evasión y acrecientan la dificultad de “matar el tiempo” han podido exacerbar un malestar psicológico que el trabajador se esfuerza por ahogar en alcohol (Ariès & Duby 1991, p. 285).

En el caso particular de Francia y de forma paralela en muchos otros países occidentales, la alcoholización deliberada y crónica resulta hacia el siglo XIX un tema de debate público. Definido y denunciado en 1849 por el sueco Magnus Huss, el alcoholismo ocupará en adelante un lugar privilegiado en la etiología de las degeneraciones. La ebriedad comenzará a ser asociada con el consumo cotidiano. Una ley dictada en el año 1873 condenará la embriaguez pública, sin embargo el consumo privado seguirá incrementándose. Tomado como un problema de carácter político y entendido por primera vez en la historia como una enfermedad, el alcoholismo será asociado a una interminable lista de padecimientos sociales, de los que resulta causa y a la vez consecuencia dentro de una concepción de la degeneración de la sociedad que entiende al alcoholismo como fisiológicamente hereditario. La pereza, la delincuencia, la violencia, el derroche y la pobreza quedarán entonces directamente relacionados con el alcoholismo.

Es importante recalcar que el consumo de alcohol crece de manera exponencial en todas las clases sociales, tanto en hombres como en mujeres. Sin embargo, para cada sector social, esta nueva relación con el alcohol se dará de forma diferente.

En el caso de los obreros su consumo estará directamente relacionado con la noción de virilidad y de pertenencia a su grupo de pares. El obrero que no bebe corre el riesgo de verse excluido. Da la impresión de ser un *aristo* “que se cree más que los demás”. La ronda acompaña a cualquier acontecimiento feliz: un aniversario, el encuentro con un amigo, la entrada de algún dinero, un nuevo empleo y, sobre todo, la entrega de la paga (Ariès & Duby 1991, p. 284). Este aspecto queda muy bien retratado en la novela *La Taberna*, de Emile Zolá, donde el estilo naturalista del escritor se propone describir de forma prácticamente científica la problemática sociológica en torno a alcoholismo en la clase obrera¹⁰. Además de la forma de sociabilizar en torno al consumo desmedido de alcohol, Zola hace particular hincapié en el escapismo que resulta del mismo, donde tanto el obrero como la obrera, presos de una condición de perpetua degeneración, se aferran a la bebida desechando todo tipo de esperanza en el porvenir. En palabras de Coupeau, uno de los protagonistas de la novela:

El vino aliviaba las penas del trabajo y calentaba el vientre de los holgazanes. Y cuando jugaba una mala pasada, todo carecía de importancia y la ciudad era de uno. Así que no se podía reprochar al obrero porque se achispase de vez en cuando, para ver la vida de color de rosa, cuando siempre estaba abrumado, sin un sueldo, despreciado por los burgueses y sin razón alguna para estar alegre (Zola 1965, p. 338).

Lo cierto es que el alcoholismo se presenta de forma mucho más marcada en las grandes ciudades, donde el hacinamiento y la miseria entre la clase trabajadora se muestran de manera más cruda que en el campo, otro aspecto muy bien retratado por Zolá quien describe:

¹⁰ La importancia del naturalismo en la literatura como fuente documental sin dejar de ser considerada como una obra de ficción será vista en detalle en el próximo capítulo.

Luego, al empezar el buen tiempo, se les presentó una oportunidad; Coupeau fue contratado para ir a trabajar fuera de París, en Estampes, y allí estuvo tres meses apartado del alcohol, curado momentáneamente por el aire del campo. No es fácil percatarse de cuánto beneficia a los bebedores abandonar el aire de París, donde por las calles respiran un ambiente saturado de vino y aguardiente (Zola 1965, p. 338).

Si la opinión política y médica censura esta relación de las clases trabajadoras con el alcohol, la posición del movimiento obrero será a partir de 1890 similar, adjudicándosela a la miseria del proletariado. “En estos ambientes, se acusa a la droga invasora de frenar la organización de los trabajadores; se ve en ella un nuevo opio del pueblo. Precisamente mientras se difumina la influencia de la religión, empieza el alcohol a confundir las conciencias, a entorpecer el despliegue de la lucha de clases”. (Ariès & Duby 1991, p. 281)

En este caso, como en muchos otros, la mujer va a encontrarse con la atribución de un papel moralizador. La obrera habrá de convertir a su marido a la temperancia, lo mismo que la burguesa redentora tiene por misión conducir de nuevo al esposo incrédulo al camino de la ortodoxia. Este papel atribuido por la sociedad tendrá una gran aceptación entre mujeres de diversas clases e ideologías. El feminismo particularmente tomará a esta lucha como una de sus principales causas. Adolfo Posada, sociólogo español, escribe en 1899 a este respecto: “Sabido es que el alcoholismo se estima, con razón sobrada, como una de las llagas más profundas y gangrenosas de la sociedad moderna: el alcoholismo y la prostitución: he ahí dos grandes enemigos de la civilización actual. Ahora bien, contra el alcoholismo y contra la prostitución se dirige de un modo resuelto y eficaz el movimiento feminista” (Posada 1994, p. 127)¹¹. Sin embargo la mujer no siempre seguirá esta conducta moralizadora que la sociedad pretende de ella, cayendo al igual que el hombre en el alcoholismo. Por esto mismo la distancia entre su conducta alcohólica y lo que se espera de ella será mucho más marcada que en el caso del hombre y por lo tanto más fuertemente censurada. El carácter vergonzoso este padecimiento favorecerá el hecho de que sea

¹¹ Esta lucha y otras tantas del movimiento feminista serán desarrolladas en el punto 1.6.

diagnosticado en su estadio tardío, cuando los síntomas ya no podían seguir siendo ocultados. Los mismos, sin embargo, se confundían frecuentemente e incluso entre las autoridades médicas con problemas psiquiátricos, como la hipocondría y la histeria, que en ese momento constituían las expresiones femeninas de la patología.

A nivel mundial, los libros de patología mental de la época como el *Précis de Psychiatrie*, de Regis, en sus diferentes ediciones, y el “Tratado de Enfermedades Mentales”, escrito por Esquirol, no hacen sin embargo referencia al sexo femenino ni a su relación con el alcohol (Ramos de Viesca 2001, p. 28).

Por último cabe remarcar el hecho ya mencionado de que el creciente fenómeno del alcoholismo no es exclusivo de las clases trabajadoras. Particularmente señalado por la sociedad entre la clase obrera se le atribuirá a esta conducta la degeneración de la especie. Las autoridades intentarán tomar medidas al respecto centrándose en este sector social, pero el alcoholismo afectará de forma similar a la clase media y a la alta burguesía. El vacío del alma y del corazón, el *spleen* baudeleriano¹², expresan esta nueva culpabilidad con respecto a uno mismo. Al derrumbamiento de las certidumbres como fenómeno propio de la modernidad viene a añadirse la nueva conciencia de un deber de felicidad que modifica la relación entre el deseo y el sufrimiento. En este sentido el alcoholismo se mostrará también como un fenómeno fuertemente urbano.

2.1. El consumo de ajeno

El mito del ajeno se construye mediante una serie de dualidades: plantas medicinales que resultan ser tóxicas; bebida moderna en un siglo de creatividad

12 Este término es utilizado por Baudelaire para hacer referencia a un estado de ánimo relacionado con el aburrimiento, la melancolía, y en asociación con otro concepto muy utilizado por él, esto es “*l’ennui*”, traducido al español como “tedio”. Muchos estudiosos han abordado este punto. Según Claude Pichois, se trata de un “tedio en el sentido teológico y existencial” que produce un efecto de “remordimientos y morosidad”. Estas ideas pueden ser relacionadas con toda una tradición europea, de la que autores como Madeleine Bouchez en su libro *El tedio: de Séneca a Alberto Moravia*, o Reinhard Kuhn en *The Demon of Noontide, Ennui in Western Literature*, realizan un exhaustivo análisis.

*que sin embargo conduce a la decadencia, es a la vez hada y a la vez bruja
(Delahaye 2003, p.35).*

Dentro del creciente gusto por los aperitivos o “bebidas espirituosas” que se observa en el siglo XIX, el ajeno, también conocido como absenta, comenzará a ocupar un lugar preponderante dentro de la cultura alcohólica francesa, llegando a ser considerado como bebida nacional.

La historia del ajeno es de una gran complejidad, entrecruzándose en ella numerosos factores: su creciente popularidad entre todas las clases sociales; su pronta asociación por parte de los higienistas con la propagación del alcoholismo entre las clases trabajadoras, adjudicándosele al ajeno el origen de un gran número de padecimientos sociales; el surgimiento de movimientos de templanza que realizan campañas de concientización pidiendo la prohibición de su producción y consumo (lo que finalmente ocurre hacia 1915); la mitificación de la bebida en relación a sus supuestas cualidades alucinógenas a partir de lo cual ganará el apodo de “hada verde” concibiéndosele como una suerte de musa inspiradora (idea de la que se apropian muchos de los más grandes artistas y escritores de la época rindiéndole culto y entregándose a un consumo asiduo). En apenas un poco más de medio siglo esta bebida comienza a ser comercializada para llegar a la más alta popularidad y terminar siendo prohibida, no solo en Francia sino en la mayoría de los países de occidente y de forma prácticamente simultánea.

El consumo de la planta de ajeno o *Artemisia absinthium* tiene sin embargo un origen muy antiguo asociado a fines medicinales. Los egipcios lo mencionan en sus papiros por sus virtudes tónicas, diuréticas y antisépticas. Hipócrates lo recomienda contra la ictericia y Galeno contra la malaria. En griego, el ajeno o absenta se denomina “Apsinthos”, lo que significa “privado de dulzura”, indicando por lo tanto la amargura de la planta (Delahaye 2003, pp. 37-38).

El licor de ajeno surge sin embargo hacia el siglo XIX y su invención es atribuida a los monjes de la abadía de Saint-Benoît, en Montbenoît, Francia.

La receta original tiene como base la planta de ajeno o *Artemisia absinthium*, y una fuerte presencia de hinojo y anís. Con el paso del tiempo van apareciendo algunas variaciones que

incorporan otras plantas en menores cantidades tales como hisopo, melisa, raíz de la angélica, hojas de cálamo, hojas de *dictamnus*, cilantro, verónica, hojas de enebro, nuez moscada, regaliz, así como diferentes hierbas de origen silvestre¹³.

Existen dos procesos principales para fabricar ajeno: por destilación de la planta macerada en alcohol y por la adición de las esencias de estas plantas al alcohol. El ajeno de alta calidad es el producido por destilación, que permite liberar los aromas de la planta. Como en el caso del vino, el ajeno de calidad precisa de un tiempo de maduración de aproximadamente dos años.

El contenido de alcohol en la mayoría de las botellas comercializadas en el siglo XIX es extremadamente alto, entre un 40% y un 75%, dependiendo de la receta (Delahaye 2001, pp. 58-65). Debido a esta fuerte concentración de alcohol y a los componentes de las hierbas generalmente no se tomaba de forma “directa”, sino que se diluía con agua, por ello su consumo pronto estará unido a un ritual de preparación.

El licor de ajeno, como veníamos diciendo, tiene en sus orígenes fines puramente medicinales. La receta de los monjes de la abadía de Saint-Benoît llegará a manos del Dr. Ordinaire, quien será su primer difusor (Verger 2006, p. 19). Su venta se mantendrá entre boticarios hasta que en la década de 1840 las tropas francesas parten a la conquista de Argelia llevando grandes cantidades de licor de ajeno para ser utilizado con fines terapéuticos, principalmente contra la malaria y la disentería. Pronto los soldados se habitúan a su sabor y lo adoptan como un aperitivo cotidiano (Verger 2006, p. 28). Cuando retornan del frente traen consigo este nuevo gusto, haciéndolo conocer en los cafés de los grandes boulevards.

El ajeno será considerado en un primer momento como una bebida elegante consumida por la clase media y alta parisina. Con el aumento de su consumo, sin embargo, surgirán numerosos productores que implementarán las economías de escala, abaratando con ello los

¹³ Para conocer las diversas recetas y sus variables consultar Delahaye, M-C (2003); *Petit Traité de l'absinthe, le mythe ressuscité*. Barbentane: Editions Equinoxe. pp. 58-61

costos, a lo que se sumará el cambio del alcohol de uva en su preparación por el de grano o remolacha, ambos de menor costo. Con esto la popularidad dese incrementará entre todas las clases de la sociedad francesa, incluyendo en ello al género femenino que, como veremos más adelante, comenzará a consumirlo en lugares públicos. El ajenjo llegará a reemplazar al vino como la bebida de mayor consumo entre la clase trabajadora descendiendo a su vez a los bistrós y cabarets.

La popularidad del ajenjo traspasará las fronteras y será bebido en numerosas regiones de América y Europa Occidental. Es en Francia sin embargo donde se bebe más ajenjo. A partir de 1870 su consumo aumenta para llegar a su punto culminante a fines del siglo XIX. Tal consumo puede explicarse, entre otras cosas, por la crisis vitivinícola debida a los efectos paralizantes tanto del oídio (una especie de hongo) como de la filoxera (un insecto que actúa como parásito en las vides). Prácticamente todos los viñedos franceses tendrán que ser replantados, dando como resultado un prolongado período de escasez de vino en el que por consecuencia su precio se verá incrementado. Debido a estos factores pronto un vaso de ajenjo llegará a costar mucho más barato que una copa de vino. Esta transición queda muy bien retratada en las siguientes estadísticas:

En 1895, elles (la production et la consommation de boissons alcooliques en France) représentaient 1 500 000 hl d'alcool pur auquel il fallait rajouter la consommation de vin correspondant à 3 900 000 hl d'alcool pur. (...) L'absinthe, (...) ne constituait en fait, d'après nos calculs, que 3% de la quantité totale d'alcool absorbé. Chiffre apparemment dérisoire mais qui, ne l'oublions pas, représente en 1912 près de 23 millions de litres d'un produit à 72°! (...) C'est la ville de Marseille qui tenait le record de la consommation avec 3 litres d'absinthe pure par habitant et par an, puis venait le Var avec 2,5 l (...) Dans les estimations de consommation d'absinthe, il faut mentionner à part la ville de Pontarlier. En 1900, il s'est bu 2,4 l d'absinthe par habitant et par an, c'est-à-dire autant que le Var qui était un département à forte consommation. Et ceci sans distinction d'âge et de sexe. Si on ne compte que les vrais consommateurs, c'est-à-dire la population masculine, civile et militaire de 16 ans et plus, les effectifs des écoles militaires étant réduits au

quart, cette consommation s'élève à 6,8 l par personne et par an, c'est-à-dire 14 demies par mois. On appelle « demie » dans la région de Pontarlier, une ration de 4 centilitres. Toutes les villes du Doubs ont été touchées par la consommation élevée d'absinthe. Dans un seul café de Besançon, il se buvait plus de 16 000 litres par an (Delahaye 2001, pp. 187-191).

[En 1895, la producción y el consumo de bebidas alcohólicas en Francia representaban 1.500.000 hl de alcohol puro al que había que agregar el consumo de vino correspondiente a 3.900.000 hl de alcohol puro (...). El ajenjo (...) en realidad constituía de acuerdo a nuestros cálculos sólo un 3% de la cantidad total de alcohol absorbido. ¡Esta cifra aparentemente irrisoria, representaba en 1912, no lo olvidemos, casi 23 millones de litros de un producto de 72°! La ciudad de Marsella tenía el record de consumo con 3 litros de ajenjo puro por habitante por año. Luego venía Le Var con 2,5 l (...) En las estimaciones de consumo de ajenjo hay que mencionar la ciudad de Pontarlier por separado. En 1900, se bebió 2,4 l de ajenjo por habitante por año, es decir casi lo mismo que Le Var que era una provincia de mucho consumo. Y esto sin distinción de edad, ni de sexo. Si sólo se tuviese en cuenta los verdaderos consumidores, es decir la población masculina, civil y militar de más de 16 años, siendo los efectivos de las escuelas militares reducidos a un cuarto, este consumo sube a 6,8l por persona por año, o sea 14 *demis* por mes. Se denomina “demie” en la región de Pontarlier, a una ración de 4 centilitros. Todas las ciudades de Doubs han sido afectadas por el elevado consumo de ajenjo. Se bebía más de 16 000 litros por año en tan sólo un café de Besancon].¹⁴

Así mismo aparecen en el mercado ajenjos extremadamente baratos y de muy mala calidad, generalmente adulterados con virutas de cobre, zinc o índigo con el objeto de dar color verde y el sabor característico. La implementación de sustancias tóxicas contribuirá a que el ajenjo tenga una reputación de inductor a la alucinación.

En la década de 1860, surge por primera vez la preocupación acerca de los resultados del abuso crónico del ajenjo. Al mismo se lo denominará como “absintismo” al cual se lo caracteriza

14 La traducción es nuestra

por la adicción, hiperexcitabilidad, ataques epilépticos y alucinaciones. Esto será descrito por primera vez en una serie de influyentes publicaciones del Dr. Valentin Magnan, el jefe médico del asilo de Sainte-Anne, en París¹⁵.

Magnan escribe:

In absinthism, the hallucinating delirium is most active, most terrifying, sometimes provoking reactions of an extremely violent and dangerous nature. Another more grave syndrome accompanies this: all of a sudden the absinthist cries out, pales, loses consciousness and falls; the features contract, the jaws clench, the pupils dilate, the eyes roll up, the limbs stiffen, a jet of urine escapes, gas and waste material are brusquely expelled. (...) then the movements cease, the whole body relaxes (...). Suddenly he lifts his head and casts his eyes around him with a look of bewilderment. Coming to himself after a while, he doesn't remember one thing that has happened.

[En el absintismo, el delirio alucinógeno es más activo, más aterrador, provocando a veces reacciones de una extrema violencia y de una peligrosa naturaleza. Otro síndrome más grave aun acompaña a este: de repente el absintista grita, empalidece, pierde la conciencia y se cae, las facciones se contraen, las mandíbulas se aprietan, las pupilas se dilatan, los ojos se vuelven hacia arriba, los miembros se ponen rígidos, deja escapar un chorro de orina, expulsando bruscamente gases y materia fecal. (...) Luego los movimientos cesan, todo el cuerpo se relaja (...). De repente, levanta la cabeza y hecha a su alrededor con una mirada de perpleja. Cuando vuelve en sí mismo después de un tiempo no recuerda nada de lo que ha sucedido.]¹⁶

El debate a cerca de si existen o no efectos alucinógenos en el consumo de ajenjo goza incluso hoy en día de una gran vigencia, pero su origen se remonta ya al siglo XIX, su época dorada. Las investigaciones de Magnan son la muestra de este gran interés, pero como lo indicaran científicos contemporáneos a él, la realidad es que los mismos presentan graves

15 Consultar documentos online en <http://www.oxygenee.com/absinthe/books3.html>

16 La traducción es nuestra

irregularidades. Sus experimentos consisten en la exposición de pequeños animales a grandes cantidades de extracto puro de ajeno, en lugar de a una exposición al licor de ajeno comercializado, que contiene un porcentaje relativamente pequeño de esta esencia. (Un dato a tener en cuenta es que en la lengua francesa, la misma palabra, “*absinthe*”, es utilizada tanto para la esencia de ajeno como para nombrar la bebida alcohólica, lo que significaba que los textos de Magnan y otros trabajos científicos, podrían ser citados directamente por los que buscaban la prohibición del ajeno con el fin de demonizar a la bebida).

El nombre químico para el principal ingrediente activo en la planta de ajeno es la tuyoona. La tuyoona es un terpeno y está relacionado con el mentol, siendo conocida por sus cualidades curativas y reconstituyentes. En su forma químicamente pura es un gas incoloro líquido con un aroma similar al mentol. El aceite de *Artemisia absinthium* (o aceite de ajeno, como se le suele llamar) contiene aproximadamente 40-60% de tuyoona.

Dosis extremadamente altas de tuyoona son peligrosas, y se ha demostrado que causan convulsiones en animales de laboratorio. Sin embargo, la concentración de tuyoona que se encuentra en el licor de ajeno es miles de veces menor a estos valores. Este sería el caso de licores de ajeno del período estudiado, como el Pernod Fils y otros¹⁷.

Tomando una posición más escéptica, un científico Inglés escribe en 1869 al respecto de estos experimentos en la revista médica The Lancet:

Sobre estos hechos se pretende establecer la conclusión de que los efectos del consumo desmedido de ajeno son muy diferentes de los producidos por el alcohol ordinario.

No es la primera vez que hemos tenido que observar los debates sobre este tema y hacer comentarios sobre la insuficiencia de pruebas aportadas para demostrar que el absintismo, como es conocido en el mundo parisino, tiene una naturaleza diferente a la del alcoholismo crónico. Nunca hemos negado la posibilidad de un descubrimiento fundamental en relación a estas

¹⁷ Para más información al respecto consultar la siguiente página: <http://www.oxygenee.com>

*diferencias, pero mantenemos que hasta el momento no han sido descritos síntomas de absintismo que no puedan ser encontrados en víctimas de un simple exceso de consumo alcohólico*¹⁸.

Luego, el artículo pasa a señalar que el insomnio, los temblores, las alucinaciones, la parálisis y las convulsiones, identificados por Magnan como típicos del absintismo eran todos síntomas conocidos y observados con regularidad en alcohólicos ingleses.

Señala además correctamente que el hecho de que en los experimentos fueran utilizados vapores de ajeno concentrado, resultando particularmente tóxicos, era evidencia insuficiente para llegar a una conclusión, puesto que la tuyoona se encuentra presente sólo en una pequeña dosis en el licor de ajeno, y ningún bebedor de ajeno bebe o inhala esta sustancia concentrada utilizada en los experimentos.

Aunque, como hemos visto, la ciencia o pseudociencia detrás de estos informes anti-ajeno era dudosa y, obviamente, a menudo poco rigurosa, estas ideas fueron publicadas en los periódicos franceses como hechos, obteniendo una gran repercusión.

Otro asunto agravante al respecto era la creencia generalizada por entonces en los círculos científicos que sostenía que no sólo las consecuencias del alcoholismo eran hereditarias - el síndrome de alcoholismo fetal, retraso mental y defectos de nacimiento - sino el alcoholismo en sí mismo. En otras palabras, un padre alcohólico engendraría hijos y nietos alcohólicos, hundiéndose con ellos cada generación más y más en la desesperación y la depravación. El absintismo era considerado por entonces como la forma más peligrosa y virulenta del alcoholismo, y la más propensa a ser transmitida de padres a hijos.

Los síntomas del absintismo se deberían principalmente a los efectos del consumo de alcohol desmedido y crónico, pero posiblemente también se debieran a los diversos químicos adulterantes empleados en la elaboración de los licores de ajeno más baratos elaborados y

¹⁸ Anónimo (1869); *Absinthe and alcohol*. En *The Lancet*, 6 de marzo, pp. 600-601, Inglaterra. Consultado el 4 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.oxygenee.com/Lancet-on-Absinthe.pdf>

consumidos cada vez con mayor regularidad. Para la correcta elaboración del ajenjo es necesario utilizar la coloración clorofílica de las hierbas para lograr el característico verde de la bebida. Sin embargo, esto es un proceso costoso y difícil de controlar, de modo que los productores menos escrupulosos utilizarán para la elaboración de ajenjos más baratos productos químicos tales como sulfato de cobre, logrando con esto el mismo efecto. La adulteración de bebidas alcohólicas es un problema enorme en todo el mundo desde mediados del siglo XVIII, cuando se elaboran por primera vez de forma industrial bebidas como el gin en Inglaterra, y lo seguirá siendo hasta su regulación por medio de pruebas científicas a inicios del siglo XX, en el que se exigirá a los productores determinados procedimientos y normas de calidad.

La imagen del ajenjo evolucionará por todo esto hasta convertirse en el símbolo de la miseria social y el alcoholismo. El “hada verde” se transformará en lo que los higienistas llamarán el “peligro verde”: un verdadero flagelo responsable de numerosas enfermedades, una postura ampliamente compartida por la sociedad en su conjunto.

Por esta época, se difundirán a su vez diversos hechos relativos a crímenes cometidos por supuestos adictos al ajenjo. La prohibición de este licor en Suiza estará por ejemplo directamente relacionada con la reacción pública provocada por un de estas noticias, el llamado “caso Lanfrey”. Este hombre había matado a su esposa embarazada y sus dos hijos de corta edad con un arma de fuego. Cuando se despertó, no recordaba nada. Fue condenado a 30 años de prisión y luego se ahorcó en su celda. Según las fuentes el hombre en realidad bebía uno o dos vasos de ajenjo por día, pero también bebía 5 litros de vino por día, sin embargo la opinión pública no pareció reparar en esto (Verger 2006, p. 30).

A partir de 1850, los higienistas y los economistas franceses comienzan a tomar conciencia del drama familiar, social y de salud que representa el alcoholismo. Por otra parte, la sociedad civil se moviliza a través de numerosas iniciativas privadas. En 1870, se crearon varias sociedades antialcohólicas (la Sociedad Patriótica de la templanza, la Asociación Francesa contra el abuso de bebidas espirituosas, la Unión Francesa antialcohólica, la Liga antialcohólica obrera...). Estas

sociedades finalmente se unen para formar la Liga Nacional contra el Alcoholismo. El objetivo de la Liga Nacional es educar al público y a los organismos políticos a cerca del problema del alcoholismo. Para ello, se llevan a cabo campañas virulentas contra el ajenjo. Los medios de expresión son muy variados (prosa o verso, postales, carteles, artículos de periódicos, cartas abiertas a los políticos, conferencias...). La liga también está presente en el campo: en la creación de 2000 divisiones escolares antialcohólicas, la publicación de un manual antialcohólico del soldado, la creación de divisiones obreras de templanza para adultos, proyecciones de películas moralizadoras en el cine, etc. Los periódicos más importantes transmitirán este discurso y la opinión pública les será rápidamente favorable (Verger 2006, p. 31).

La primera acción política de la liga aparece en 1906 con el lanzamiento de una petición nacional contra el ajenjo. El texto proclama:

Attendu que l'absinthe rend fou et criminel, qu'elle provoque l'épilepsie et la tuberculose et qu'elle tue chaque année des milliers de Français, Attendu qu'elle fait de l'homme une bête féroce, de la femme une martyre, de l'enfant un dégénéré, qu'elle désorganise et ruine la famille et menace ainsi l'avenir du pays, Attendu que des mesures de défense spéciales s'imposent impérieusement à la France, qui boit à elle seule plus d'absinthe que le reste du monde. Invitent le Parlement à voter la proposition de loi suivante... (Delahaye 2001, p. 256).

[Considerando que el ajenjo vuelve locos y criminales a los hombres, que provoca la epilepsia y la tuberculosis y mata cada año a miles de franceses, considerando que hace del hombre una bestia, un mártir de la mujer, un degenerado del hijo, que desorganiza a la familia llevándola a la ruina y amenaza al futuro del país, se vuelven necesarias para Francia con urgencia medidas especiales de protección (...) Llamamos por esto al Parlamento a aprobar el siguiente proyecto de ley...]¹⁹

19 La traducción es nuestra

Esta petición va acompañada de una fuerte propaganda y recoge 300.000 firmas. Después de esto, los destiladores tratan de revertir esta imagen a través de la publicidad, ensalzando los beneficios y la calidad de sus ajenjos. Sin embargo, nada logrará frenar este proceso. El ajenjo será condenado sucesivamente por el cuerpo médico (la Société Française d'Hygiène en 1903, la Société médicale des hôpitaux en 1906), por la élite francesa y por numerosos Consejos generales y Consejos Municipales.

Por aquellos años el ajenjo será prohibido en Bélgica (27 de septiembre de 1906), en Brasil (1906) y en Suiza (por el referéndum de abril de 1907, entrando en vigor el 7 de octubre 1910), seguido por los Estados Unidos, Canadá, Argentina y Alemania.

La extrema popularidad del ajenjo en Francia demorará un poco más su prohibición hasta que al estallar la Gran guerra del '14, los ideólogos de la cruzada anti-ajenjo encontrarán el argumento que faltaba: "el ajenjo debilita a las tropas, erosionando la defensa nacional". En el año 1915 el ajenjo será finalmente prohibido también en Francia.

3. El origen del feminismo como movimiento organizado: sus denuncias y reclamos

El término *feminismo* tiene un origen relativamente nuevo. A pesar de las polémicas que existen en torno a su surgimiento, el primer registro que tenemos de su empleo data del año 1880

por boca de la francesa Hubertine Auclert, defensora de los derechos políticos de las mujeres y fundadora de la primera sociedad sufragista en Francia y del periódico *La Citoyenne*²⁰.

Desde entonces la palabra “feminismo” quedará asociada a toda teoría, pensamiento y práctica social, política y jurídica que tenga por objetivo hacer evidente y terminar con la situación de opresión soportada por las mujeres para lograr así una sociedad más justa que reconozca y garantice la igualdad plena y efectiva de todos los seres humanos (De las Heras Aguilera, 2009, p. 46).

Ya existía, sin embargo, lo que hoy llamaríamos un pensamiento y una actividad feminista mucho antes de que el término en sí se utilizara. Como afirmara Stuart Mill, las quejas por los abusos de un determinado grupo de poder por parte de quienes son oprimidos por él aparecen históricamente de forma recurrente antes de que se plantee como problema la deslegitimación de las bases mismas de ese poder²¹. Un ejemplo de ello es la obra de Christine de Pizan, que hacia el año 1405 se titula *La cité des dames*, donde la poetiza francesa realiza fuertes críticas al despotismo patriarcal causando un gran escándalo entre sus contemporáneos; o la conocida obra de la humanista mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651 - 1695) entre cuyos fragmentos más famosos leemos: “Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis”.

Sin embargo, para que esta discriminación y opresión sufrida por la mujer pueda llegar a ser conceptualizada claramente será necesario esperar la llegada de la democracia con su lógica universalizadora. Se precisará contar con abstracciones como la de “sujeto del conocimiento”,

20 Esta mujer fue detenida por la policía acusada de locura o histerismo, “una enfermedad que le lleva a pensar que es igual que los hombres”, según el informe policial (Fournier, 2005, p. 7).

21 Cf. Stuart Mill, J. (2005); *El sometimiento de las mujeres*. Santiago: Edaf

“sujeto moral autónomo”, “individuo”, “ciudadano”, para conseguir irracionalizar la efectiva exclusión de las mujeres en diversos ámbitos de lo público y del poder (Amorós, 1997, p. 31).

Como explica Celia Amorós, “la razón ilustrada es, como todas las razones, un constructo saber-poder, pero a su vez pone de manifiesto una capacidad insólita de irracionalizar el poder, de deslegitimarlo en todas sus formas, de obligarlo al menos a revalidar sus títulos sobre la base de nuevos argumentos pertinentes desde las exigencias de esa forma de racionalidad” (Amorós, 1997, p. 163). En este contexto, la discriminación de las mujeres por parte de las instituciones políticas propias del período revolucionario e incluso posteriores, podrá ser cuestionada desde el mismo discurso del sistema opresor, ya que los conceptos de discriminación e injusticia (lo que sería las bases del reclamo de la burguesía ante la aristocracia del *Ancien Régime*) implican parámetros conmensurables y homologables entre los individuos, de tal modo que la exclusión de un grupo de éstos aparezca como arbitraria y pueda ser por tanto irracionalizada. Es por esto que podemos decir que la aparición del feminismo como movimiento organizado supone la efectiva radicalización del proyecto igualitario de la Ilustración.

3.1. El feminismo ilustrado

El Feminismo teórico ha procurado clasificar los movimientos feministas surgidos a lo largo del tiempo como “olas” que responden a distintos contextos históricos. Según la clasificación más utilizada, la primera ola correspondería a los movimientos de finales del siglo XIX y principios del XX, que tenían entre sus principales objetivos lograr la igualdad de derechos para las mujeres, especialmente el derecho al sufragio; de allí que a este movimiento se lo denomine como “feminismo sufragista”. La segunda ola se encuentra relacionada con el impulso renovado de los movimientos surgidos en el siglo XX a partir de la década del ‘60. Sin embargo algunos teóricos insisten en la necesidad de añadir una ola anterior a estas dos mencionadas para hacer justicia a las luchas de numerosas mujeres que en el marco de la Revolución francesa se involucraron en la

cuestión política y expresaron su necesidad de ser contempladas como ciudadanas²². A pesar de corresponder a un período previo a la aparición del término “feminismo”, a este movimiento se lo denomina como “feminismo ilustrado”.

El principal aporte de esta primera ola a la causa feminista es su esfuerzo por hacer evidentes las incoherencias y contradicciones del discurso ilustrado. Inmersas en una revolución que procura instaurar un nuevo orden político y social basado en la primacía de la ley y la autonomía de los seres humanos, que dice reconocer la dignidad humana y los derechos que le son inherentes, unas cuantas mujeres (al igual que otros sectores de la población) procurarán denunciar la exclusión de la que son víctimas.

Las actividades de las ilustradas estarán por ende estrechamente vinculadas a la Teoría de los Derechos Humanos. Las argumentaciones de grandes pensadoras como Olympe de Gouges o Mary Wollstonecraft se moverán claramente en este terreno. En el caso de Wollstonecraft buena prueba de ello es el hecho de que en 1790, dos años antes de escribir su célebre libro *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, escribiese una obra titulada *Vindicación de los Derechos de los Hombres*, en la que defiende la filosofía de los derechos humanos. Un año más tarde, en 1791, de Gouges escribirá *La Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*, obra en la que critica la exclusión de las mujeres de La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano y amplía el reconocimiento de esos derechos a las mujeres (De las Heras Aguilera, 2009, p. 50).

Estas ideas se trasladarán pronto a peticiones muy concretas, como el derecho a la educación y al trabajo, los derechos matrimoniales, los términos relativos a la custodia de los hijos y el derecho al voto.

Una característica notable de este proceso es que en él participarán, además de unas pocas mujeres cultas, otras tantas no muy letradas. Como indica Ana de Miguel, “lo que ocurre

²² Cf. Beltrán, E. & Maqueira, V. “Introducción”. En Beltrán, E. & Maqueira, V. (Eds.), (2005); *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza, p. 12. Castells, C. (1996); *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós, p. 10.

entonces es el paso del gesto individual al movimiento colectivo: la querrela es llevada a la plaza pública y toma forma de un debate democrático: se convierte por primera vez de forma explícita en una cuestión política” (De Miguel, 2000, p. 6-8).

Las ilustradas llegarán a tener plena conciencia de su condición de “Tercer Estado dentro del Tercer Estado”, y de que, en consecuencia, sus intereses no son los mismos ni siquiera que los de los varones de sus clases respectivas. Así, proliferan textos en la línea del de mademoiselle Jodin, que había sido corresponsal de Diderot, texto que lleva por título: “Proyectos de legislación para las mujeres dirigidos a la Asamblea Nacional” (1790). Va destinado: “A mi sexo”, y añade “nosotras también somos ciudadanas”. Se afirma en él:

Cuando los franceses señalan su celo para regenerar el Estado y fundar su felicidad y su gloria sobre las bases eternas de las virtudes y de las leyes, pensé que mi sexo, que compone la interesante mirada de este bello Imperio, podía también reclamar el honor e incluso el derecho de concurrir a la prosperidad pública; y que al romper el silencio al que la política parece habernos condenado, podíamos decir útilmente: Y nosotras también somos ciudadanas. De acuerdo con este título, ¿no tenemos nuestras leyes, así como nuestros deberes?, ¿debemos permanecer puramente pasivas en un momento en el que la transformación de todos los pensamientos en fecundos para el bien público debe también tocar el punto delicado, el feliz lado que nos une a él?²³

Una fuente de información muy importante a este respecto son los *cahiers de doléances*, una suerte de documentos promovidos por orden del rey Luis XVI para dar a cada uno de los Estados la oportunidad de expresar sus sugerencias y esperanzas. En el marco del Tercer Estado, las mujeres aprovecharán esta oportunidad para dejar asentados sus reclamos, mostrando en ellos una clara conciencia de colectivo oprimido.

Uno de los reclamos más recurrentes en los *cahiers* se encuentra asociado a las relaciones maritales y al divorcio. Se afirma al respecto: “La sociedad legítima del hombre y de la mujer es

23 Testimonio extraído de: Puleo, A. (ed.), (1993); *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos, p. 144.

una sociedad leonina en la que el marido es el dueño de la persona de la mujer, de su dote y de sus derechos. Su patrimonio es el señorío y el despotismo; el de la mujer, la sumisión y la obediencia” (*Op. Cit.*, p. 128). Además se denuncia una doble moral: “El adulterio de la mujer, esto es, una debilidad a menudo única implica aún hoy la muerte civil. La culpable es rapada, condenada a reclusión en prisión a perpetuidad, pierde su pensión de viudedad y su dote pasa al marido. Éste, por el contrario, puede impunemente librarse al libertinaje” (*Ibid.*, p. 128-29), hasta en su propia casa, donde puede mantener a su concubina... y la mujer no puede denunciarlo: “sólo puede ser acusada” (*Ibid.*, p. 133).

Pero la mujer no solo marca su falta de igualdad de condiciones en la esfera de lo privado, sino que muestra una fuerte presencia en lo público, participando de acontecimientos como la toma de la Bastilla o las Jornadas de Octubre, y marchando sobre Versalles para hacer venir a los reyes a París en plena crisis del abastecimiento de pan (Amorós, 1997, p. 165). Muestra de esta determinación son por ejemplo las publicaciones del periódico femenino *Etrennes Nationales des Dames*, donde mujeres como madame M. de M. afirman:

El 5 de octubre último, las parisinas probaron a los hombres que eran por lo menos tan valientes como ellos e igual de emprendedoras. La historia y esta gran jornada me han decidido a hacer una moción muy importante para el honor de nuestro sexo. Volvamos a poner a los hombres en su camino y no aceptemos que con sus sistemas de igualdad y de libertad, con sus declaraciones de derechos, nos dejen en el estado de inferioridad, digamos la verdad, de esclavitud, en el que nos mantienen desde hace tan largo tiempo (*Ibid.*, p. 136).

Si en las *Cahiers de doléances* aparecen elementos dispersos de vindicaciones de las mujeres que inciden directamente en el orden patriarcal en cuanto tal, en el pensamiento de mujeres como Olympe de Gouges se articulan de forma radical y sistemática, formando un cuerpo teórico.

En su *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791) la autora busca invalidar las arbitrariedades de la nueva constitución al afirmar: “Toda sociedad en la que la

garantía de los derechos no está asegurada y la separación de los poderes determinada, no tiene constitución; la constitución es nula si la mayoría de los individuos que componen la Nación no ha cooperado en su redacción”²⁴. De Gouges será guillotizada el 3 de noviembre de 1793, el mismo año en que se decretará el cierre de los clubes de mujeres y se cerrarán los salones. Con la conformación del Código Napoleónico se denegarán todos aquellos derechos políticos por los que las mujeres habían luchado en el período de la Revolución, reafirmandose inequívocamente la primacía del hombre sobre la mujer (Bornay 1998, p. 53).

3.2. El feminismo sufragista

Después de los primeros intentos franceses de organización de las mujeres en los clubes patrióticos y con el advenimiento del reinado napoleónico, la lucha feminista comenzará a aliarse con la de otros grandes movimientos sociales emancipatorios, como los abolicionistas, los socialistas y los anarquistas.

Los círculos de los socialistas utópicos, que florecen en Francia y en Inglaterra en los años 1820-1840, producen un análisis del sometimiento de las mujeres, sobre todo a través de su virulento ataque al matrimonio. Su compromiso a favor de la igualdad de los sexos se ve acompañado de la creencia en la superioridad moral de las mujeres. (Duby & Perrot, 1993, p. 193).

Así, Friedrich Engels, sostendrá que el origen de la sujeción de las mujeres no se basa en causas biológicas, sino en la aparición de la propiedad privada y en la exclusión femenina de la esfera de producción social. Subrayará la conexión entre cambios estructurales en las relaciones de parentesco y cambios en la división del trabajo, por un lado, y la posición que ocupan las mujeres en la sociedad, por el otro. Así mismo procurará demostrar una conexión entre el

²⁴ O. de Gouges, “Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana”, art. XVI. En La ilustración olvidada, Op. Cit., pág. 159.

establecimiento de la propiedad privada, el matrimonio monógamo y la prostitución, es decir la conexión entre el dominio económico y político de los hombres y su control sobre la sexualidad femenina. Al situar “la histórica derrota del sexo femenino” en el período de formación de los estados arcaicos, basados en el dominio de las elites propietarias, dará historicidad al acontecimiento. Aunque no llegará a probar ninguna de estas ideas, definirá las principales cuestiones teóricas de los siguientes cien años. Según estas propuestas, si la causa de la “esclavización” de las mujeres fuera el desarrollo de la propiedad privada y las instituciones que de ella se derivan, la abolición de la propiedad privada liberaría al sexo femenino de su histórica opresión (Lerner, 1990, p. 45).

Sin embargo, será August Bebel quien aportará un concepto decisivo a la causa femenina al sostener que la subordinación de las mujeres tiene características específicas que no pueden subsumirse en el marco de la explotación de los trabajadores y, por eso, la lucha de las mujeres debe ser específica (De las Heras Aguilera, 2009, p. 54)

Como indica Celia Amorós, en esta segunda ola que comienza a gestarse en el siglo XIX, “las mujeres se vieron obligadas a organizarse de forma autónoma y a justificar teóricamente esa forma de organización buscando una sustantividad y una especificidad conceptual para la opresión de las mujeres, en tanto que mujeres, que no se planteara en término de “la contradicción secundaria” dentro de “la contradicción principal” (Amorós, 1997, p. 32). Así, el feminismo aparece, por primera vez, como un movimiento social de carácter internacional, con una identidad autónoma teórica y organizativa.

El feminismo sufragista continuará por ende con la lucha de las ilustradas por la igualdad en todos los terrenos, apelando a la auténtica universalización de los valores democráticos y liberales. Sin embargo, y desde un punto de vista estratégico, centrará su esfuerzos en conseguir el voto y obtener acceso al parlamento, para una vez allí, comenzar a cambiar el resto de las leyes e instituciones desde adentro del sistema político (De Miguel, 2000, p. 9.).

Otorgar la prioridad al derecho tendrá efectos radicalizadores. Anita Augspurg (1857-1943), jurista del ala radical del movimiento feminista alemán afirmaría al respecto: “la cuestión de las mujeres es en gran parte una cuestión económica, y quizá más aún una cuestión cultural [...] pero, ante todo, es una cuestión de derecho, pues únicamente sobre la base del derecho escrito [...] podemos esperar a una solución segura”²⁵.

Sin embargo, el movimiento sufragista no se dará de forma homogénea y sincrónica en todos aquellos países donde se desplegarán sus actividades. A este respecto cabe señalar el gran peso de las norteamericanas en la lucha por la emancipación, que comienza a desarrollarse junto con la Guerra de la Independencia (1775-1783). El movimiento se acentúa aun más hacia 1865, cuando, después de la Guerra de Secesión se concede a los esclavos del día anterior los derechos políticos de los cuales las mujeres aun se encuentran privadas (Posada, 1899, p. 106).²⁶

Su temprana claridad de ideas lleva a que en el año 1848 las mujeres se autoconvoquen a lo que será la primera Convención sobre los Derechos de la Mujer, la *Seneca Falls Convention*, tras la cual se publicará La Declaración de Sentimientos de Seneca Falls, considerada el texto fundacional del feminismo estadounidense y que dará paso más tarde a la creación de la “Equal Rights Association”. Se trata de un texto elaborado a partir de la Declaración de Independencia, donde en lugar de procurarse la emancipación del “rey Jorge” se procura la emancipación de “todos los hombres”.

25 Anita Augspurg, “Gebt acht, Solange noch Zeit ist!”, en *Die Frauenbewegung* (1985), p. 4.

26 Fue precisamente en la lucha por los derechos de emancipación de los esclavos donde las sufragistas experimentaron –entre otros inputs, sin duda- las limitaciones de sus derechos para tener peso en una causa que, en recto, no era la suya. La polémica relaciones de clase-relaciones de género: sus articulaciones y sus tensiones, su jerarquía y sus especificidades respectivas han hecho correr ríos de tinta a una tradición que tiene ya sus raíces en el socialismo utópico, así como en la corriente feminista que se genera en el ámbito del marxismo, constreñida por la prioridad teórica y pragmática de la lucha de clases. (Amorós, 1997, p. 32)

Así, mientras que en el continente europeo el discurso feminista lo elaboraron voces aisladas, en Estados Unidos tuvo una resonancia colectiva que se plasmó en un movimiento social. Además, y quizá como consecuencia de lo anterior, alcanzaron algunos derechos, como el de la educación o el del trabajo, antes que las europeas.

En la Europa de la primera mitad del siglo XIX, la acción para la liberación de las mujeres sólo emerge de manera esporádica, en momentos de crisis política y social: los clubes de mujeres bajo la Revolución Francesa, las saint-simonianas en 1830, los clubes feministas franceses y las asociaciones democráticas de mujeres alemanas en 1848 (Duby & Perrot, 1993, p. 198-99).

A lo largo del siglo XIX la acción feminista se desarrollará en torno a la creación de asociaciones y periódicos que ayudarán a estructurar el movimiento, funcionando a su vez como un barómetro de la proliferación de las ideas feministas, cuyos miembros cobrarán plena conciencia de la magnitud de la lucha. Como observa la inglesa Frances Power Cobbe: “La elevación de un sexo en todo el mundo civilizado es, sin duda, un hecho que no tiene parangón en la historia, y difícilmente puede dejar de conducir a resultados importantes”²⁷.

En el panorama europeo el primer movimiento feminista en aparecer de forma organizada será en del Inglaterra. Como indica Érica Bornay:

Sus inicios se remontan a los años cincuenta, década que fue testigo de varias reformas sociales que afectaron a la mujer, pero las principales campañas para su emancipación tuvieron lugar a partir de 1870, coincidiendo prácticamente con la “gran depresión”, lo que determinaría – negativamente para el movimiento- que se asociase crisis y emancipación femenina. Y si bien Inglaterra, al contrario que otros países europeos, no estaba azotada por las revueltas, ni su economía hundida, ni bajo el yugo de los ateos, socialistas o defensores del amor libre, la ordenada y temerosa clase media británica veía por todos lados la amenaza de estas catástrofes, y la contestación de la mujer la interpretó como un elemento más que coadyuvaba al desorden social, o como consecuencia – absolutamente rechazable- de este mismo desorden (Bornay, 1998, p. 78).

²⁷ Frances Power Cobbe (1869), en *The History of Women Suffrage* II, citado en Duby & Perrot (1993) p. 195.

La primera petición a favor del voto femenino en Parlamento la presentará el diputado John Stuart Mill en 1866, la cual será aprobada en una primera instancia pero finalmente rechazada por el primer ministro Gladstone. La incansable labor de Mill para mejorar la situación de la mujer tiene su hito en la redacción de *El sometimiento de la mujeres*²⁸ (1869), obra que significará un importante apoyo conceptual para las sufragistas norteamericanas y europeas (De Miguel, 2000, p. 10). A partir de esta primera tentativa, las iniciativas políticas para lograr el derecho de sufragio femenino serán continuas, entre las que destaca la organización de la “National Society of Women’s Suffrage”, bajo la presidencia de Lydia Becker.

Sin embargo el movimiento feminista no se limitará únicamente a esta causa, sino que se mostrará activo en diferentes frentes: La dependencia conyugal, es decir el derecho de decisión del marido en los asuntos relativos a la vida marital, el derecho de administración y de goce del marido en cuanto a la propiedad de su esposa, la patria potestad exclusiva del padre, etc.; la injusticia de que es objeto la madre soltera y su hijo; el derecho a la asistencia a escuelas superiores; las leyes de reglamentación de la prostitución; el derecho al mismo salario por el mismo trabajo; el derecho al control de la natalidad, entre otras tantas (De las Heras Aguilera, 2009, p. 55).

28 Las tesis de John Stuart Mill suponen un desarrollo fundamental de los principios de libertad y de la autonomía personal referidos a la situación de las mujeres; son la aplicación consecuente de los principios liberales que defiende en toda su obra. Entre esos principios destacan la primacía moral de la persona frente a cualquier colectividad social, la afirmación igualitarista, el universalismo y la creencia en la posibilidad de mejora y progreso de las personas gracias a un sistema de igualdad de oportunidades. Añade el principio utilitarista de alcanzar la mayor felicidad para el mayor número y considera que la subordinación de las mujeres va en contra de dichas ideas rectoras. Para Stuart Mill, el origen de esa subordinación es la inferioridad física femenina; el problema es que esa circunstancia se transforma en un reconocimiento social y jurídico de la ley del más fuerte, que asegura una inferioridad moral y legal. Por todo lo anterior propone varias reformas que van desde la igualdad en el matrimonio, hasta la reivindicación de los derechos defendidos por los movimientos de emancipación de las mujeres de la época (educación, trabajo y sufragio). En definitiva, pensaba que la ausencia de obstáculos legales era suficiente para la emancipación. Sánchez Muñoz, C. “Genealogía de la vindicación”, en Beltrán & Maqueira (2005), pp. 51-56.

En países como Francia, Italia, España, y hasta cierto punto Bélgica, el feminismo mostrará un carácter laico y anticlerical. La iglesia católica, en su resistencia a los avances de la revolución burguesa, se apoyará en gran medida en la religiosidad femenina. Esta situación de hecho impide a los movimientos feministas aparecer o extenderse hasta convertirse en organizaciones de masas, al propio tiempo que los radicaliza; por otra parte, retrasa la obtención del sufragio para las mujeres por cuanto los partidos políticos liberales, republicanos, progresistas y aun socialistas, recelan del voto femenino precisamente por esta influencia de la Iglesia, lo que ciertamente no ayuda a las sufragistas en sus reivindicaciones (Elejabeitia, 1987, p. 108).

En el caso de Francia, luego de las protestas de las ilustradas y durante la Segunda República (1848-1851), cuando se fundan varios clubes y periódicos, el feminismo organizado no surgirá sino hasta la Tercera República, en 1870.

Como en Gran Bretaña, pero por otros motivos, también hubo factores que perjudicaron al movimiento feminista francés. Concretamente, el que algunos de sus miembros más radicales participaran en la Comuna de París, lo que obligó al mismo a ser más cauteloso en los años que siguieron a este acontecimiento. Pero, como en casi todo el resto de Europa, los últimos veinte años del siglo se verán paulatinamente coronados por una serie de logros y una concesión de derechos cuya discreción no debe hacernos ignorar su importancia histórica (Bornay, 1998, p. 79)

Las actividades de las francesas se darán de forma más o menos paralela a las de las inglesas, aunque muchas veces de forma un tanto rezagada, especialmente, y por lo mencionado anteriormente, en cuanto a la consecución del voto. (Al igual que en los demás países occidentales, ambas lo obtendrán luego de la Primera Guerra Mundial, pero si las inglesas lo alcanzan en 1928, las francesas tendrán que esperar hasta 1945). Así, las luchas del feminismo francés se darán también en diferentes ámbitos.

El acceso a la enseñanza superior será uno de ellos. En la mayoría de los países europeos, la reivindicación pedagógica precede a todas las otras reivindicaciones feministas. Muchas discusiones y acciones para una mejor educación de las niñas y de las mujeres indican que el saber

es indispensable para la vida. No sólo se inviste a las mujeres de un papel civilizador y a ellas se asigna la educación de los hijos, sino que se comprende también que el acceso a la independencia económica pasa por la adquisición y el reconocimiento de conocimientos profesionales. (Duby & Perrot, 1993, p. 204). Así, en 1880, las francesas conseguirán el derecho a recibir estudios secundarios en los liceos, y a asistir a las conferencias de la Sorbona, y las puertas de la Universidad se abrirán gradualmente en el curso de esta década, con lo que, paulatinamente, se irán consiguiendo algunos de los objetivos básicos del feminismo de la época: mayores facilidades para el estudio y, como consecuencia, el acceso de las mujeres a la vida profesional (Bornay, 1998, p. 80). Sin embargo, seguirán observándose muchas trabas al respecto, como la limitación de las vacantes femeninas y la dificultad para conseguir luego un trabajo acorde a sus estudios.

De todos modos la preocupación por el acceso a un trabajo profesional representará los intereses de a penas una minoría de mujeres. Mucha más repercusión tendrán los reclamos de las obreras, para las cuales el centro de la lucha no es el derecho al trabajo, sino su explotación: la prohibición del trabajo nocturno, la introducción de la jornada laboral de ocho horas, el empleo de inspectores de fábrica, la lucha contra el trabajo de los niños, la explotación de las criadas domésticas, la lucha contra la prostitución, etc. (Duby & Perrot, 1993, p. 210).

Otro tema importante y sobre todo novedoso será el del control de la maternidad a través de métodos anticonceptivos, hecho considerado absolutamente inmoral por la mayoría de los contemporáneos pero al mismo tiempo ineludible, puesto que se ve reflejado en el descenso de la maternidad. Estas ideas corren paralelas a una nueva representación de la sexualidad. En Estados Unidos, las Moral Education Societies que hacen su aparición en la década de los setenta, propagado la *self-ownership* (la propiedad de sí mismo) y la racionalización del deseo sexual (Duby & Perrot, 1993, p. 203). Sin embargo estas ideas apenas serán absorbidas por la mayoría de la población femenina, teniendo una verdadera repercusión solo bien entrado el siglo XX.

Un reflejo representativo de la creciente participación del sexo femenino en la sociedad lo observamos en la rápida ascensión del número de leyes concernientes a la mujer que fueron

dictadas en este período. Fraser Harrison describe la perplejidad que estos hechos provocaron en la sociedad masculina:

Realmente raro fue el hombre que no se sintió en cierto modo desconcertado por la infinita secuencia de alteraciones que aparecieron en la relativa posición de los sexos, y aún fue más raro el hombre que dio la bienvenida a la mujer en este territorio hasta entonces considerado de su exclusiva propiedad. La mayoría de ellos no sabían cómo actuar ante el rápido cambio de circunstancias que les afectaba tan vivamente. Tan pronto como, más o menos, asumían un aspecto de la metamorfosis femenina, aparecía otro de nuevo, si no dos o tres. Los padres se veían desafiados por hijas que insistían en fumar, ir en bicicleta, vestir de manera “provocativa” y expresar opiniones que rompían con los cánones de la feminidad, exigiendo recibir una educación del mismo nivel que sus hermanos. Los maridos se veían desafiados por esposas que reclamaban su derecho a extender facturas, controlar sus propiedades personales, ganar su vida, obtener divorcios en los mismos términos que sus esposos y tener un cierto grado de autonomía. En fin, los hombres en general, se vieron desafiados por mujeres que pedían acceso en iguales términos a la universidad, a las profesiones y a la esfera política (Harrison, 1977, p. 118-119).

3.2.1. Postura feminista ante la prostitución

Si la comercialización del sexo tiene hacia el siglo XIX una expansión sin precedentes, la crítica feminista hacia esta actividad será igual de novedosa, concibiéndosela por primera vez en términos de “explotación sexual de la mujer”. La asociación más activa a este respecto será la “Ladies’ National Association” de Inglaterra, liderada por Josephine Butler. En este ámbito, la principal batalla de las feministas será contra la prostitución reglamentada, afirmándose que con estas acciones el gobierno no hará más que legitimar la actividad en lugar de combatirla. Por esto se pedirá la revocación de la legislación sobre enfermedades contagiosas que instauraba un sistema de inspección policial y médica de las prostitutas, considerando estas acciones como una invasión corporal y una violación de los derechos constitucionales de las prostitutas.

Las feministas interpretarán la prostitución como una esclavitud sexual y a la vez como resultado de las artificiales limitaciones a la actividad social y económica de las mujeres, puesto que los salarios inadecuados y las restricciones al empleo industrial femenino obligan a algunas mujeres a salir a la calle, para sumarse a la “industria mejor pagada”.

Las feministas denunciarán entonces la regulación entendiendo que esta justifica y a la vez protege las condiciones sanitarias del “vicio” masculino. En su lugar, la mayoría de ellas reivindicarán un único patrón de sexualidad sobre la base del ideal de castidad femenina. En su lucha contra la doble moral sexual, exigirán a los hombres que tomen como modelo la virtud de continencia de las mujeres. Así, las feministas “éticas” pensarán que con la cooperación de hombres y mujeres se alcanzará una sociedad de nivel moral más elevado. Los colaboradores francófonos de Josephine Butler sostendrán que “la justicia no reside íntegramente en el derecho, sino en la moral”. (Duby & Perrot, 1993, p. 209).

Con esto, no sólo se critica la agresiva sexualidad masculina, sino que también se deja en claro una posición moralizante y reformadora respecto a las prostitutas, de las que se espera que ante circunstancias menos adversas vuelvan a tomar la senda de la virtud. Hasta las reformadoras que simpatizan con la condición de las prostitutas en tanto “mujeres que sufren una fuerte presión económica”, odiarán su “pecado” y mantendrán una posición ambivalente entre mujeres buenas y malas, vírgenes y magdalenas. Señala Cécile Dauphin:

A pesar de ser adalides de la causa de las mujeres caídas y de las niñas “en peligro”, las reformadoras establecieron una relación jerárquica y protectora con las “hijas” a las que intentaban ayudar. Su lenguaje melodramático de victimización femenina privaba a las prostitutas de cualquier factor activo de subjetividad compleja: sólo podía concebirlas como víctimas inocentes falsamente atrapadas en una vida de vicio, agentes involuntarios de su propia historia, sin pasión sexual, “todavía no muertas para la vergüenza”, todavía poseedoras de “recato femenino” (Duby & Perrot, 1993, p. 76).

Lo que condenaba a las mujeres a una vida de pecado –sostenían las feministas- no era, pues, la prostitución *per se*, sino el sistema de regulación, puesto que las estigmatizaba y les impedía encontrar un empleo alternativo respetable. Así, la cuestión de la sexualidad no se enfoca sólo desde el punto de vista de la moralidad, sino también sobre el fondo de la ciencia, de la política y de la economía (Duby & Perrot, 1993, p. 72).

Bajo el carismático liderazgo de Josephine Butler, la capaña abolicionista arrastró por primera vez a la liza política a millares de mujeres, y las alentó a que desafiaran los centros masculinos de poder –como la policía, el Parlamento y los establecimientos médicos y militares- implicados en la administración de las leyes. La participación de mujeres de clase media en estos esfuerzos por la revocación conmovió a muchos observadores contemporáneos, que vieron con horror cómo, por todo el país, las damas se subían a las tribunas para denunciar las leyes como un “sacrificio de las libertades femeninas” a la “esclavitud del deseo de los hombres” y a describir con todo detalles “el ultraje instrumental” del examen ginecológico. (Duby & Perrot, 1993, p. 72).

El ejemplo de Butler moverá a las mujeres de casi todos los países de Europa a abordar el tema de la prostitución. En nombre de la pureza social y del patrón de castidad sexual, muchos abolicionistas británicos colaborarán en el lanzamiento de un asalto masivo a la sexualidad no conyugal, no procreadora. Después de la suspensión del sistema de regulación, en 1883, Butler y sus aliadas desplazarán la atención al tráfico extranjero de mujeres y al secuestro de niños para dedicarlos a la prostitución en Londres. (Duby & Perrot, 1993, p. 74).

En este contexto muchas feministas como Pauline Roland o Florence Nightingale optarán por el celibato como una forma de reivindicación de su autonomía. Mujeres como Christabel Pankhurst declararán que esta elección es una decisión política, una opción deliberada en respuesta a la situación de esclavitud sexual.

En las últimas décadas del siglo, se organizan campañas, particularmente virulentas en Inglaterra, contra la violencia y el abuso sexuales. Hacia 1913, el 63 por 100 de la Women’s Social and Political Union estará formada por mujeres solteras y el resto, en su mayor parte, por viudas.

El celibato, entendido como una huelga de sexo, se considera entonces como un estado provisional y como un gesto político necesario en tanto no surja de la sociedad una nueva conciencia social. (Duby & Perrot, 1993, p. 144).

Entre las dos guerras norteamericanas (la de Independencia y la Civil), unas cuantas mujeres privilegiadas por el desahogo económico y la cultura, afirman haber elegido la libertad antes que el matrimonio. Alega la novelista americana May Alcott en el año 1868: “La libertad, felicidad y autorrespeto no tiene suficiente compensación en el dudoso honor de verse llamar “señora” en lugar de “señorita” [...] Las solteras serían en cierto modo una clase de mujeres superiores [...] que permanecen tan fieles a su elección y tan felices de ello como las mujeres casadas respecto de su marido y de su hogar”²⁹.

Gradualmente, las imágenes de independencia económica y de amor libre se funden para dar nacimiento al mito de la “mujer nueva”. A partir del último cuarto de siglo unas pocas mujeres acomodadas comienzan a mostrarse felices de su soltería, dando la espala al papel tradicional de la mujer burguesa, viajando, desplazándose por las ciudades modernas, mostrando un barniz de cultura, compenetrándose cada vez más en la vida pública.

En Inglaterra y en Estados Unidos, donde son mayores los progresos jurídicos sobre la propiedad, el divorcio, la educación y el sufragio, es precisamente donde este modelo de vida autónoma se desarrolla y donde más fascina.

Esta “liberación” de un número cada vez mayor de mujeres no representa en realidad un compromiso político e intelectual proporcional a la causa femenina, pero sí refleja la repercusión que estas ideas van dejando en la sociedad, y a su vez alimenta el cambio de percepción que la sociedad en su conjunto experimenta con respecto a la mujer. Una percepción que por lo general

²⁹ *Liberty, a Better Husband. Single Women in America: the Generation of 1780-1840*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1984, p. 10, cita de May Alcott del año 1868. Citado en Duby & Perrot, 1993, p. 143.

se traduce en desconcierto y ansiedad, transformándose muy a menudo en ironía y agresividad. De hecho, el estereotipo de la “solterona” pertenece específicamente al siglo XIX. Nunca en ninguna otra época, ni para el otro sexo, se inventó tanto acerca de su fisonomía, su fisiología, su carácter o su vida social. Virago, lesbiana, amazona, puta, obrerita, marisabidilla... Las connotaciones peyorativas de la mujer sola circulan en toda la cultura occidental y, lo más notable, no tienen ningún paralelo en la figura del hombre soltero. Como indica Cécile Dauphin:

Desde el momento en que se perfila un retrato de mujer sola, no hay prácticamente registro que no aluda a una desviación respecto del ideal femenino, ideal definido por un estatus jurídico, una concepción del amor, un determinismo biológico y un código de belleza femenina. Todo ocurre como si en las mujeres solas cristalizaran todos los miedos a la autonomía femenina, sexual, social, económica e intelectual. Habrá bastado el advenimiento de la fisiología y el “descubrimiento” de una “naturaleza femenina” [es decir a sus necesidades sexuales], a finales del siglo XVIII, para que pudieran invertirse los valores que se adjudicaban a la virginidad, a tal punto que se convirtieran en obstáculo para la femineidad, incluso en su negación, para que el papel social de las mujeres solteras o de las viudas pudiera ignorarse hasta llegar a simbolizar la inutilidad, para que la soledad femenina pudiera considerarse como una amenaza para el modelo familiar (Duby & Perrot, 1993, p. 145).

Sin embargo, estos nuevos aires de libertad aún no alcanzarán en lo concreto la esfera de la sexualidad femenina. Las primeras propuestas para ejercer un “amor libre” surgirán, de forma aislada, solo a comienzos del siglo XX, para ir reforzándose a lo largo del siglo. Esto, por una parte, gracias a una primera generación de mujeres médicas que sugieren a las mujeres que se liberen del miedo y de la ignorancia de su propio cuerpo; y, por otra parte, gracias a la creación de las ligas neomalthusianas que contribuyen a la difusión de los métodos anticonceptivos (Duby & Perrot, 1993, p. 204).

Un caso representativo de las trabas que aun se experimentan con respecto a la sexualidad, mismo dentro del movimiento feminista, es el de la austríaca Rosa Mayreder (1858-1938) o el de la alemana Helene Stöcker (1869-1943) que en su lucha contra la doble moral

proponen rehabilitar el erotismo y la sexualidad de las mujeres. Esta última hace recaer el acento particularmente en la mejora de la condición de la madre soltera y de los hijos ilegítimos, y de esta manera se propone lograr el reconocimiento legal y social de las relaciones sexuales al margen del matrimonio. Esta postura disientirá profundamente del moralismo de las abolicionistas. Las virtudes morales, al sublimar la sexualidad, ahogan toda utopía de una ética de la libre expansión sexual. Aunque situadas en la primera década del siglo XX estas nuevas posturas serán fuertemente rechazadas y recibirán la espalda del movimiento feminista alemán (Duby & Perrot, 1993, p. 209).

A pesar de ellos, estos debates servirán para que las mujeres comiencen a hablar públicamente sobre su propia sexualidad, sobre la posibilidad del deseo recíproco y demás.

3.2.2. El feminismo y los movimientos de templanza

Al igual que la prostitución, que desborda las calles de las crecientes ciudades, el alcoholismo representa una de las mayores preocupaciones de la sociedad decimonónica y uno de los principales frentes de la lucha feminista. Paralelamente al feminismo, los movimientos de templanza, tienen su origen a comienzos del siglo XIX, alcanzando su mayor repercusión a finales de siglo, expandiendo por entonces su influencia a la mayoría de los países occidentales.

El papel de las mujeres dentro de los movimientos de templanza, sean estas feministas o no, resulta fundamental, puesto que a ellas le es otorgado el papel de agentes “moralizadores” de la sociedad. Así, las movilizaciones serán primero en favor de la mesura del consumo, para luego, en el transcurso del siglo, ir radicalizándose hasta luchar por la prohibición del alcohol. Estas acciones encontrarán repercusión en las feministas, quienes se asociarán a la causa realizando manifestaciones públicas como asaltos a establecimientos o enfrentamientos con la policía (Elejabeitia, 1987, p. 107). Dentro de esta asociación entre feministas y abolicionistas, la Woman's Christian Temperance Union (Unión antialcohólica de la Mujer Cristiana), fundada en los Estados Unidos en 1873 y liderada por Frances Williard, se comprometerá a la defensa del voto femenino

como medio imprescindible para conseguir la prohibición. Pronto esta asociación adoptará un carácter internacional, para luego integrar a varias asociaciones nacionales (algunas muy pequeñas) en Europa.

Es interesante observar la mirada de los contemporáneos sobre esta posición moralizadora de las mujeres, muy ligada a la concepción de la mujer como madre protectora y educadora, encargada de transmitir los valores a la sociedad. Esta posición se percibe claramente en textos como los del sociólogo español Adolfo Posada, que hacia finales de siglo analiza un artículo de la revista *La Reforme Sociale*³⁰, que apropósito recalca como “nada entusiasta del feminismo”. En el mismo se trata un caso relativo a los movimientos de templanza en Noruega, un hecho que según su criterio poseen una gran significación, “ya como dato que revela un progreso del feminismo, ya como manifestación tangible de la acción beneficiosa, desde el punto de vista de la moral colectiva, de las mujeres en el orden social” (Posada, 1899, p. 127).

Noruega, [dice el artículo] ha trabajado desde hace años, en su lucha sin cuartel contra el alcoholismo. En 1833 el consumo del alcohol era de 16 litros por habitante, y ha descendido ya a unos tres litros. Esta disminución puede atribuirse a tres causas principales: la presión de la opinión pública, el influjo de la iniciativa individual y la intervención activa de las mujeres. (...) En suma, Noruega, con sus dos millones de habitantes, cuenta con un ejército de 57.000 mujeres, activamente dedicadas a las cruzadas por la templanza, y que trabajan por extirpar todo abuso de la bebida.

Según entiende Posada, “comprendiendo el legislador el beneficioso influjo de la mujer en la represión del alcoholismo, la ley de 24 de julio de 1894, por la cual se autoriza a los Municipios para prohibir en sus territorios el comercio de alcohol, si la mayoría de los habitantes así lo acordase, confiere el voto a la mujer. Esta ley, en vigor desde 1° de enero de 1896, ha dados sus frutos: la mayoría de las mujeres se han decidido contra el comercio del alcohol”. Según Posada de lo anterior se concluye que las victorias alcanzadas por los movimientos de templanza en

30 Núm. 20, 16 de noviembre de 1896, p. 748.

Noruega se deben en gran medida a “la acción moral de las mujeres” y en especial “a los sufragios femeninos” (Posada, 1899, p. 128).

4. El surgimiento de la iconografía de “la bebedora de ajeno”

En medio de las transformaciones sociales propias del siglo XIX que afectan, como hemos visto hasta ahora, de forma tan directa al rol de la mujer, surge en Francia y particularmente en París lo que hemos llamado la iconografía de “la bebedora de ajeno”. Situada indefectiblemente en ámbitos como cafés o cabarets, retrata a una mujer sola, generalmente sentada, con una copa de ajeno.

Las preguntas que nos hacemos ante este tema tan reiterado entre diversas corrientes artísticas son las siguientes: ¿Cuál es la relación entre la mujer, el ajeno y el café o cabaret? ¿Qué elementos tenemos en común entre las “bebedoras” de las diversas corrientes artísticas que la retratan y qué elementos resultan divergentes?

4.1. Los cafés-concerts, cabarets y music-halls como contexto social

Si hasta el momento nos hemos dedicado a analizar los fenómenos de la prostitución y del consumo de alcohol en la Francia decimonónica, ambos elementos coincidirán en los espacios de

encuentro social provistos por café-concerts, cabarets y music-halls. En estos espacios, como se ha mencionado, es donde se sitúan las “bebedoras de ajeno”, otro elemento que debemos analizar en profundidad para comprender sus implicaciones en la iconografía.

El café-concert, también conocido como café-chantant, es un establecimiento donde el público acude a beber y, simultáneamente, presencia espectáculos musicales o teatrales. Este término hace alusión sin embargo a una amplia variedad de espectáculos que van desde música, canto, pequeñas obras teatrales, danza, acrobacia y todo tipo de combinaciones entre diversos géneros artísticos.

Existe cierta superposición conceptual entre el café-concert, el [cabaret](#) y el [music hall](#). Todos ellos derivan de las antiguas tabernas y más recientes café, que se presentan como ámbitos de encuentro social y distensión, donde se bebe, come y disfruta de entretenimiento, lo que incluye muchas veces la presencia de la prostitución. En estos ambientes la música es generalmente alegre, a veces atrevida o subida de tono. A diferencia de lo que sucede en el [teatro](#), los asistentes pueden beber y conversar con otros espectadores durante las actuaciones. El público de estos ambientes aplaude, con frecuencia, espectáculos atrevidos, tanto políticos como sexuales. Podría decirse que la mayor diferencia entre estos diversos espacios es el de su nivel de transgresión, dándose en mayor grado dentro de los cabarets. Fue allí por ejemplo donde aparecieron los primeros travestis en un escenario y también donde se presentaron las primeras pantomimas de homosexuales y lesbianas (Pessis 1989, pp. 72-73). Entre los más populares de este período se encuentran el Chat Noir, el Mirliton, el Folies Bergères y el Moulin Rouge, situados todos ellos en el barrio de Montmartre, famoso por su vida nocturna.

El caso paradigmático del Moulin Rouge sirve para dar una breve imagen de lo que ocurría en estos espacios. Inaugurado en 1889, es el resultado de la inversión de Charles Zidler y Joseph Oller, dos avezados empresarios del espectáculo, que desde un comienzo lanzaron una gran campaña publicitaria con afiches, folletos, anuncios en prensa, fotografías de las estrellas e invitaciones personales a personas de renombre. Según los anuncios en periódicos, cada noche se

reunían allí *“les artistes, peintres, sculpteurs, littérateurs, membres de cercles, danseurs, enfin le Tout Paris, joyeux”*. Esta propaganda se repitió incesantemente, tanto en artículos periódicos como en imágenes aparentemente descriptivas, que servían para mantener al Moulin Rouge en candelerero. El público era de clase media, y la publicidad pretendía seducir a la burguesía mezclando bohemia artística, espectáculo llamativo y compañía femenina, mientras aseguraba al cliente que el lugar era elegante y no demasiado marginal (Ollero 1991, p. 244). Según nos relata Isabelle Six:

Al Moulin Rouge se accedía a través de un gran recibidor decorado con fotografías, carteles y cuadros, desde el que se pasaba a una galería acristalada ambientada como una feria, en la que había un puesto de lirio [...]. Junto al jardín, el salón de baile era una inmensa sala de techos altos, decorada con tapices abigarrados y un alumbrado violento. Una orquesta de circo anunciaba la entrada del batallón de “alborotadoras”, que alzaban sus largas faldas dejando al descubierto sus piernas semidesnudas. [...] Tras las cuadrillas profesionales actuaban cantantes y acróbatas. Todos terminaban tomando asiento entre la clientela y poniendo precio a su corazón. Esta gigantesca fábrica de placeres atraía al público popular, pero también a una clientela de alto copete –el príncipe de Gales o el conde de La Rochefoucauld, entre otros-, ávida de placeres vulgares (Six 2005, pp. 156-158).

En el caso de los cafés, aunque han existido en París desde finales del siglo XVII y han florecido durante todo el XVIII y principios del XIX, no fue sino hasta finales del siglo XIX que se convirtieron en el centro de su vida social y cultural. Si en el último período del *ancien régime* (c. 1770/90) ya había unos 900 cafés, ese número se multiplicó por treinta hacia el final de la centuria democrática que le siguió, recibiendo a todas las clases sociales y extendiéndose por cada rincón de las ciudades.

En aquellos barrios donde las personas vivían de forma cada vez más congestionada estos espacios resultaban idóneos para poder hallar un espacio de esparcimiento y encuentro social fuera de los hogares, o para leer tranquilamente el periódico y escribir cartas, encontrarse con viejos amigos y hacer otros nuevos. Por todo esto los cafés proporcionaban mucho más que un

refresco o diversión, convirtieron en una parte esencial de la vida urbana (Ariès & Duby, 1991, pp. 231-232).

Sus terrazas, invadiendo las aceras de las principales arterias de la ciudad, se convirtieron pronto en uno de los monumentos más característicos de Segundo Imperio. Y así como los cafés dominaban la vida nocturna de la ciudad, también resultaron ser el centro de su actividad artística y literaria, proporcionando tertulias para el intercambio de noticias o chismes y el espacio adecuado para el debate de nuevas ideas. Claro está que los cafés habían servido para este propósito desde los días del Café Procope en el siglo XVIII y los del Divan Lapeletier y el Brasserie des Martyrs en la primera mitad del siglo XIX; pero su descomunal número, y la cantidad de revistas editadas sobre sus mesas, es único en la segunda mitad y sobre todo en el último cuarto de siglo.

A partir de 1860 el café-concert se volvió una característica muy típica de la vida nocturna parisina, al principio al aire libre en los Champs-Élysées, luego en espacios interiores a lo largo de los principales boulevards creados por Haussmann en los años 1850 y 1860 (Reff 1982, p. 73).

Cantantes populares, como es el caso de Thérèse, Bêcat o Deymay, armaban allí sus números utilizando canciones pegadizas y divertidas, no solo con una cuota de humor sino muchas veces con fresas ingeniosas y agudas, convirtiendo así al café-concert, en palabras de Gustave Coquiot, en "una escuela de periodismo agudo, del comentario actual, celebrado y cantado" (Boggs 1988, p. 290).

Los cafés-concerts se caracterizarán por una novedosa mezcla de las clases. A pesar de que los *gandins* y sus damas ocupaban mesas mejor ubicadas siendo atendidos constantemente por los camareros, mientras que una masa de gente presumiblemente pobre se mantenía fuera de círculo de luces y mesas, por primera vez gente de todo tipo se reunirá en un mismo espacio para participar de las mismas actividades. Nadie verá por esto que las tensiones y diferencias han dejado de existir, pero muchos observadores quedarán impresionados e incluso alarmados ante este nuevo tipo de contacto que implica el abarrotamiento de diversas clases en un mismo lugar.

Tal es el caso del periodista y escritor Víctor Fournel, que relata acerca del Alcázar en 1872: "Tres mil personas se apiñaban allí por lo menos. Burgueses, comerciantes, unos pocos trabajadores vestidos con sus ropas de domingo, familias enteras procurando diversión, provincianos y extranjeros" (Clark 1985m p. 212).

Así lo afirma también una letra de la famosa cantante Thérésa que reza:

*Le Soir de ce jour **memoi-able**/ Il se trouva, bien par hasard,/ Dans la salle de l'Alcazar/
Plus de monde que de coutume:/ Des employes, des gens de plume,/ Des Strangers de to us pays,/
Des gran des dames, des la is,/ Des ouvriers, des militaires,/ Des princes, des apothicaires,/ Des
etudiants, des avocats,/ Des medecins, des auvergnats... (Clark 1985, p. 213).*

*[La noche de ese día memorable/ se encontró por azar,/ En la sala de Alcazar/ más gente
que la de costumbre:/ empleados, gente letrada,/ extranjeros,...../ grandes damas,/ Obreros,
militares/ príncipes, boticarios,/ estudiantes, abogados,/ médicos, auvergnats...].³¹*

Tanto para los bohemios como para los *dandis* el café se convertirá por esta época en un lugar de refugio, de inspiración, de intercambio de ideas, un espacio de trabajo e incluso de exposición. En *L'Absinthe, son histoire* (p. 149-159), Delahaye retrata estos diferentes espacios culturales. La Brasserie des Martyrs, Le Café Riche, Le Café des Variétés, La Tavern Montmartre, Le Tambourin, son algunos de los más famosos. Esta lista sin embargo dista de ser exhaustiva, sin contar el hecho de que los artistas tendrán la costumbre de cambiar de lugar de encuentro con regularidad³².

El mito del Hada Verde se deberá en gran parte a la adopción de su consumo por parte de estos artistas. Muchos verán en el ajeno un poder eufórico, una fuente de inspiración. Este licor se encontrará presente en numerosas obras tanto literarias como pictóricas pertenecientes a una

31 La traducción es nuestra

32 Este ambiente de los cafés está también presente en la literatura. Una de las novelas que toma ese ambiente es *Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger, obra que inspirará posteriormente a compositores como Puccini y Leoncavallo en sus óperas.

gran variedad de estilos y corrientes artísticas. No es posible afirmar que el ajenjo haya significado efectivamente el origen del genio creativo de estos artistas, como muchos de ellos sostenían, pero sí tenemos constancia del importante papel que el hada verde ha tenido en la vida de la mayoría de estos grandes creadores reunidos en la capital francesa.

5. Las principales corrientes artísticas que toman la iconología de “la bebedora de ajenjo” entre sus temáticas

Así como la modernidad trae consigo una aceleración en el desarrollo tecnológico y una mayor variedad en el consumo, las corrientes y escuelas artísticas que a lo largo del tiempo se habían sucedido con mucha dificultad, dejarán de desplegarse de forma casi excluyente y comenzarán a convivir entre sí. Cuanto más nos acercamos en el siglo XIX al cambio de siglo más plural se vuelve el panorama artístico, sucediéndose las diversas corrientes con apenas unos pocos años de diferencia o incluso superponiéndose entre sí. París se vuelve por entonces la capital artística de Europa, con la afluencia de artistas provenientes de todo el mundo para estudiar con renombrados maestros, y, sobre todo, para intervenir en las interminables discusiones acerca de la naturaleza del arte que se desarrollan en los cafés de Montmartre.

Más allá de las técnicas implementadas, de las ideologías políticas o de la ausencia de ellas y de las preocupaciones filosóficas que cada una de estas corrientes desarrolladas en la segunda mitad del siglo XIX tomen como propias, en algún momento de su repertorio la mayoría de ellas tomarán el tema del ajenjo, de la prostitución y de los cabarets y cafés-concerts. En medio de estas producciones artísticas aparecerá indefectiblemente una y otra vez la iconografía de “la bebedora de ajenjo” interpretada desde los intereses propios de cada corriente y cada artista pero respondiendo siempre a un mismo motivo: Una mujer se encuentra sola en la mesa de un bar, con una copa de ajenjo.

Nuestro análisis de esta iconografía procurará por ende realizar una interpretación teniendo en consideración las diversas corrientes artísticas que buscaron plasmarla, para

comprender en qué medida todas ellas responden a un mismo fenómeno. Para esto se expondrán en forma breve cuáles son las bases de tres de las principales corrientes artísticas que se desarrollan en este período en el ámbito parisino y que dan un marco interpretativo a la iconología de “la bebedora de ajenjo”. Estas son: el realismo, el impresionismo y el simbolismo.

5.1. El Realismo

Muy cercano a los acontecimientos de la revolución de 1848, el realismo surge en la pintura muy especialmente ligado a la figura de Gustave Courbet, quien en su provocativa exposición de 1855, montada en oposición al Salón de París, titula la muestra con el nombre de “Realismo”, dando fundación al mismo tiempo a esta nueva corriente pictórica, identificada a su vez en sus principios estéticos con los del realismo literario contemporáneo.

El principal objetivo de los realistas será el de realizar un arte “verdadero” que refleje la realidad de la vida contemporánea. La verosimilitud en la técnica no será sin embargo la preocupación principal de los artistas, sino que su preocupación se centrará más bien en las temáticas y composiciones.

La exigencia de la verdad se convertirá de este modo en un imperativo tanto moral como epistemológico o estético. En palabras de G. H. Lewes, que escribió sobre el *Realismo en el arte* en 1858:

El realismo es... la base de todo arte, y su antítesis no es el idealismo, sino el falsismo. Cuando nuestros pintores representan campesinos de rasgos regulares y ropa blanca irreprochable; cuando sus lecheras tienen el aspecto de bellezas propias de libro de lujo, cuyos vestidos son pintorescos y nunca viejos o sucios; cuando se hace expresar al rustico sentimientos refinados en un inglés intachable y los niños recitan largos discursos llenos de entusiasmo religioso y poético... se lleva a cabo un intento de idealización, pero el resultado es simplemente la falsificación y el mal arte... O bien dadnos verdaderos campesinos, o no los toquéis; no pintéis ropa alguna o hacedlo con

la máxima fidelidad; no hagáis hablar a vuestra gente o que lo hagan con el habla propia de su clase (Nochlin 2004, pp. 29-30).

Para Champfleury a su vez, la fórmula esencialmente realista era “la sinceridad en el arte”: el deber del artista de representar sólo lo que ha visto o experimentado, sin alteración alguna y sin respuesta convencional alguna o afectación estética.

Los realistas sostenían que el único tema válido que podía tratar el artista contemporáneo era el mundo del momento. *“Il faut être de son temps”* se convirtió en su grito de guerra. En palabras del propio Courbet, “el arte de la pintura sólo puede consistir en la representación de objetos que sean visibles y tangibles para el artista”, y los artistas de un siglo son por tanto “básicamente incapaces de reproducir el aspecto de un siglo pasado o futuro”. (Nochlin 2004, p. 21)

Nada más contemporáneo para Courbet y sus seguidores que la demanda de democracia política y social tan ligada al contexto del segundo Imperio, una democracia que impregnará el acto creativo. Esta actitud dará paso a todo un nuevo espacio temático hasta entonces ignorado o considerado carente de interés representativo, pictórica o literariamente. Como explica Linda Nochlin:

Aunque los pobres hayan estado siempre con nosotros, apenas se les había prestado atención artística seria antes del advenimiento del realismo –y lo mismo se puede decir de las clases medias, que eran entonces la fuerza dominante de la sociedad-. Para los realistas, las situaciones y los objetos ordinarios de la vida cotidiana constituían algo no menos valioso que los héroes antiguos o los santos cristianos: de hecho, a la hora de representarlos para el “peintre de la vie moderne” lo noble y hermoso era menos apropiado que lo común y mediocre. La misma línea divisoria entre lo feo y lo hermoso había de ser borrada por el artista avanzado. ¿Acaso podía considerarse algún tema en y por sí mismo feo, y por tanto rechazarse? (Nochlin 2004, p. 28).

Así, los realistas se dirigirán a aquellos ámbitos nuevos o hasta entonces postergados de la experiencia moderna. Trabajadores como picapedreros, lavanderas, mineros o campesinos, comenzarán a ser retratados al igual que otras figuras más conflictivas para la sociedad, como

mendigos, vagabundos, ladrones y prostitutas. También aparecerán en sus obras otras figuras propias de la modernidad como políticos, filósofos, artistas, escritores, científicos y músicos, y diversos individuos de las clases medias en ámbitos urbanos como los relativos al ferrocarril y a la industria, o en ámbitos de esparcimiento, como cafés, teatros, parques y bulevares. (Nochlin 2004, p. 159)

El tratamiento aplicado a estos temas será a su vez coherente con la actitud de los realistas:

Si estos elevaron al trabajador y las clases bajas al rango serio e importante reservado antaño a los dioses, los reyes y los poderosos, en sus representaciones de los grandes hombres de su tiempo tendieron al mismo tiempo a minimizar lo excepcional y a representar a sus héroes de un modo informal, en un medio cotidiano, en el ambiente laboral y a menudo trabajando. De hecho, proclamaron que la grandeza no residía en accesorios externos ni en los adornos tradicionales de la gloria, sino más bien en ciertos talentos, cualidades y capacidades que, en lugar de situar a los grandes en un remoto ámbito atemporal de dignidad, los vinculaba, a su lugar concreto en la historia (Nochlin 2004, p. 159).

Nos interesa particularmente señalar la abrumadora atención prestada tanto por escritores como por artistas a una categoría social previamente descuidada o tratada con poca seriedad u objetividad, pero elevada por los realistas al estatus de cuestión importante: la de la prostituta o mujer galante, muy relacionada a la preocupación realista de alcanzar la verdad – equiparada generalmente al aspecto más vil- de las costumbres del momento.

Las obras literarias que toman como protagonistas a prostitutas es en este período inaudita. Entre ellas contamos, solo en Francia: *La fille Elisa*, de Edmond de Goncourt; *La Maison Tallier*, de Guy de Maupassant; *Marthe, histoire d'une fille* de Joris Huysman; y por supuesto, *Nana*, de Émile Zola. Queda claro con esto la importancia otorgada por el movimiento a esta figura, así como el papel central que la misma llega a ocupar en la vida social de la época. “Según los Goncourt y algunos más, bien informados al respecto, las famosas cortesanas del Segundo

Imperio influían en no poca medida en las costumbres y la moral de la época; ejercían su poder sobre decisiones políticas ocasionales, aparecían en el teatro y en la ópera junto a figuras políticas e intelectuales importantes, dirigían los salones más sofisticados de París, y establecían criterios de elegancia en decoración interior y atuendo” (Nochlin 2004, p. 172).

Claro está que la temática de “la mujer caída” dista de ser una innovación por parte de los realistas, pero sí podemos afirmar que este tema nunca habían sido tratado con tanta brutalidad. La novedad aquí es el mensaje social que la acompaña, su exposición sin ningún tipo de condescendencia.

De todas formas, si el realismo toma una postura crítica tanto en este como en otros temas, su postura nunca llega a ser explícitamente política.

Si los cuadros de Courbet del Salón de 1850-51 lograron escandalizar a la burguesía, esto no fue porque en ellos se encontraran afirmaciones contundentes de principios sociales revolucionarios, sino por el hecho de tomar como algo serio temas referentes a las clases bajas, otorgándoles a su vez una escala monumental. De forma indirecta, lo que las obras de Courbet planteaban era la necesidad de dar un lugar protagónico a las clases trabajadoras. El hecho de interpretar los temas históricos y los retratos de los grandes señores como algo obsoleto por no pertenecer a la vida contemporánea equivale a expresar que la modernidad pertenece al proletariado.

Efectivamente la crítica interpreta la fealdad de los campesinos y trabajadores de Courbet y la corpulencia y la vulgaridad de sus mujeres de la clase media como una protesta contra la sociedad existente. El realismo, dice la crítica, carece de todo idealismo y de toda moral, se goza en lo feo y lo vulgar, en lo morboso y lo obscuro, y representa una imitación servil e indiscriminada de la realidad (Hauser 1998, p. 315).

En política, Courbet fue efectivamente un revolucionario: rechazó la Legión de Honor, participó ardientemente en la Comuna (1871) y por ello fue encarcelado, y obligado a refugiarse en Suiza y despojado de todos sus bienes. Sin embargo, nunca transmitió ningún mensaje político

a su arte, sino que hizo pintura con una conciencia política. Como indica Argan: “Un realismo ideológicamente orientado dejaría de ser realismo, porque no reflejaría la realidad tal y como es, sino como se quisiera o no se quisiera que fuese. El realismo de Courbet responde a la necesidad de tomar conciencia de la realidad en sus desgarramientos y contradicciones, de ensimismarse con ella, de vivirla; a la necesidad de hacerse esa noción de la situación objetiva sin la cual la ideología no puede ser impulso revolucionario, sino mera utopía” (Argan 1998, p. 86).

A fin de cuentas el mensaje que nos deja el realismo es que la realidad es compleja, incluso confusa. La composición de un cuadro nunca podrá ser la proyección de lo real, sino simplemente un trozo de ella, y hay que tomarla tal y como es. No hay ninguna necesidad de idealizar las cosas ni de buscar la belleza en el arte. Lo único que importa es que lo que el arte refleje sea algo verdadero.

El desarrollo del arte realista en la segunda mitad del siglo XIX se encuentra íntimamente relacionado con la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo. Cuando estos objetivos y principios se hacen más precisos dentro del movimiento este se desarrolla hasta convertirse en naturalismo. Sin embargo esta distinción resulta útil únicamente en el plano de la literatura, puesto que dentro de las artes plásticas las fronteras resultan demasiado borrosas, tanto que realismo y naturalismo pueden utilizarse como sinónimos.

El cientificismo presente en el realismo pictórico es llevado al extremo por la literatura naturalista, teniendo a la obra de Émile Zola como su máximo referente. La diferencia radicará en que si el realismo consideraba hasta entonces a la ciencia como auxiliar del arte, Zola entenderá al arte como un servidor de la ciencia (Hauser 1998, p. 334).

Si bien los realistas no procedieron según los métodos de las ciencias naturales, sí compartieron, admiraron y quisieron imitar muchas de sus actitudes, que determinaron en gran medida el carácter y la calidad de su obra: “imparcialidad, impasibilidad, escrupulosa objetividad, rechazo de los prejuicios metafísicos o epistemológicos *a priori*, limitación por parte del artista a la

precisa y exacta observación y notación de los fenómenos empíricos, y descripción de cómo, y no por qué, acaecen los fenómenos”. (Nochlin 2004, p. 37)

El naturalismo rigidiza sin embargo su método de trabajo, utilizando los criterios de probabilidades del empirismo de las ciencias naturales. Su descripción del ambiente se basa en el pensamiento de que todo fenómeno natural tiene lugar dentro de una serie infinita de condiciones y motivos, por lo que fundamenta su criterio de verdad psicológica en el principio de causalidad; asimismo, la minuciosidad de sus observaciones, que no descuidan ninguna circunstancia por mínima que sea, resulta característico del método de observación propio de las ciencias naturales, y su evitación de la forma pura y definida, responde a la inconclusión inevitable de la investigación científica (Hauser 1998, p. 312).

Para el desarrollo de sus obras, Zola se apoyará considerablemente en la metodología positivista brindada por el brillante fisiólogo Claude Bernard en su *Introducción à l'étude de la médecine expérimentale* de 1865, definiendo en 1866 al novelista como un “doctor en ciencias morales” y a la novela como “un tratado de anatomía moral, un acopio de datos humanos, una filosofía experimental de las pasiones”. (Nochlin 2004, p. 37)

Como el mismo Zola explica, su postura es determinista, pero no fatalista. El hombre es para Zola, como lo es en general para la ideología científicista y socialista, un ser cuyas propiedades están determinadas por las leyes de la herencia y el mundo circundante. Sin embargo, es también consciente del hecho de que los hombres, en su hacer y su dejar de hacer, pueden modificar las condiciones materiales de su existencia. Por ello, considera como auténtica tarea y objetivo absolutamente realizable de las ciencias sociales el transformar y mejorar las condiciones externas de la vida humana (Hauser 1998, p. 334).

A pesar de que las teorías literarias de Zola no son del todo rigurosas en cuanto a su metodología, sus novelas tienen un cierto valor teórico, ya que pueden leerse como creaciones de un sociólogo importante. Y son además, lo cual es de la mayor importancia desde el punto de vista

del desarrollo artístico, resultado de un método de trabajo sistemático y con tendencias científicas totalmente nuevo en el arte. A cerca de este cambio metodológico explica Hauser:

La experiencia del artista sobre el mundo carece de plan y de sistema, reúne, por así decirlo, su material empírico, rasgos y datos de la vida, que lleva consigo y deja desarrollarse y madurar para sacar un día de este acopio un tesoro desconocido e inimaginable. El investigador elige el camino contrario. Parte de un problema, es decir de un hecho del que no se sabe nada o no se sabe precisamente lo que se querría saber. Para él comienza ahora, con el planteamiento del problema, la búsqueda y clasificación del material, es decir el conocimiento más íntimo de aquel sector de la vida que ha de estudiar. No es la experiencia la que le conduce al problema, sino el problema a la experiencia. Este es también el camino y el método de Zola (Hauser 1998, p. 335).

En 1868 Zola concibe el proyecto de una novela cíclica desarrollada en veinte volúmenes, que en una suerte de sistema enciclopédico conforme una especie de *summa* de la sociedad moderna. Su aspiración es la de realizar una novela "fisiológica", a la que intenta aplicar algunas de las teorías de [Taine](#) sobre la influencia de la raza y el medio sobre el individuo y de [Claude Bernard](#) sobre la herencia. "Quiero explicar cómo una familia, un pequeño grupo de seres humanos, se comporta en una sociedad, desarrollándose para dar lugar al nacimiento a diez o a veinte individuos que parecen, a primera vista, profundamente diferentes, pero que el análisis muestra íntimamente ligados los unos a los otros", dirá Zola en el prefacio de la primera novela de la saga. La serie se titulará entonces [Les Rougon-Macquart](#), con el subtítulo indicando "*Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*". Su redacción comienza en 1871 extendiéndose hasta el año 1893, cuando Zola logra finalmente concluir su programa.

Les Rougon-Macquart tiene la intención de estudiar los defectos que produce la herencia genética sobre la estirpe de una familia a través de cinco generaciones, a la vez que expone los conflictos sociales propios del Segundo Imperio. De este modo Zola pretende demostrar que las motivaciones humanas son el resultado de una serie de fenómenos que es preciso estudiar para

llegar a un conocimiento más exacto del hombre. Su novela cíclica será una nueva *Comedia Humana*, pero además tendrá la ambición de ser una novela experimental.

Entre sus novelas más famosas pertenecientes a esta serie se encuentran *La Taberna* y *Nana*, las cuales tocan dos temáticas muy relacionadas a nuestro tema de estudio.

La Taberna (1877) es el resultado de un estudio sobre alcoholismo y la pobreza en los barrios populares de París, y cómo ambos factores, alimentados entre sí, llevan a la corrupción a personas honestas.

En el caso de *Nana*, publicada en 1880, Zola despliega la vida de una actriz de variedades que logra suscitar el interés de todo hombre, haciéndole caer en sus redes y en sus encantos. Nana usa su belleza para conseguir lo que desea del sexo masculino, al que luego abandona a su suerte. Es así como Zola da la imagen de una mujer bella, pero corrupta por su genética, que muestra la degradación que puede alcanzar el ser humano por causas deterministas y superiores a él.

Sin embargo, como bien observa Hauser, el cientificismo de Zola esconde un costado romántico, puesto que los símbolos a que se reduce la vida, abigarrada y contradictoria –la ciudad, la máquina, el alcohol, la prostitución, la tienda, los mercados, la bolsa, el teatro, etc.-, son la más exacta visión de un sistematizador que, en lugar de fenómenos individuales concretos, ve por todas partes alegorías (Hauser 1998, p. 336). El naturalismo literario se mostrará entonces como un escrupuloso estudio de la psicología de sus personajes, de cuyas características dependerá su capacidad para adaptarse o no a la estructura social.

5.2. El Impresionismo

A medida que el realismo va evolucionando, la demanda de contemporaneidad –y la concepción de la misma- se va haciendo más rigurosa. Esta “contemporaneidad” llevada a sus últimos límites se convertirá en la “instantaneidad” buscada por los impresionistas. Los impresionistas buscan insistentemente retratar lo fortuito, lo cambiante, lo efímero e inestable.

Como dijo Baudelaire, “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” (Nochlin 2004, p.25).

El desarrollo de la tecnología, de los sistemas de producción y de las grandes ciudades introduce un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es sobre todo este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo. La imagen de lo apresurado, de lo fortuito y de lo disyuntivo tan característica del medio urbano moderno, se verá incrementada en París por los amplios panoramas, sus calles y bulevares, y las espaciosas y abiertas *places* recientemente creadas por Haussmann.

El impresionismo verá al mundo con ojos de ciudadano y reaccionará ante las impresiones exteriores con los sentidos sobresaltados del hombre moderno, describiendo la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana.

En la técnica impresionista la representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, y la pincelada abierta, suelta, libre, una pintura improvisada con su dibujo rápido, abocetado y el aspecto figurativo aparentemente descuidado, no expresan, en última instancia, otra cosa que el sentimiento de aquella realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación.

Las representaciones del impresionismo están más cerca de la vivencia sensorial que las del naturalismo en sentido estricto, y sustituyen el objeto del conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica de manera más íntegra que cualquier otro arte anterior. Pero en tanto que el impresionismo desliga los elementos ópticos de la experiencia de los elementos conceptuales, y realza la visualidad en su autonomía, se aleja de todas las maneras artísticas anteriores, y, por lo tanto, también del naturalismo (Hauser 1998, p. 423).

Predomina entonces en la pintura impresionista lo específicamente pictórico. Al eliminarse todo lo que no sea de naturaleza óptica el impresionismo renuncia a los llamados

elementos literarios del tema, a la anécdota y a la psicología; así, se convierte en el primer movimiento que aplica de forma radical los principios que llevan a la reducción de la pintura a sus propios medios. Esta situación llevará a afirmar a críticos del pasado que Manet, Degas y en general los impresionistas no tenían (a diferencia de Daumier por ejemplo) ningún interés en las características humanas y emotivas de la existencia urbana, que no les interesaban en absoluto los temas, sino sólo los elementos puramente formales y visuales del arte.

Si bien hay algo de acertado en estas palabras, no se puede afirmar que los impresionistas hayan permanecido completamente aislados de la sociedad de su época. Lo que ocurre con Manet, los impresionistas y en general el realismo francés posterior, es que un conjunto nuevo y diferente de fenómenos, contemplados de un modo también nuevo y diferente, y que demanda nuevos modos de composición y notación, se ha convertido en motivo para pintar. El propósito de los impresionistas es entonces, según explica Argan:

...demostrar que la experiencia de la realidad que se realiza con la pintura es una experiencia plena y legítima que no puede ser sustituida por otras experiencias que se realicen. La técnica pictórica es, por tanto, una técnica de conocimiento que no puede ser excluida del sistema cultural del mundo moderno, eminentemente científico. No es que afirmen que, en una época científica, el arte haya de parecer científico: lo que sí hacen es preguntarse por el carácter y por la función del arte en una época científica, y cómo debe transformarse la técnica del arte para llegar a ser una técnica tan rigurosa como la técnica industrial, que depende de la ciencia (Argan 1998, p. 69).

A pesar de ser un arte urbano, donde predominan las multitudes y el hacinamiento, el impresionismo se muestra como un arte íntimo, realzando muchas veces un sentimiento individual y solitario. Esto se debe principalmente a que la percepción del mundo a través de nuestros sentidos es una experiencia extremadamente personal. Asimismo, nada provoca una impresión de soledad tan grande como la de estar inmerso en una gran multitud, perdido en el anonimato de la gran ciudad, a lo que se suma la impresión del tráfico furioso, el movimiento

incesante y las constantes vicisitudes. La percepción plasmada en las obras impresionistas une así las más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones.

5.3. El Simbolismo

El simbolismo se distancia de la visión materialista del mundo desarrollada por los impresionistas, pero también del emocionalismo y convencionalismo del romanticismo, sosteniendo que la totalidad de la realidad empírica puede entenderse únicamente como la imagen de un mundo de ideas. La fantasía no será por ende arbitraria, sino la revelación de una realidad infinitamente más amplia que la que llega a los sentidos y sobre la cual la razón construye su sistema. Así, el Simbolismo pretende traer a la realidad, hacer presente y visible algo que se considera que pertenece únicamente al espíritu. Ciertamente, lo importante es percibir, y no es preciso que lo percibido se corresponda con un objeto real (Argan 1998, p. 133).

El simbolismo implica no simplemente la evitación deliberada de la nominación directa, sino también la expresión indirecta de un significado, que es imposible describir directamente, que es esencialmente indefinible e inagotable, que puede ser interpretado pero no resuelto (Hauser 1998, p. 449).

Según la postura de Argan, el Simbolismo se explica fácilmente desde el punto de vista sociológico:

Si el Impresionismo tiende a insertar la pintura, en cuanto actividad de especialistas, en un sistema de actividad altamente especializado y a establecer así una auténtica tecnología pictórica (paralela a la nueva tecnología de la construcción establecida por los "ingenieros"), el Simbolismo sitúa al arte como una actividad de élite y de compensación: es un contraste frente al pragmatismo industrial y, al mismo tiempo, constituye una de las reservas intelectuales en las que la burguesía capitalista basa su pretensión de que la dirección cultural está en sus manos (Argan 1998, p. 134).

El Simbolismo se desarrolla inicialmente como un movimiento literario francés en la década de 1880, ganando popularidad a partir del año 1886 luego de la publicación del manifiesto

de Jean Moréas en el periódico *Le Figaro*. Pronto, el simbolismo llegó a identificarse también con la obra plástica de una nueva generación de pintores que consideraban que el valor simbólico o el significado de una obra de arte sólo podía surgir de las experiencias emocionales surgidas en el espectador a través del color, la línea y la composición.

Procurando imbuir a sus obras de un valor espiritual, los simbolistas se adentraron en mundos imaginarios poblados por misteriosas figuras extraídas de historias bíblicas y de la mitología clásica, así como por todo tipo de criaturas fantásticas. Los temas más habituales evocarán conceptos y sentimientos como el amor, el miedo, la angustia, la muerte, el despertar sexual y el deseo no correspondido. La mujer se convertirá en uno de los símbolos más utilizados para expresar estas emociones universales, apareciendo alternativamente como virgen melancólica o como amenazante *femme fatal*.

A diferencia de los impresionistas, los simbolistas que surgieron en la década de 1880 conformaron un movimiento integrado por artistas independientes con intereses estéticos y técnicas muy diferentes, entre los cuales llegan a conformarse algunas agrupaciones como los Nabis. En lugar de compartir un estilo artístico único, los simbolistas fueron unificados por un pesimismo compartido y por una postura en común ante la decadencia de la sociedad *fin de siècle*, realidad de la cuál buscaron escapar refugiándose en un universo simbólico (Myers, 2007).

Artistas relacionados con el simbolismo literario, como algunos de los poetas malditos, desembocarán dentro del llamado Decadentismo, que si bien no puede establecerse como una escuela o movimiento organizado, se muestra como un singular estado de ánimo ante el arte y la vida, una determinada sensibilidad estética que, más o menos acusadamente, afectará a la obra de numerosos artistas de fin de siglo.

Cuándo y cómo se aplicaban los conceptos del Decadentismo es sin embargo algo complejo de establecer y sobre lo que sus propios protagonistas, cronistas y espectadores, no acabaron de ponerse de acuerdo (Bornay 1998, p. 102).

Sin embargo se pueden establecer algunas características propias de esta postura artística. Los decadentes, como antes Schopenhauer, Baudelaire y Poe, reconocerán el carácter ordinario de la vida y contra éste, opondrán su diferencia, lo distinto, lo insólito y lo extravagante, exaltando el heroísmo individual y desdichado y explorando las regiones más extremas de la sensibilidad y del inconsciente.

Con el fin de romper con la cotidianidad pequeño-burguesa, el decadente buscará deleites –que en ocasiones derivarán en perversidades- que sean, no sólo distintos, sino opuestos a los del hombre común. El espíritu *barbizonnier* queda ya muy lejos, y aquel ideal de naturalidad lo desplazará un ideal de artificiosidad. Sus placeres serán modernos y urbanos (Bornay 1998, p. 103).

El Decadentismo tendrá su equivalencia en el llamado Estetismo inglés, claro está, con algunas variantes. “Hay en el decadente un hastío, una atracción por el *gouffre* y por la muerte, una conciencia de crisis, un explorar los dominios plutónicos, morbosos y letales que, en principio, son sentimientos ajenos a lo que se entiende por esteta” (Bornay 1998, p. 103).

En Gran Bretaña aparecen presencias de Decadentismo en algunas obras de los últimos Prerrafaelitas, y, más en particular, en la poesía de Rossetti y Swinburne, pero las principales influencias, como se acaba de indicar, vendrán de Francia.

El cosmopolitismo de ambas capitales proporcionará un marco ideal para la aparición y desenvolvimiento de una figura que, una vez más, debe a Baudelaire su concepción. Nos referimos a la figura del *dandy*, en la que van a encontrarse y proyectarse tanto estetas como decadentes.

Snobs, amanerados, místicos, o perversos. Interesados por antiguas y exóticas civilizaciones, el espiritismo, el erotismo (a veces en formas cercanas al sadismo), e incluso en la necrofilia. La atracción de los decadentes por la sexualidad ambigua desembocará asimismo en una clara homosexualidad (Bornay 1998, p. 105).

Este aspecto estará también relacionado con el tratamiento de la mujer desarrollado por estas corrientes, que dará como resultado el surgimiento de la iconografía de la *femme fatale*: una

figura fuerte, poderosa, dominante, características que no casualmente habían sido contempladas siempre como atributos propios del hombre, y que otorgan a la imagen del ser femenino una apariencia a menudo andrógina, e incluso en ocasiones, masculina.

Son muchos los nombres de intelectuales y artistas de fin de siglo bien conocidos por sus tendencias homosexuales para quienes la fatalidad femenina, las fantasías andróginas y la misoginia aparecen bastante confundidas. Ante esta situación se pregunta Carlos Reyero: “¿se la teme porque no es, en realidad, una mujer?; ¿es verdad que se la teme tanto o hay hombres que lo que desean es ser como ella?; ¿es el eterno femenino verdaderamente femenino?” (Reyero 1999, p. 251).

En el arte decadente se producirá entonces un fuerte sincretismo entre la figura de la *femme fatale* y la de la prostituta, puesto que ambas aparecen en el imaginario popular como ninfómanas y criminales. La prostituta será, a fin de cuentas, Lilith encarnada (Martinot 2009, p. 47).

En su eterna rebelión contra la sociedad burguesa y la moral basada en la familia burguesa, los decadentes mostrarán una notoria simpatía por la prostituta, con la que convivirán en sus tan frecuentados cafés y cabarets y las cuales ocuparán un lugar protagónico dentro de sus obras. Su identificación con ellas resultará más estrecha de lo aparente:

La prostituta es la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no sólo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la “natural” forma espiritual. Destruye no sólo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, en suma, el doble femenino del artista. De esta comunidad de sentimientos y destino surge la comprensión que los artistas decadentes muestran por ella. Ellos saben bien cómo ellas se prostituyen, cómo vencen sus más sagrados sentimientos y que baratos venden sus secretos (Hauser 1998, p. 442).

6. Selección de cinco “bebedoras de ajeno” para ser analizadas

Teniendo presentes los intereses de cada una de las corrientes y escuelas artísticas desarrolladas en el capítulo anterior, nos vemos en condiciones de aproximarnos a las diversas “bebedoras de ajeno” que poblaron hacia fines del siglo XIX el panorama artístico.

A continuación entonces tomaremos cinco artistas que hayan trabajado esta iconografía con el propósito de analizar, en primera instancia, cuáles fueron aquellos intereses conceptuales que los condujeron a tocar esta misma temática, para finalmente dedicarnos al estudio de sus “bebedoras”. Ellos serán: Édouard Manet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Ramón Casas y León Spilliaert.

Cada uno de ellos, como la mayoría de los artistas, cuentan con una producción artística altamente polifacética, por lo que resultaría no solo difícil sino desacertado intentar catalogarlos limpia y llanamente dentro de una corriente o escuela. Sin embargo en numerosos casos sirve

como parámetro, a veces conceptual y a veces técnico, el conocer cuáles fueron las escuelas o corrientes que en cada etapa de producción significaron una clara influencia para los mismos, otorgándonos un marco interpretativo. En el caso de los cinco artistas seleccionados, todos deben estudiarse desde la renovación artística propia de la modernidad que busca separarse de las convenciones académicas no solo en la técnica sino principalmente en lo conceptual.

6.1. Edgar Degas

El primer artista al que nos referiremos será Edgar Degas (1834-1917), puesto que a él pertenece una de las “bebedoras” de mayor trascendencia que influirá decisivamente en la obra de otros artistas contemporáneos.

Muchas veces se ha hablado de las obras de Degas como una producción realista. Lo cierto es que Degas comparte con el realismo literario aquella limitación por parte del artista a la observación precisa, a la notación de los fenómenos empíricos y a la descripción de cómo, y no por qué, acaecen los fenómenos. En sus cuadernos de apuntes Degas nos muestra de forma reiterada tanto en palabras como en bocetos su pasión por la observación concreta y directa y por la anotación de la experiencia ordinaria y cotidiana (Nochlin 2004, p. 16).

Aunque su investigación va más allá de la sensación visual y revela momentos psicológicos o situaciones sociales, Degas nunca cede a simpatías o a aversiones, a impulsos del sentimiento. En esto, se aproxima más y más al impresionismo: no le interesa lo que hay más allá, sino lo que está dentro de la sensación, su estructura interna (Argan 1998, p. 100). Lo que verdaderamente le importa es el desarrollo de los elementos formales, el juego de la luz y la sombra sobre las formas

humanas, y ver de qué manera puede lograr sugerir el movimiento o el espacio. Cuando escoge entre sus motivos a bailarinas, sombrereras o mujeres en escenas íntimas, no busca la belleza ni el erotismo, ni intenta retratar la vida de las trabajadoras desde un costado psicológico. No existe nada de anecdótico en sus cuadros, sino que por el contrario, observa a estas mujeres con la misma desinteresada objetividad con que contemplan los impresionistas los paisajes en torno a ellos (Gombrich 1999, p. 527).

Así, Degas se dedicará a retratar la vida moderna de forma poco convencional. Dentro de los motivos que escoge se encuentran: mujeres desnudas en posiciones de inconsciente abandono, escenas de entretenimiento popular en restaurantes y café-concerts, escenas de burdel de un erotismo extraordinariamente franco, o, prostitutas vestidas con ropas llamativas esperando por clientes en un café, entre otros temas.

Dos de estos temas se relacionan particularmente con nuestro estudio: el de los café-concerts y el de las prostitutas, a su vez relacionados entre sí.

En cuanto a las prostitutas, Degas se dedicará a retratarlas de forma monográfica por lo menos cincuenta veces en el período 1879-1880 en sus escenas de burdel, así como en una serie de dibujos relacionados de 1876-1877 que trata el tema de un modo más humorístico, sin pulir la natural obscenidad de posturas y gestos, con la misma fría atención con que había tratado otras profesiones femeninas (Nochlin 2004, pp. 173-174).

En cuanto a los café-concerts, atraído por el pintoresquismo de las lámparas de gas que brillan entre los árboles por la noche y la distorsión producida por estas luces artificiales en los rostros y figuras de los cantantes, el artista tomará estos ámbitos para desarrollar su obra con gran frecuencia en la década de 1870.

Este tema popular ya había sido representado desde la década de 1840 en periódicos ilustrados junto con el surgimiento mismo de los café-concerts. Un ejemplo de ello es la litografía de Daumier situada en “Les Ambassadeurs” en los Champs-Élysées, donde se lee la siguiente

leyenda: *Nunca podemos saber si es la música la que nos hace pasar la cerveza, o si es la cerveza la que nos hace tragar la música* (Fig. I).

Si bien la crítica va dirigida al público consumidor, la cantante sobre el escenario junto a las mujeres que la acompañan representan un esquema muy similar al de la obra de Degas titulada *El café-concert* (c.1877. Fig. II)

Ambos muestran la tradicional distribución del escenario con la cantante principal rodeada por media docena de mujeres sentadas sosteniendo ramos de flores, lo que debe interpretarse según T. F. Reff como “una señal de aceptación hacia los hombres que se los han ofrecido” (Reff 1982, p. 90). Ante la obra de Degas, Patrick Bade interpreta a su vez el fuerte colorido de las ropas como un claro indicio de que se trata de mujeres de “vida fácil” (Bade 1991, p. 90).

Este intercambio de códigos entre las mujeres situadas en el escenario y los hombres del público se repite en otras obras de Degas como es el caso de *Aux Ambassadeurs* (c. 1876. Fig. III).

La mayoría de las obras de Degas dedicadas a retratar el mundo de los café-concerts se centran en los intérpretes sobre el escenario más que en los espectadores. Sin embargo, existen algunas excepciones donde la atención se desvía hacia los concurrentes, obras que debido a su fama hacen parecer a este tema más desarrollado de lo que en verdad ha sido por el artista, estas son: *La bebedora de ajeno*, obra que analizaremos más abajo, y otras dos obras tituladas *Mujer en un café* (Fig. IV) y *Mujeres en la terraza de un café por la tarde* (Fig. V). (Reff 1982, p. 88).

En lo que respecta a *Mujer en un café*, la mujer representada se reconoce fácilmente como una prostituta que se encuentra jugando al “solitario” en la mesa de un café mientras espera la llegada de un cliente. En palabras de Boggs “se trata de una imagen sardónica muy ligada a la línea de Daumier” (Boggs 1988, p. 288).

Mujeres en la terraza de un café por la tarde, muestra a su vez a cuatro prostitutas en su tarea de atraer transeúntes en un ajetreado boulevard. Muy similar a tantas escenas retratadas en las novelas de Zola o los hermanos Goncourt, Degas se esfuerza en otorgarle a la obra una fuerte

sensación de realidad, para lo que se dedica al estudio de las costumbres, gestos y comportamientos de los individuos retratados. El curioso gesto de la mujer que coloca el pulgar en su boca es un elemento particularmente eficaz a la hora de otorgarle a la obra la sensación de una imagen observada en la vida cotidiana (Bade 1991, p. 104).

La presentación de esta obra en el marco de una de las exhibiciones de los impresionistas causó como puede imaginarse un gran revuelo. Boggs nos da una imagen muy clara de lo que esta obra produjo en el público contemporáneo:

Prospective visitors to the opening of the third Impressionist exhibition were told by a newspaper a day in advance that Degas would show several drawings, of which the most important was Women on the Terrace of a Café in the Evening. Though facing a good deal of competition from an uncommonly varied series of works that included several splendid café-concert scenes, the pastel attracted considerable attention and completely overshadowed In a Café (The Absinthe Drinker), exhibited in the same room. The subject, prostitutes chatting on the boulevard, was undoubtedly considered sensational, but not less than its rendition. 'M. Degas appears to have thrown a challenge to the philistines', an idea echoed by Paul Mantz, who was convinced that for Degas 'the idea of disconcerting the bourgeois is one of his most enduring preoccupations'. Potthey also wrote about the 'terrifying realism' or these 'painted, faded creatures, exuding vice, who cynically tell each other about their day's activities and accomplishments', but others found the work brilliantly satirical. However, according to Daniel Halévy's diary, in old age Degas himself thought the pastel 'rather on the cruel, cynical side.'" (Boggs 1988, p. 289).

[Los futuros visitantes a la inauguración de la tercera exposición impresionista fueron informados por un periódico el día anterior que Degas mostraría varios dibujos, entre los cuales uno de los más remarcables era Mujeres en la terraza de un café por la tarde. A pesar de enfrentarse a una gran competencia entre una inusitada cantidad de obras que presentaban espléndidas escenas de café-concerts, este pastel atrajo considerablemente la atención y eclipsó por completo a En un café (Bebedora de Ajenjo), exhibida en la misma sala. El tema, prostitutas conversando en un boulevard, fue considerado sin duda como sensacional, pero no inferior a su

interpretación. "M. Degas parece haber lanzado un desafío a los filisteos", una idea repetida por Paul Mantz, que estaba convencido de que para Degas "la idea de desconcertar al burgués es una de sus mayores preocupaciones". Pothey también escribió sobre el "realismo aterrador" o estas "criaturas pintadas, descoloridas, exudando vicio, que cínicamente se cuentan unas a otras acerca de las actividades y logros de su día", pero otros encontraron el trabajo brillantemente satírico. Sin embargo, según el diario de Daniel Halévy, en la vejez el mismo Degas reflexionó sobre aquel pastel "más bien por el lado cínico y cruel"].³³

6.1.1. *En un café*

A diferencia de las prostitutas que se encuentran a la espera de nuevos clientes, la mujer representada en esta obra titulada originalmente *En un café* (Fig. VI), ya se encuentra acompañada por un hombre, o al menos sentada junto a él, con el cual no se puede determinar cuál es la relación. En todo caso no existe ningún tipo de interacción entre ellos. Su ensimismamiento, la pesadumbre reflejada en su rostro demuestran más bien los efectos del ajenjo y la relación de la mujer con el alcohol.

Patrick Bade describe a esta pintura como la más dura e intransigente de todas las representaciones que Degas realiza en torno a la vida de la clase baja parisina (Bade 1991, p. 88).

Parece más que una coincidencia que su ejecución sea exactamente contemporánea a la publicación de la novela de Zola *La Taberna*, que trata tanto el tema del alcoholismo como el de la prostitución con la misma dura objetividad.

Sin embargo este naturalismo pictórico dista en muchos sentidos de aquella objetividad científica a la que en principio alude. En primera instancia debemos tener en cuenta que el esquema de esta obra no es más que una puesta en escena que cuenta, al igual que la mayoría de las obras contemporáneas con la colaboración de modelos que posan para ser retratados. En el caso del hombre que figura en esta obra, se trata de un artista llamado Marcellin Desboutin,

³³ La traducción es nuestra

amigo de Degas, mientras la mujer es la modelo Ellen Andrée. Advierte al respecto Patrick Bade: *“Degas seems to have taken a perverse delight in the uglification of this intelligent and pretty young actress, whose talent he admired and whose company he enjoyed over a period of many years. She appeared to better advantage in paintings by Manet and Renoir”* (Bade 1991, p. 88).

Según cuenta Boggs, cuando se le preguntó a la modelo unos cuarenta y cinco años después de aquel evento sobre su experiencia, Ellen Andrée sólo recordaba vagamente que había posado para "una escena de café de Degas. Estoy sentada frente a una absenta, mientras Desboutin se encuentra frente a una bebida más suave, ¡qué cambio! Y nos vemos como un par de idiotas" (Boggs 1988, p. 286).

Todo parecería indicar que Degas pretende presentar en esta obra una realidad social no simplemente observada de la vida real sino como una abstracción de la misma, un recorte de la sociedad con una fuerte carga conceptual.

Gordon cuenta una anécdota según la cual Degas le preguntó al artista Walter Sicker cuáles serían sus posibilidades de entrar a la Real Academia, a lo cual Sicker contestó que seguramente le mostrarían la puerta. “Eso pensé”, le contestó Degas. “Ellos no admiten el cinismo en el arte” (Gordon 1991, p. 109).

6.2. Édouard Manet

A pesar de ser considerado uno de los artistas más innovadores de todos los tiempos, Édouard Manet (1832-1883), como él mismo afirmara en numerosas ocasiones, nunca tuvo veleidades revolucionarias ni en política ni en arte (Argan 1998, p. 88). Su formación fue

estrictamente académica, ligada a la reproducción de obras de los grandes maestros del pasado. Pero sin limitarse a ello, a lo largo de su vida Manet buscó de manera deliberada la inspiración, como explica Gombrich, “en la gran tradición de los maestros del pincel que habían rechazado los prerrafaelitas, tradición iniciada por los grandes pintores venecianos Giorgione y Ticiano, y llevada a España triunfalmente por Velázquez, y a principios del siglo XIX por Goya” (Gombrich 1999, p. 514).

Es por esto que para el ojo desprevenido, las obras de Manet parecen esencialmente encajadas dentro de la tradición de los grandes maestros de los siglos pasados. Sin embargo, estas obras generaron entre sus contemporáneos, y especialmente entre el público entendido, una gran violencia y una enorme cantidad de disputas.

Para comprender qué era lo que generaba semejante incomodidad a los espectadores debemos tener en cuenta, por un lado, aquellos aspectos que ligan a Manet con el Realismo. Según afirmara el mismo Manet en el año 1867, el artista contemporáneo ya no debe decir “venga a ver una obra perfecta”, sino “venga a ver una obra sincera” (Nochlin 2004, p. 39). En este sentido se propone un arte que plantea a la sinceridad como su prioridad, en detrimento, claro está, de todo tipo de idealismo. En obras como *La ejecución de Maximiliano*, este aspecto se ve claramente. El acontecimiento es terrible, pero Manet, el pintor, rehúye cualquier juicio pictórico abierto: es lo que es, cuando es, donde es, nada más (Nochlin 2004, p. 28).

Sin embargo, por más de mantener en sus composiciones una cierta línea realista, las obras de Manet guardan muchas veces una cierta inverosimilitud en el tema, lo que demuestra, según Argan, que Manet “no aceptaba más que en parte, y con reservas, el programa realista de Courbet. Su propósito declarado”, continúa Argan, “era ‘pertener a su propio tiempo’, ‘pintar lo que se ve’. Pero eso no significa retratar a la gente, ni narrar la crónica de la propia época; era propio ‘de la época’ (piénsese en Baudelaire) despreocupar y prescindir del carácter anecdótico o narrativo de la obra de arte” (Argan 1998, p. 88).

Manet rechaza el enfrentamiento brutal con la realidad y en cambio se plantea liberar a la percepción de todo prejuicio o convencionalismo para poder expresarla en su plenitud de acto cognoscitivo. Por eso, su obra no tiene nada que ver con la captura de la amargura de la existencia de la clase baja (Nochlin 2004, p. 136).

A partir del año 1870 se acerca cada vez más al Impresionismo, eliminando el claroscuro y los tonos intermedios y resolviendo las relaciones de tonos con relaciones cromáticas. A pesar de nunca llegar a formar parte del grupo, Manet será considerado como un precursor del mismo, compartiendo además de la búsqueda de ciertas resoluciones formales, numerosas temáticas como los bailes, los bares, los bulevares, los café-concerts, los teatros y los paisajes urbanos.

Así como las composiciones impresionistas, las obras de Manet carecen en general de cualquier tipo de *parti pris* social o político. Sin embargo, afirma Linda Nochlin, “era su misma elección de temas y compromiso con los mismos y su innovadora manera de concebirlos lo que constituía un gesto radical en la época” (Nochlin 2004, p. 134), a lo que luego añade:

Quizá en ninguna otra parte la visión compositiva firme aunque fragmentaria de Manet crea una imagen más auténtica de la existencia urbana del momento que en sus muchos cuadros y dibujos relacionados con los bares y los cafés de París. No hay en ellos sensación de reminiscencia histórica alguna, tan sólo de presente completo y sinóptico, como en dibujos del tipo de En el café o La taberna, en que los contrastes de enfoques y direcciones dentro del mismo crean una forma de afrontar la actualidad urbana no mediada por la anécdota o la explicación (Nochlin 2004, p. 137).

En el caso de Manet la temática de los cafés también se cruza con la de la prostitución, la cual sin embargo cobra un matiz muy diferente al que se observa en las obras de Degas. La prostitución es en realidad una temática autónoma para Manet, quien busca retratarla en diferentes ámbitos generalmente más ligada al concepto de “la cortesana” que al de la prostituta relacionada a los últimos estratos de la sociedad.

Entender esta diferencia resulta clave para comprender la propuesta de Manet, una diferencia que queda muy bien retratada en dos de sus obras más reconocidas, estas son *Nana* y *Olympia*.

La *Nana* de Manet (Fig. VI), basada en la protagonista de la novela homónima de Zola, describe a una cortesana que ha “ascendido en la escala social”. Proveniente de los barrios pobres, Nana es una actriz y cantante sin demasiado talento que hará carrera a través de la seducción de hombres de buena posición (Reff. 1982, p. 110).

En cuanto a *Olympia* (Fig. VII), nos encontramos aquí con una clara influencia de la *Venus de Urbino* de Tiziano (Fig. VIII). La pose del desnudo es esencialmente la misma, las rosas son reemplazadas por orquídeas, el perrito por un gato negro, mientras una mujer negra que trae un ramo de flores aparece en lugar de la sirvienta que lleva ropas extraídas de un baúl. La diosa mitológica pierde en *Olympia* todo idealismo, cambiando el gesto apacible por una mirada dura y una actitud confrontadora. De esta manera cada uno de los elementos que acompañan a la protagonista cobran un simbolismo relacionado a la lujuria.

Así, el erotismo encubierto de la *Venus de Urbino* se torna en una sexualidad explícita en *Olympia*, la cual es ofrecida al espectador sin ningún tipo de rodeos. Sabiéndose poseedora de su sexualidad la mujer al desnudo ya no se muestra como un objeto de deseo que espera ser dominado por un hombre, sino como dueña de su “fuerza de trabajo”. Explica Eisenman a este respecto:

El cuerpo de Olympia carecía de cualquier tipo de flexibilidad y sugería por el contrario, una sexualidad independiente que surgía, como escribió un crítico “[de debajo de su] mano flexionada en una especie de contracción desvergonzada”. No era una cortesana de lujo pagada para confirmar los mitos del deseo masculino, sino una proletaria que sólo poseía su fuerza de trabajo y su sexo. Y como tal, sostenían los críticos, era infrahumana (Eisenman et. all. 2001, p. 257).

Coincide en esto T. J. Clark, mientras propone interpretar esta forma en que *Olympia* se adueña de su sexualidad como uno de los principales factores que provoca indignación entre los espectadores:

I have argued the gist of the matter already. Olympia is depicted as nude and courtesane, but also as naked and insoumise; the one identity is the form of the other, but the two are put together in such a way as to make each contingent and unfinished. The case is particularly clear when it comes to the picture's obvious main subject: Olympia's beauty, her sexual power, and how that relates to her body's being female. It was said already in 1865 that Olympia is not female at all, or only partly so. She is masculine or "masculinized"; she is "boyish," aggressive, or androgynous. None of these words strikes me as the right one, but they all indicate quite well why the viewer is uncertain. It is because he cannot easily make Olympia a Woman that he wants to make her a man; she has to be something less or more or otherwise aberrant. This seems to me wrongheaded: surely Olympia's sexual identity is not in doubt; it is how it belongs to her that is the problem (Clark 1985, pp. 131-132).

[He argumentado el quid de la cuestión ya. Olympia es representada como un desnudo y como una cortesana, pero también como una mujer desnuda e insumisa; una identidad es la forma de la otra, pero ambas son colocadas a la vez de tal forma que cada una queda como contingente e inacabada. Este punto es particularmente claro cuando observamos el tema principal de la pintura: La belleza de Olympia, su poder sexual, y como estas cosas se relacionan con su cuerpo siendo una mujer. Ya en 1865 es dicho acerca de Olympia que esta es muy poco femenina. Ella es masculina o se encuentra "masculinizada"; es "machona", agresiva, o andrógina. Ninguna de estas palabras resultan acertadas a mi criterio, pero todas ellas indican muy bien por qué el espectador se encontraba desconcertado. Es porque él no puede concebir fácilmente a Olympia como una mujer que desea hacerlo a él un hombre: probablemente no se esté poniendo en cuestión la sexualidad de Olympia; es cómo la misma le pertenece el verdadero problema].³⁴

Solo en 1865, el año en que fue exhibida por primera vez en el Salón, esta obra de Manet generó más de setenta críticas de arte que en su conjunto mostraron una notable reprobación (Reff. 1982, p. 88). Eisenman nos resume algunas de ellas, como por ejemplo la de Jules Claretie que proclama: "De nuevo nos lo encontramos este año con dos óleos horrorosos, retos lanzados al

34 La traducción es nuestra

público, burlas o parodias, ¿cómo llamarlos? Sí, burlas. ¿Qué es esta odalisca de estómago amarillo, modelo innoble sacada de no sé dónde y que representa a Olympia?... Una cortesana, sin duda” (Eisenman *et. all.* 2001, p. 256).

Otro crítico hablaba de Olympia como “una cortesana con las manos sucias y los pies arrugados... su cuerpo tiene el color lívido de un cadáver expuesto en la morgue, sus perfiles se han dibujado al carboncillo y sus ojos verdosos e inyectados de sangre parecen estar provocando al público, protegida todo el tiempo por una negra horrible” (Eisenman *et. all.* 2001, p. 257)³⁵.

Representar desnudos, mujeres “caídas” y seductoras era bastante corriente en la Francia del siglo XIX. Una larga tradición y un sinnúmero de artistas dedicaron sus lienzos al desnudo femenino. Sin embargo, a diferencia de estos artistas, en *Olympia* Manet no ofreció a sus espectadores masculinos ni seguras amarras en la historia del arte ni ningún consuelo patriarcal. (Eisenman *et. all.* 2001, p. 257). Con esta subversión del género del desnudo y su rechazo de las ideas recibidas acerca del sexo y la raza, Manet de hecho provocó por igual a los críticos y al público burgués, y en esto puede decirse que Manet se aproxima al realismo.

A diferencia de la prostituta de los estratos más bajos, la cortesana es una persona que se mueve muy fácilmente entre distintos ambientes sociales adaptándose al rol más conveniente (Clark 1985, p. 111). Esta capacidad, este control que demuestra tener la cortesana sobre su persona y sobre la sociedad, genera tanto en artistas como escritores una enorme fascinación a la vez que un gran temor, lo que se ve ampliamente reflejado en la enorme cantidad de obras

35 Según Eisenman, las repetidas referencias a la negritud y el aspecto simiesco de Olympia sugieren que se ha producido una elisión crítica entre el desnudo y la muchacha india occidental. “El cuerpo de la prostituta de clase baja y el cuerpo de la mujer afrocaribeña, según los interlocutores de Manet, estaban vinculados por su común dégenérescence, es decir, por sus combinadas depravación, morbidez e inferioridad intelectuales, físicas y morales. (Según la ciencia de la época, las mujeres negras y las prostitutas poseían deformaciones genitales congénitas que las condicionaban a la hipersexualidad). Cada una era juzgada más grotesca que la otra y los heraldos de la temida degeneración que, según el respetado docto Bénédicte Augustin Morel –auto del Tratado sobre la degeneración (1857)-, estaba infectando a la sociedad francesa en su conjunto. El cuadro de Manet representaba algo de esa decadencia, y por esa razón –así como por su rareza pictórica global- precipitó la muy complicada cadena de críticas fantásticas e idiotas que constituyeron su escándalo” (Eisenman *et. all.* 2001, p. 257).

dedicadas a su figura que crece a medida que nos acercamos al cambio de siglo. En este sentido la cortesana queda asociada a la figura de la *femme fatale*, una figura relacionada al poder dominador y destructor de la mujer que a pesar de poseer distintos antecedentes a lo largo de la historia³⁶, llega a definirse en el siglo XIX como nunca antes.

Si bien las obras de Manet que retratan a prostitutas en el ámbito del café no siguen de forma directa la propuesta de *Olympia* o de *Nana*, las mismas guardan un cierto eco de esta postura, diferenciándose claramente, como ya se ha mencionado, de las prostitutas retratadas por Degas.

Un ejemplo de ello es *La ciruela* (Fig. IX), realizada por Manet en el año 1877, un año después de que Degas exhibiera por primera vez *En un café*, pintura por la cual se encuentra muy influenciada. A pesar de tratarse de una mujer que bebe un aperitivo de brandy y ciruela en lugar de ajeno, la alusión a una mujer sentada sola en la mesa de un bar bebiendo alcohol nos sirve para adentrarnos en esta temática. De hecho el contraste entre estas dos obras de tema tan similar nos resulta particularmente útil para señalar las diferencias a las cuales estamos aludiendo.

Toda aquella miseria, aquella pesadumbre de la mujer representada por Degas se transforma en la protagonista de Manet en una imagen más apacible. Se trata, según Reff, de una prostituta “bien vestida, una de las que espera en los cafés su próxima asignación” (Reff 1982, p. 76). Afirma Reff a este respecto:

[Degas' Absinthe] shown at the impressionist exhibition of 1876, undoubtedly influenced Manet's; but it's somber image of an absinthe drinker slumped down in a stupor makes its image as a wistful prostitute, stylish in her light pink dress and black hat, seem brighter and more sympathetic (Reff 1982, p. 76).

Coincide en esta interpretación Françoise Cachin, quien describe a la joven de la siguiente manera:

36 Ver *Las Hijas de Lilith* de Erica Bornay (1998).

Having forgotten to light her cigarette, and apparently uninterested in the brandy-soak plum before her on the table, the young woman seems similarity to the dissipated, ruined figure in Degas' Absinthe. It is possible that she is a grisette, a young working-class woman who often dressed above her station and frequents cafés, café-concerts, and other places of public entertainment. In any case, such musing, introverted figures, who appear so often in Manet's work, seem to embody significances that transcend the limitations of the specific situation in which they are depicted. Moreover, they are typical of the inward-looking individuals who become increasingly common in late nineteenth-century European art (Cachin 1983, p. 409).

[Habiendo olvidado encender su cigarrillo, y aparentemente desinteresada en el aguardiente de ciruela que se encuentra antes ella sobre la mesa, la joven muestra similitudes con dispersa y arruinada figura en *La Absenta* de Degas. Es posible que la muchacha sea una *grisette*, una joven de clase trabajadora que se viste de un modo propio de una clase social más alta y cracuenta cafés, cafés-concerts, y otros espacios públicos de entretenimiento. En cualquier caso, estas figuras meditativas e introvertidas que aparecen tan amenidps en la obra de Manet, parecen imbuidas de significados que trascienden las limitaciones de la situación específica en la que se representan. Además, siguen la línea de las típicas figuras introvertidas que se vuelven cada vez más comunes en el arte europeo a finales del siglo XIX.]³⁷

Agrega Clark en relación a la obra: “The Plum [La ciruela], *showing a young girl sitting at one of the Nouvelle-Athènes' marble-topped tables, treats a Degas-like subject in a more lyrical style*” (Clark 1985, p. 68).

También debemos mencionar a este respecto el primer capítulo de *La Taberna* de Zola, publicada de forma seriada en 1876 y como un volumen en 1877, donde Gervaise, su protagonista, es descrita en situación muy similar a la joven de *La ciruela*.

Hacia mediados del siglo XIX, el aguardiente de ciruela era servido en la mayoría de los cafés parisinos, incluso los barrios más pobres como el Père Colombe citado en *La Taberna*, donde

37 La traducción es nuestra

transcurre la primera cita entre Gervaise y Copeau, en la que efectivamente comparten este aperitivo.

El entorno en el que Manet sitúa sin embargo a la protagonista de *La ciruela*, el Café de la Nouvelle-Athènes, ubicado en el barrio de Batignolles, era un establecimiento muy diferente al descrito por Zola (Reff 1982, p. 76), lo que permite a Manet dar un clima completamente diferente a su pintura.

Lo cierto es que esta obra pertenece a un período en el que Manet se dedica plenamente a retratar escenas de la “vida moderna”, en especial escenas de café, dando como resultado obras tan conocidas como *Café-concert*, *Bebedoras de cerveza* o *La mesera* (Fig X-XII). En palabras de Clark esas pinturas son portadoras de estados de ánimo tales como indulgencia, diversión, ternura, de un encanto informal que se manifiesta a lo largo de esta producción llevada a cabo por Manet entre el '78 y el '79 (Clark 1985, p. 68).

6.2.1. Un café en la Plaza del Teatro Francés

En el caso de Manet la iconografía de “la bebedora de ajeno” no aparece propiamente dicho puesto que en ninguna de sus obras se hace alusión directa al ajeno. Sin embargo, la relación de las mujeres con el alcohol –ya sea cerveza o brandy- y con el ambiente del café se encuentra en la misma línea de cualquiera de las “bebedoras de ajeno” contemporáneas. A diferencia de Degas, donde las alusiones a la prostitución resultan mucho más evidentes, las mujeres de Manet guardan mejor la postura, lo que sin embargo no impide asociarlas a la “vida alegre”. Como ya hemos visto el “realismo” de Manet no procura en ningún momento remarcar los aspectos más viles de la sociedad, aunque tampoco intenta ocultarlos.

En la única obra que Manet hace referencia al ajeno es en *El bebedor de ajeno* (Fig. XIII), en una fecha tan temprana como 1858. Esta obra, como muchas otras de diversos artistas contemporáneos relacionan la temática del ajeno con protagonistas masculinos³⁸. La transición

38 Dar algunos ejemplos.

desde esta versión masculina de la iconografía hasta su posterior versión femenina es un tema de investigación muy rico y muy significativo, que complementaría en gran medida el tema del presente estudio. Sin embargo este desarrollo excede el propósito de nuestro trabajo de investigación.

Dados estos elementos hemos considerado acertado escoger de entre las 5 “bebedoras de ajeno” seleccionadas para nuestro análisis una obra de Manet titulada *Un café en la Plaza del Teatro Francés* (Fig. XIV), donde ni en el título ni en el tratamiento de la obra se alude de forma directa al ajeno, pero cuya protagonista y su relación con el alcohol y su entorno coinciden en todas sus rasgos con la iconografía en cuestión.

Si por este motivo el acento ya no recae en el ajeno y todas las connotaciones sociales que el mismo porta, la relación de la mujer con el alcohol (cualquier alcohol sea este) y con los ámbitos en los que éste se consume se mantiene intacta.

Un café en la Plaza del Teatro Francés nos presenta entonces una mujer de perfil, sentada en la mesa de un bar junto a otra mesa vacía. Su mano reposa sobre la mesa mientras la bebida que ha pedido aun se encuentra llena. No habla con nadie ni gesticula. Si la imagen en sí misma no nos puede revelar demasiado de su situación personal los datos que hemos obtenido hasta el momento indican más bien que se encuentra a la espera de algo o alguien.

6.3. Henri de Toulouse-Lautrec

Toulouse-Lautrec (1864-1901) es un artista que al igual que Manet y Degas sigue aquella tradición que se remonta hasta el barroco y que resurge en el siglo XIX de la mano de Goya y de Courbet (Adriani 1981, p. 8). Si cada uno de estos artistas sigue una línea propia muy marcada, la capacidad de síntesis y la expresividad del dibujo de Lautrec traen consigo una impronta cargada de sentido que se separa del realismo y del naturalismo respectivamente.

Por una situación personal muy conflictiva debido a problemas de salud, Lautrec abandona el contexto nobiliario en el que había nacido para entregarse a la vida bohemia de Montmartre. Allí se dedica a retratar la vida artificiosa y brillante de los cabarets, las variedades, el circo, las casas de placer. Como explica Six, desde la liberación de la censura de la prensa en 1881, Montmartre se había convertido en el epicentro de una cultura joven basada en una actitud mordaz respecto a la burguesía dominante de la Tercera República. Así:

Los valores y los prejuicios retrógrados fueron objeto de sátiras y burla a través de canciones, poesías y caricaturas, interpretadas, escritas y publicadas respectivamente en los cabarets y las revistas ilustradas que proliferaban en Montmartre. La consigna era "decadencia": la idea de una sociedad en declive en la que han caído los estandartes de la moralidad. El objetivo, para los jóvenes escritores y artistas de Montmartre, era señalar con un dedo acusador la decadencia social y, dado que la decadencia era un mal endémico de la sociedad, ¿por qué no experimentarla también en carne propia? (Six 2005, p. 30)

En este contexto, la obra de Toulouse cobrará un sentido humano muy profundo y a la vez muy simple. Preferirá el medio más veloz del dibujo a la pintura, utilizando frecuentemente la litografía y el pastel que comunican la inmediatez del esbozo. A través de rasgos concisos no pretenderá tanto representar la realidad que tiene delante de sus ojos como captar lo que, superando la pura sensación visual, actúa como estímulo psicológico. Si prefiere el mundo efímero

y brillante de las variedades, afirma Argan, no es porque lo considere más auténtico, sino “porque su patente y consciente artificialidad le parece significativa de la artificialidad de fondo de la sociedad de su tiempo. Mimís, bailarinas y prostitutas, con el ritmo entrecortado e irritado de su danza, son los corifeos de la *comédie humaine*” (Argan 1998, p. 126).

Lautrec fue el primero que intuyó la importancia de la publicidad como un nuevo “género” artístico, típicamente ciudadano: dibujar un *affiche* o la cubierta de un programa constituía para él un empeño no menos serio que el de hacer un cuadro. Lo que resulta muy coherente con la obra de Lautrec, según Argan, puesto que en la publicidad es más importante comunicar para provocar una reacción que representar (Argan 1998, p. 125).

Desde mediados de la década del '80 Lautrec se sumergirá entonces en la subcultura de Montmartre donde se dedicará a la observación de las personas que frecuentan estos espacios de esparcimiento, especialmente aquellas que viven y trabajan en él. Prostitutas y cantantes serán las figuras más frecuentes en las obras de este período. A menudo se referirá a ellas desde una mirada cómica o grotesca, sin embargo muchas de sus composiciones aludirán a un costado muy humano de estas trabajadoras. Su atención en relación a las mismas estará dirigida a lo sutil y no al drama pleno de contenido (Adriani 1981, p. 9). Un ejemplo de ello es *Las dos amigas* (Fig. XV), donde una prostituta se encuentra cobijando a su compañera. Lejos de aquellas obras de Degas en las que se muestra el costado más burdo y salvaje de la actividad, Lautrec muestra una calidez que sin embargo no recae en lo patético o anecdótico. No nos plantea ninguna moraleja, no relata ninguna historia, simplemente nos presenta esta imagen que tácitamente plantea como contracara de la prostitución. De hecho todas aquellas acusaciones que tradicionalmente habían recaído sobre las prostitutas se vuelven en las obras de Lautrec sobre la sociedad en su conjunto. Obras como *La inspección médica* (Fig. XVI) muestran la denigración sufrida por estas mujeres de “vida alegre”, donde son tratadas como animales a la hora de ser inspeccionadas según la polémica normativa surgida en aquella época para garantizar la “salubridad” de la actividad y con esto proteger a los clientes.

Con respecto a las escenas relacionadas al consumo de alcohol, la visión de Lautrec vuelve a recaer sobre los *declassés*, describiendo la experiencia proletaria del abandono alcohólico. Este es el caso de *A la Mie* (Fig. XVII), donde un pequeño hombrecito se encuentra en la compañía de una mujer que una vez más parece representar a una prostituta. Esta relación queda revelada en el título de la obra que a través del argot está diciendo “*Un miché à la mie*”, una suerte de requiebro del cliente al pagar a la prostituta. “La irónica adaptación del los estereotipos naturalistas -afirma Ollero-, la oscilación entre documento social y caricatura, la fusión de exhibición pictórica e ilustración, la alianza entre el medio y los métodos, formaron parte de los intrincados y aventurados repertorios de Lautrec en la cima de sus facultades” (Ollero 1991, p. 25).

6.3.1. ***Bebedora de ajeno en Grenelle***

Nos encontramos en este caso con una típica bebedora de ajeno (Fig. XVIII). La soledad de la mujer junto a su copa se ve incrementada por la curvatura de su espalda que la hace recaer sobre la bebida. Cercana a muchas escenas intimistas en que la protagonista se encuentra de espaldas al espectador rompiendo con la tradición del retrato posado, la bebedora de Grenelle nos da ligeramente la espalda indicando con esto su abandono. Este efecto queda remarcado al apoyar su cabeza sobre la palma de la mano izquierda mientras coloca el codo derecho descuidadamente sobre la mesa. Poco parece importarle a esta mujer lo que piensen los demás. Su propio estado de ánimo resulta demasiado intenso como para preocuparse por las formas.

A penas un año posterior a *Bebedora de ajeno de Grenelle* es *La resaca* (Fig. XIX), una obra que se asemeja notablemente tanto en la composición como en la expresión de la mujer. En este caso nuevamente no podemos precisar si la bebida que está consumiendo la protagonista es efectivamente ajeno o algún otro tipo de licor. El título de la obra juega aquí un rol muy importante, puesto que nombra los efectos nocivos o al menos indeseables del consumo de alcohol, esto es, la resaca posterior a su ingesta. Estos aspectos negativos del alcohol se extienden

sin embargo ante los ojos críticos de la sociedad contemporánea mucho más allá. Describe Ollero esta escena del siguiente modo:

Inclinada sobre su copa, la mujer representa un tipo social problemático, motivo de debate público. En un tratado médico publicado en 1885, el doctor Devoisins argumentaba enfáticamente que “el alcoholismo en la mujer constituye el mayor peligro social de nuestros días, pues desemboca en la esterilidad y la prostitución, aumentando la mortalidad infantil y la criminalidad, e incluso compromete la seguridad nacional”. Gueule de bois (La resaca) puede tener varias lecturas; exponer la perversión del proletariado, mostrar a una posible prostituta, compadecer a la mujer sometida a circunstancias insoportables (Ollero 1991, p. 190).

Entendida en el marco de toda la obra pictórica de Lautrec, esta obra nos estaría hablando entonces de una mujer marginal, probablemente relacionada a la prostitución, atrapada en una vida degradante, de autodestrucción, cuyas secuelas ya pueden percibirse en su postura y su actitud.

6.4. Ramón Casas

En el caso de Ramón Casas (1866-1932) nos encontramos con un pintor de origen español, muy ligado al modernismo que se desarrolla hacia finales de siglo en Cataluña. Casas, al igual que numerosos artistas de todas partes del mundo, realizará una serie de viajes a París para empaparse de aquellas últimas tendencias que surgían en la por entonces capital del arte. Proveniente de una familia adinerada, este artista elegirá hospedarse en el barrio de Montmartre.

Las similitudes con Toulouse-Lautrec no se limitan a esta necesidad de “descender” a una vida bohemia, sino que se extienden a los temas tratados durante sus estadias. Se observa una clara coincidencia entre las composiciones de ambos en torno a las escenas de interior, principalmente en el baile del Moulin de la Galette, uno de los tres molinos de Montmartre en el cual se alojaron Casas. A pesar de resultar muy diferentes en cuanto a técnica, las obras de uno y otro artista mostrarán muchas similitudes compositivas siendo realizadas de forma prácticamente simultánea (Mendoza *et. all.*, 2001, p. 27).

Sin embargo, la carga conceptual de las obras de Casas, incluso las pertenecientes al período de Montmartre, se alejan de aquella carga conceptual propia de Degas y de Lautrec, hallándose más próxima a las soluciones modernistas, una tendencia de final de siglo que propone algunas innovaciones estilísticas pero que sin embargo no choca tanto con la tradición académica y las expectativas de la alta burguesía. Esto se puede entender mejor si analizamos las obras realizadas por Casas en otros períodos de su carrera y sobre todo en otros contextos sociales, lejos de la vida de Montmartre.

Sin ir más lejos, la concepción que tiene Casas sobre la mujer, o al menos aquel tipo de mujer que él entiende como apropiado para ser retratado, dista notablemente de las prostitutas y cantantes de Lautrec. Ya antes de sus visitas a Montmartre, y sobre todo luego de ellas, Casas se dedica a retratar mujeres elegantes y cosmopolitas, asociadas al “*dolce far niente*” de las damas de élite. Este es el caso de *La pereza* (Fig. XX), donde el tema se limita a la representación de una mujer sofisticada, no exenta de un cierto erotismo, insinuándose en la actitud abandonada y en la mirada un tanto desafiante que dirige al espectador con un solo ojo, escondiendo el otro bajo un mechón de cabello (Mendoza *et. all.*, 2001, p. 218).

Algo similar ocurre con *La grasse matinée* (Fig. XXI), una obra que obtuvo una excelente respuesta por parte de la crítica. “¿Tenéis presente aquel cuadro titulado *La Grasse matinée*, traído ahora de París con la pintura aun tierna? –preguntaba un crítico en su nota en la revista *La Veue* por el año 1900- ¿No os acordáis de aquella alcoba luminosa y tapizada de verde tierno y oro?

[...] ¿Y de aquella cabecilla rubia, soñadora, despeinada, que sale de debo del cubrecama? Pues, decid si habéis visto nunca nada más agraciado, más delicioso que esta risueña visión de las gracias femeninas. Yo, en este momento, hago un esfuerzo para hacer memoria de las grandes obras de los más famosos pintores de mujeres del siglo pasado, de los Leneret y los Watteau, de los Reynolds y los Gainsborough... y no sé recordar ningún espectáculo tan saturado de mujer, tan profundamente femenino” (*La Veu de Catalunya*, 23 de junio de 1900³⁹). Es interesante advertir a qué línea de artistas es asociado Casas, un línea muy ligada a los intereses de la élite dominante, que al igual que este artista español plantea en cada caso innovaciones estilísticas, pero sin caer por ello nunca en el escándalo o el conflicto.

Si alguna vez Casas tuvo problemas a la hora de presentar una de sus obras esto fue en el caso de sus desnudos, un género que en el marco de la España católica aun resultaba muy polémico a causa de disputas morales; esto a diferencia de la situación de Francia donde el desnudo había sido absorbido por la academia ya siglos atrás. De este modo, obras como *Figura desnuda* (Fig. XXII) donde se muestra a una mujer de cuerpo entero, en la que la modelo aparece tendida en el suelo y en escorzo, fueron rechazadas de exposiciones o bien silenciadas por la crítica más recalcitrante (Mendoza *et. all.* 2001, p. 132). Y es que las alusiones eróticas de estas obras alcanzan, particularmente en el caso de *Flores deshojadas* (Fig. XXIII), una fuerza intolerable para la España de cambio de siglo: la presencia aparentemente decorativa de unas flores deshojadas junto a la joven desnuda dan a la obra un inequívoco significado (Mendoza *et. all.*, 2001, p. 140).

Sin embargo la concepción de la mujer que representa Casas sigue siendo como un objeto pasivo que se encuentra allí para complacer al hombre. Sus escenas intimistas, a diferencia por ejemplo de las de Degas, se encontrarán entonces idealizadas. Este es el caso de *Antes del baño* (Fig. XXIV), donde el artista intenta potenciar la belleza de las escenas más anodinas de la vida

39 Citado en: Mendoza *et. all.*, 2001, p. 220).

cotidiana. En este sentido, no hay duda de que obras como la recién mencionada muestran su capacidad para rodear la realidad de un halo misterio, a partir de una atmósfera que envuelve e integra todos los elementos diferentes de la escena (Mendoza *et. all.* 2001, p. 142).

En cuanto al tema de la prostitución, Casas a penas si lo toca de soslayo. La única de sus obras que alude al mismo de forma directa será *La sífilis* (Fig. XXV), un cartel que actúa como publicidad para el sanatorio de sífilicos del Dr. Abreu. Este dibujo ocupó la portada del número 58 de la revista española *Pele & Ploma* con un comentario de Utrillo, que alude tanto a la dificultad de resolver un encargo como el que asumió Casas en esta ocasión, dada la actitud hipócrita que predominaba en la sociedad de aquel momento que tendía a silenciar las enfermedades venéreas, como a la brillantez para resolverlo “de un simbolismo claro y justo y de una castidad digna de elogio” (p. 210). La obra,

(...) muestra a una mujer con un mantón devorado por manchas violetas –como las de la sífilis-, con los hombros desnudos –propio de las prostitutas-, que mira melancólicamente un narciso blanco, símbolo de la pureza perdida que parece añorar. Mientras, por su espalda trepa la repugnante serpiente del mal en forma de s. Como buen burgués que era Ramón Casas mostraba el mismo proceso de autodestrucción que los folletines, reflejo de la ideología dominante, asignaban a las mujeres que se dejaban arrastrar por el vicio: inocencia rota, prostitución, sífilis y muerte (López Fernández & Bozal, 2003, p. 40).

La visión moralista de Casas se diferencia enormemente de aquella propia del naturalismo y en especial de la de Toulouse-Lautrec con respecto a la prostitución y a la raíz de la decadencia social de fin de siglo. La visión de la mujer como un objeto de deseo y de su elegancia como un esnobismo le restaña sus obras aquella profundidad de los artistas que plantean en sus obras algún tipo de cuestionamiento.

6.4.1. ***En el Moulin de la Gallette***

Durante su larga estancia en París, entre el inicio del invierno de 1890 y el comienzo del verano de 1891, como hemos mencionado, Casas pintó una serie de interiores del popular baile del Moulin de la Galette, que estaba situado en el recinto del mismo nombre. *Interior del Moulin de la Galette* (Fig. XXVI) es uno de ellos, donde se observa una composición muy similar a la obra *Un rincón del Moulin de la Galette* (Fig. XXVII) de Toulouse-Lautrec realizada en el año 1892, especialmente en cuanto a la disposición de la mujer de perfil del primer término y la expresión apesadumbrada de los personajes (Mendoza *et. all.* 2001, p. 98).

Baile del Moulin de la Galette (Fig. XXVIII) es otra de estas composiciones en la que Casas da un imagen especialmente triste y sórdida del lugar, al captar una amplia panorámica de la sala en penumbra, con tan sólo dos figuras bailando y otras en primer término en actitud indiferente. De alguna manera, Casas, con una paleta fría, monocroma y con predominio del claroscuro, adoptó en este lienzo una visión pesimista (Mendoza *et. all.* 2001, p. 94). Este cariz contrasta notablemente con las obras realizadas por Toulouse-Lautrec con el mismo tema, donde captó esta misma escena en momentos bulliciosos.

En esta misma línea se encuentra *En el Moulin de la Galette* (Fig. XXIX), que nos presenta a una mujer con traje rojo y un puro en la mano aun sin consumir, al igual que su copa de ajenjo que aun se encuentra llena, lo que podría leerse como indicios de la espera de un acompañante. La mirada de la joven refleja una cierta melancolía, una expresión muy utilizada en la época para hacer referencia a un estado de ánimo a menudo relacionado con las prostitutas. Explica López Fernández cuál es la lectura correcta acerca de esta expresión si deseamos entenderla en el marco de la época:

En realidad, nosotros observamos cómo esa melancolía –conseguida a través de recursos estrictamente plásticos- ennoblece, dignifica y, en definitiva, redime a estas figuras, pero también es cierto que numerosos testimonios de la época mostraban fascinación, aunque a la vez un cierto terror, ante esa melancolía. En este sentido, es muy conocida la frase de Charles Baudelaire cuando decía de las prostitutas: “Su belleza procede del Mal siempre desprovista de espiritualidad, pero

algunas veces teñida de una fatiga que finge ser melancolía. Dirige su mirada hacia el horizonte, como el animal de presa; el mismo extravío, la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención". Para Raimon Casellas, por ejemplo, la melancolía de las carreristas que Anglada retrataba en París hacia 1900, en vez de redimirlas, las acusaba, pues, según decía, su degradación era el resultado lógico de una vida dominada por el vicio (López Fernández & Bozal, 2003, p. 46).

Casas expuso por primera vez *En el Moulin de la Galette* en el *Salón des Independants* de París, donde mereció los elogios de la crítica francesa. El cronista de *El Radical* (14 de marzo de 1892) aludía a "la excelente actitud y expresión de la muchacha vestida de rojo", mientras que el de *Paiz* (21 de marzo de 1892) destacaba "el busto de la joven vestida de rojo recortada sobre el fondo de la sala donde pululan confusamente vagos personajes". En Barcelona la reacción fue aún más vehemente al remarcar los atributos de la modelo. Así, Casellas, en un artículo de *La Vanguardia* (16 de febrero de 1893, p. 2) citaba como ejemplo de "la pasmosa ductilidad con que el artista pasa desde el alfa a la omega, en este abecedario complicado e infinito de la idiosincrasia feminil" [...] a "la hembra encarnada de *En el baile*, hermosa bestia de placer, ante cuyos turbios y glaciales ojos parecen haber pasado en huracán desenfrenado todos los espectáculos de la obscenidad más delirante" (Mendoza *et. all.*, 2001, p. 114).

Resultan llamativas estas reacciones, en especial si las contrastamos con aquellas suscitadas por las "bebedoras de ajenjo" que hemos estudiado hasta el momento, las cuales obtuvieron un rechazo unánime por parte de la crítica y del público general ¿Qué diferencia a la "bebedora" de Casas de las de Manet, Degas y Toulouse-Lautrec? Si en todos los casos nos encontramos con supuestas prostitutas, sentadas solas a la mesa de un café, a la espera de posibles clientes, ¿por qué la mujer de traje rojo resulta aceptable a los ojos de sus contemporáneos, mientras las demás prostitutas no lo son?

La clave se encuentra en esta concepción que tiene Casas sobre la mujer, una visión acorde a la idiosincrasia de la época, que entiende a la mujer, y en especial a la prostituta, como

un objeto de deseo capaz de evocar aquellos instintos sexuales masculinos que sin embargo no deben quedar explicitados, puesto que en tal caso lo que ocurre es una denuncia social. Esto es lo que no ocurre en el caso de Ramón Casas. A pesar de encontrarse en el contexto de Montmartre, su visión, a diferencia de Lautrec, nunca dejará de estar del lado de la élite dominante. Su visita a París cumplirá la función formativa que la contemporaneidad parecía exigirle a todo artista que quisiera dotar a sus obras de un aire cosmopolita. Esto efectivamente es lo que se observará en el modernismo desarrollado por Casas, quien puede considerarse en este aspecto uno de los artistas más sobresalientes de España.

6.5. **Félicien Rops**

Félicien Rops (1833 - 1898) es un artista de origen belga que obtiene su formación en la Academia de Bellas Artes de Namur para pronto romper con ella al fundar una revista satírica llamada *Uylenspiegel*, donde se observa una fuerte influencia de Daumier y de Gavarni. Sus primeros pasos los da entonces como caricaturista político atacando las fuerzas conservadoras y como mordaz crítico de la hipocresía burguesa. También realizará un notable trabajo como ilustrador de diversos libros, entre los que se encuentra la importante obra de Baudelaire titulada *Los despojos* (1866), que reúne los seis poemas de *Las flores del mal* que habían sido censurados en Francia (Adams 2004, p. 35).

A lo largo de su carrera y en su vida personal, Rops mantendrá un fuerte vínculo con Baudelaire, con el que comparte, a igual que con los poetas decadentes y los simbolistas – de los cuales ilustrará numerosas de sus obras- el perfil de artista entre decadente y perverso, obsesionado por la mujer, la sexualidad y el mal. Aquel hastío, aquel renegar de la mediocridad pequeño-burguesa, lo conducirá hacia todo tipo de “perversidades” como fetichismo, lesbianismo, necrofilia y sado-masochismo, para diferenciarse así de la hipocresía del hombre común.

La relación amor-muerte se repetirá constantemente en sus obras, donde abundan los esqueletos y las prostitutas. Estas dos figuras quedan explícitamente asociadas en obras como *La parodia humana* (Fig. XXX) o *La danza de la muerte* (Fig. XXXI), y describen cómo la prostitución conduce, a través de las enfermedades venéreas, a la muerte. Así, la mujer se muestra como encarnación misma de la muerte, la muerte que seduce al hombre, con lo que se asocia al concepto de la *femme fatale*. Esta mujer capaz de llevar al hombre a la perdición encuentra uno de sus mejores exponentes en *Pornocrates* (Fig. XXXII), donde se observa a una mujer ataviada con todo tipo de adornos pero sin ropa, siendo arrastrada por un cerdo (símbolo de las pasiones).

Este sincretismo entre la figura de la *femme fatale* y de la prostituta es, como ya se ha mencionado, un rasgo característico del arte decadente, que refleja aquella idea popular que entiende a la prostituta como ninfómana y criminal, es decir, la encarnación misma de Liith (Martinot 2009, p. 47). Y es justamente este rasgo que el más atrae a los decadentes, puesto que la prostituta resultará a fin de cuentas una desarraigada y una proscrita, cuya rebeldía atacará directamente a la forma institucional burguesa del amor (Hauser 1998, p. 442).

6.5.1. Bebedora de ajeno

La iconografía de la “bebedora de ajeno” tendrá a través de este artista belga una de sus primeras manifestaciones. Ya en el año 1865, poco tiempo después de haberse trasladado a la capital francesa, Rops realizará su primera *Bebedora de ajeno* (Fig. XXXIII), que muestra a una mujer esbelta apoyada sobre una columna en la entrada de un salón de baile, como lo indica la inscripción que se encuentra sobre ella. Sus ropas y su postura despreocupada denotan que ella pertenece a la vida nocturna; su boca entreabierta y su mirada fija y confrontadora, así como su expresión un tanto demacrada, indican a su vez que se trata de una prostituta.

Joris-Karl Huysmans, una de las figuras paradigmáticas del decadentismo, describió a esta *Bebedora de ajeno* de la siguiente manera:

M. Rops has created a type of woman that we will dream of, dream of again and be drawn back to, the type of absinthe drinker who, brutalized and hungry, grows ever more menacing and more voracious, with her face frozen and empty, villainous and hard, with her limpid eyes with a look as fixed and cruel as a lesbian's, with her mouth a little open, her nose regular and short ... the girl bitten by the green poison leans her exhausted spine on a column of the bal Mabilie and it seems that the image of Syphilitic Death is going to cut short the ravaged thread of her life (Adams 2004, p. 40).

[El Sr. Rops ha creado un tipo de mujer con el que vamos a soñar, sueñar de nuevo y al que seremos arrojados nuevamente, el tipo de bebedora de ajeno que, brutal y hambrienta, se hace cada vez más amenazante y más voraz, con el rostro congelado y vacío, villano y endurecido, con sus ojos límpidos y una mirada tan fija y cruel como la de una lesbiana, con la boca un poco abierta, la nariz regular y corta ... la niña mordida por el veneno verde se inclina la espalda agotada en una columna del Bal Mabilie y parece que la imagen de la Muerte Sifilítica se va a interrumpir el hilo devastado de su vida]⁴⁰

Como relata Adams a cerca de la presentación de esta *Bebedora de Ajeno* en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Namur:

The picture outraged the critics and the local civic establishment issued an official rebuke to the artist, who 'far from consecrating his talent to the reproduction of gracious and elegant works, prostitutes his pencil complacently to the reproduction of scenes imprinted with a repellent realism' (Adams 2004, p. 41).

Es interesante remarcar esta observación de la crítica, puesto que se habla de un “realismo repelente”. Esta verdad tan cruda y tan difícil de digerir para la burguesía conservadora sigue de alguna forma la misma línea de Degas. Por tratarse de una fecha tan temprana no podemos hablar de una relación directa con la corriente simbolista propia de la década del 80, pero los recursos simbolistas utilizados por Rops lo alinean claramente con esta forma de

40 La traducción es nuestra

representar conceptos que se da a lo largo de toda la historia del arte. A diferencia del movimiento simbolista decimonónico, una corriente que como ya hemos visto se aparta de la realidad cotidiana y buscan representar verdades trascendentales a través de símbolos y personajes a menudo mitológicos, en el caso de Rops la *femme fatale*, ya no será representada por figuras como Judith o Salomé, sino por la recurrente figura de la prostituta. De allí que la lectura de su figura deba ser entendida no de forma literal sino como un concepto que engloba en sí misma una gran cantidad de significados.

El simbolismo implica, como explica Houser, la “expresión indirecta de un significado” (Hauser 1998, p. 449), articulado este siempre desde la analogía, un recurso que efectivamente encontramos en la obra de Rops. Curiosamente, la “bebedora” en cuestión no solo carece de una referencia pictórica directa al ajeno, sino a cualquier tipo de bebida. Así, el título de la obra cumple una función paratextual que nos brinda un marco interpretativo indispensable para comprender su funcionamiento. En el caso de la “bebedora” de Rops, la prostituta, es decir la *femme fatale*, queda directamente fusionada con la idea del ajeno como la encarnación del vicio y de la perdición del hombre, puesto que es “ella” (léase la mujer caída o la bebida indistintamente) la que lo hace morder el anzuelo y caer en el pecado. Este esquema se repetirá no solo en obras posteriores de Rops, como es el caso de su *Bebedora de ajeno* del año 1877 (Fig. XXXIV), sino en otros artistas asociados al simbolismo como es el caso de la “bebedora” de León Spilliaert (Fig. XXXV).

Henry Balesta, un dramaturgo y escritor de cuentos de origen inglés, describe así en 1860 una situación en la cual el propietario de un bar contrata a dos o tres mujeres que Balesta describe como “*commercial travelers, agent provocateurs of absinthe*”. Su misión, a cambio de tres francos al día, era la de frecuentar salas de baile y lugares públicos para encontrar hombres y llevarlos de nuevo al bar de su patrón, quedándose con ellos para incentivarlos a beber (Adams 2004, p. 40).

Lo interesante de esta cita no es tanto el hecho en sí mismo, puesto que un episodio así además de resultar un caso puntual podría repetirse en otros contextos históricos y sociales. Sin embargo el hecho de que Balesta, siendo un escritor y dramaturgo encuentre particularmente relevante señalar este recorte de la realidad es una muestra más de este temor propio del *fin de siècle* que se atemoriza ante esta visión de la mujer como instigadora del mal.

Po ultimo, queda remarcar la intención explícita por parte de Rops que procura desafiar con sus obras a la clase conservadora. Así lo afirma el mismo artista en una carta escrita a su amigo Jean d'Ardenne describiendo “como su *Bebedora de ajeno* voló las mentes (*'les têtes... s'epanouissaient'*) de sus compatriotas burgueses (Adams 2004, p. 41).

CONCLUSION

La iconografía de “la bebedora de ajenjo” engloba en sí misma dos problemáticas propias del siglo XIX: por un lado la de la mujer consumiendo alcohol y por el otro el consumo específico del ajenjo junto al significado social que se le atribuye a sus efectos nocivos sobre la salud. Si bien existe un gran número de “bebedoras” entre los temas más frecuentes de la pintura finisecular referidos a la mujer, no en todos los casos queda especificado que las mismas sean “bebedoras *de ajenjo*” ni en el título de la obra ni en el tratamiento de la misma. A veces el color de la bebida o el recipiente en el que está servida nos permiten identificar otros tipos de bebidas alcohólicas, pero rara vez nos encontramos con un título como “bebedora de cerveza” o “bebedora de vino”. De ello se deduce que al fenómeno del consumo de alcohol por parte de las mujeres se suma en esta iconografía el hecho de que aquello que consuman sea ajenjo como un dato relevante.

Entre las cinco obras que escogimos para nuestro análisis solo una de ellas hace referencia en su título original al ajenjo, esta es *Bebedora de ajenjo* de Félicien Rops. No casualmente a dos de las restantes obras con el paso del tiempo se les cambió el nombre, por lo que *En un café* de Edgar Degas pasó a ser conocida por el gran público como *El ajenjo*, mientras *En el Moulin de la Galette* de Ramón Casas adoptó el nombre de *Bebedora de ajenjo*. La preocupación específica por el ajenjo, el clímax previo a su prohibición, se da justamente en los años próximos al cambio de siglo. El nuevo nombre otorgado a estas dos obras, como es el caso de muchas otras, se da entonces de forma espontánea, como un gesto del público que cada vez más relaciona a la problemática de la “bebedora” la problemática del ajenjo.

¿Cuál es esta relación entre la mujer que se encuentra sola en un café, asociada casi indefectiblemente a la prostitución, con el fenómeno de la popularización del ajenjo y sus efectos nocivos sobre la sociedad?

Como hemos visto a lo largo del trabajo, el siglo XIX es un período de grandes cambios sociales y económicos en el que el papel de la mujer se ve rápidamente transformado. Su creciente presencia en el ámbito público, en especial en las grandes ciudades, lleva tanto a

hombres como a mujeres a cuestionarse la verdadera naturaleza del sexo femenino. Para muchos esto se traducirá en miedo y ansiedad. El hecho de que la mujer ocupe el puesto de un trabajador asalariado significará el abandono de los cuidados del hogar y la familia, lo que se entenderá como un atentado al porvenir de la raza y del Estado. No casualmente se sostiene por aquella época que el trabajo fuera del hogar es perjudicial para la delicada salud femenina, y, lo que es más grave, para su capacidad de procrear. La mujer que se sale del rol de madre y esposa encarnará así los temores más profundos de la sociedad de fin de siglo que asociará a su figura la creciente pérdida de estabilidad y continuidad de las instituciones.

Así, a pesar de las transformaciones económicas y sociales que no solo permiten a la mujer replantearse sus posibilidades como agente social, sino que en la mayoría de los casos la empuja a realizar trabajos insalubres y mal pagos para lograr su subsistencia, la sociedad seguirá exigiendo a la “mujer honesta” que escoja la maternidad y el trabajo doméstico antes que el asalariado, dedicándose a “la labor más noble”, la de transmitir los valores y principios sociales a su descendencia.

Una mujer, sola, en un café, rompe con todo lo anteriormente dicho. Su mera presencia provoca o desconcierta al espectador decimonónico. Sin poder resguardar su moral en el interior de un hogar digno y en el seno de una familia respetable no es de extrañar que se la tome por una prostituta.

Cómo ya se ha señalado al comienzo de este trabajo, el fenómeno de la prostitución no es en sí un dato novedoso, puesto que esta ha existido desde tiempos remotos y en la mayoría de las culturas conocidas. Que haya mujeres vendiendo sus favores en espacios públicos no resulta un dato demasiado revelador por sí mismo. Sin embargo su inusual y rápido aumento a medida que nos acercamos al cambio de siglo y la visibilidad que cobran ante los ojos de la sociedad en su conjunto sí lo es. Nunca en la historia de Francia las prostitutas o cortesanas habían tenido el protagonismo pictórico, literario y teatral que ganan en el marco de la Tercera República.

Claramente, la sociedad decimonónica ve en la prostituta una figura poderosa, que cada vez más se vuelve el centro de atención. Y esto no es de extrañar, puesto que en su figura se condensan las principales preocupaciones políticas y sociales, entre las cuales se encuentran: la salud pública, relacionada al control de las enfermedades venéreas; La regulación de la prostitución, salvaguardando las formas y volviendo más “decente” y “salubre” el lenocinio; El control de la natalidad, en relación a los métodos anticonceptivos y a la novedosa renuncia por parte de algunas mujeres a la maternidad para desempeñarse en cambio en el ámbito de lo laboral; La institución matrimonial, de la cual se denuncia su hipocresía y sus contradicciones a través de la enorme cantidad de prostitutas; El trabajo asalariado femenino, que irá acompañado de un novedoso poder económico; La cuestión de la educación de las futuras generaciones, y la incógnita de quién se ocupará de ella en una época en la que todavía no existe la escolarización masiva. Llamativamente estos son todos aspectos relacionados directa o indirectamente tanto con la mujer que busca su independencia como con la prostituta. Ambas mujeres pues, se muestran igualmente amenazantes para la estabilidad y continuidad del Estado.

Resulta muy interesante señalar por ello la visión que tienen las feministas sufragistas sobre la prostitución, que por primera vez en la historia conciben en términos de “explotación sexual de la mujer” y que denuncian como el resultado de las artificiales limitaciones a la actividad social y económica de las mujeres: las restricciones de la oferta laboral y los salarios inadecuados y discriminatorios obligarían a algunas mujeres a salir a la calle, para sumarse a la “industria mejor pagada”.

Al justificar la conducta de las prostitutas, la feministas muestran una clara posición moralizante para con estas “ovejas descarriadas”. Su discurso así sostiene que dadas las circunstancias adecuadas, las mujeres ya no se verían obligadas a recurrir a estas prácticas y podrían llevar adelante vidas dignas y virtuosas. Para lograr esto la mayoría de ellas reivindicarán un único patrón de sexualidad sobre la base del ideal de castidad femenina, y esperarán que el hombre tome finalmente como modelo el ejemplo de continencia de las mujeres. En esta línea

Josephine Butler y sus colaboradores sostendrán que “la justicia no reside íntegramente en el derecho, sino en la moral”. Por ello emprenderán una fuerte lucha contra la regulación de la prostitución, sosteniendo que esta justifica y a la vez protege las condiciones sanitarias del “vicio” masculino.

Así pues, si las feministas comprenden desde su visión política y económica la situación de las prostitutas, distan mucho de compartir con ellas sus expectativas de reivindicaciones. Lo mismo ocurre en el caso de la posición tomada con respecto al consumo de alcohol. La asociación con organizaciones antialcohólicas representará uno de sus principales frentes de lucha. El “peligro verde”, nombre otorgado por los higienistas al absintismo, será así una preocupación compartida por las feministas con la sociedad en su conjunto.

Asociado a una interminable lista de padecimientos sociales, como la pereza, la delincuencia, la violencia, el derroche y la pobreza, se entenderá al alcohol y en particular al ajeno como causa y a la vez consecuencia de la degeneración de la raza, catalogado por el discurso médico como un mal fisiológicamente hereditario.

Asumiendo el papel de agentes “moralizadores” de la sociedad, las mujeres conformarán las primeras filas de los movimientos de templanza. Sean estas feministas o no, quedarán identificadas con aquella concepción del ideal femenino como madre protectora y educadora, encargada de transmitir los valores a la sociedad.

Sin embargo no todas las mujeres seguirán necesariamente esta conducta que la sociedad pretende de ellas, cayendo al igual que los hombres en el alcoholismo. De allí que la figura de una mujer bebiendo sola en un bar, resulte tan perturbadora y tan lejana a lo que la sociedad espera de ella.

Todo ocurre como si en las mujeres solas cristalizaran todos los miedos a la autonomía femenina, sexual, social, económica e intelectual. En cuanto a las prostitutas, se las acusará de perezosas e inmorales (puesto que si ejercen la prostitución es porque no desean trabajar y tienen propensión natural al vicio), mientras el discurso científico las catalogará como locas y criminales,

y las principales responsables de la transmisión de las enfermedades venéreas. En cuanto a las feministas, sus deseos de acceso a la educación, de participación política y de independencia económica, irán ligadas a un peligroso sobredesarrollo de sus facultades intelectuales, que, como sostenía la opinión médica, resultaría a fin de cuentas en la atrofia de los órganos maternos, volviendo estériles a las mujeres.

Más allá de la superposición o asociación conceptual que pueda haber entre los conflictos y debates planteados por las prostitutas y las feministas a la sociedad, queda claro que entre ellas no existe una conexión demasiado estrecha y menos aún algún tipo de identificación. Sin embargo, la mujer que se encuentra sola en un café, la “bebedora” decimonónica, guarda en su figura un fuerte sincretismo entre ellas, que puede entenderse como la condensación de una serie de preocupaciones propias de la sociedad de fin de siglo en relación a la transformación del rol de la mujer.

El surgimiento de esta figura no puede ser leído sin embargo fuera de las búsquedas y propuestas propias de las corrientes artísticas que le dan forma. Ya sea desde la denuncia, desde el testimonio, o desde la visión conservadora que busca embellecer y banalizar las temáticas más conflictivas para que las clases acomodadas puedan lidiar con ellas, lo cierto es que todas y cada una de estas corrientes responden a los mismos fenómenos e interrogantes.

Las cinco obras seleccionadas para el análisis de este trabajo poseen en cada caso un gran valor estético y resultan excelentes exponentes de las corrientes artísticas a las cuales están asociadas. Sin embargo existe una enorme cantidad de “bebedoras de ajeno” que no hemos citado aquí que no comparten necesariamente estos logros formales. Según lo que a nosotros nos atañe este factor no posee ningún tipo de peso, puesto que la mera reiteración del motivo por parte de los artistas, esta necesidad de plantear y desarrollar un tema tan específico, resulta lo realmente significativo.

Como se ha planteado al comienzo del trabajo la iconografía de “la bebedora de ajeno” es una iconografía propia de finales del siglo XIX. Con el cambio de siglo y luego de la prohibición del

ajenjo esta desaparecerá súbitamente. Curiosamente su desintegración se da de forma paralela a la de la iconografía de la *femme fatale*. El siglo XX traerá no solo para la mujer sino para la sociedad en su conjunto una enorme cantidad de cambios y transformaciones. Las dos guerras mundiales serán sucesos determinantes que reubicarán a la mujer y sus funciones tanto en lo laboral como en lo político y lo económico. Los métodos anticonceptivos permitirán el planeamiento familiar. El acceso a la educación abrirá nuevas puertas a las mujeres y una enorme cantidad de leyes relativas a las cuestiones de género le darán una nueva posición social.

La iconografía de “la bebedora de ajenjo” es uno de los testimonios que nos quedan de esta enorme transición que significó no solo para la mujer sino para la sociedad del siglo XIX la reformulación de su identidad de género y el cuestionamiento de sus deberes, derechos y capacidades.

INDICE DE ILUSTRACIONES

INDICE DE ILUSTRACIONES



Fig. I Daumier. **Aux Champs Élysées**; Litografía. De la serie “*Criquis musicales*”, nº 3. Publicado el 13 febrero de 1852 en el periódico *Le Charivari*.



Fig. II. Edgar Degas. **El Café-Concert**, c.1877; Monotipo, pastel sobre papel; 23,5 x 43,2 cm. Corcoran Gallery of Art, Washington.



Fig. III. Edgar Degas. *Aux Ambassadeurs*, c. 1876. Monotipo, pastel sobre papel; 37 x 27 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon.



Fig. IV. Edgar Degas. *Mujer en un café*, c. 1877. Monotipo, pastel sobre papel; 13,1 x 17,2 cm. Colección privada.



Fig. V. Edgar Degas. *Mujeres en la terraza de un café por la tarde*, 1877. Monotipo, pastel sobre papel, 42 x 60 cm. Musée d'Orsay, París.

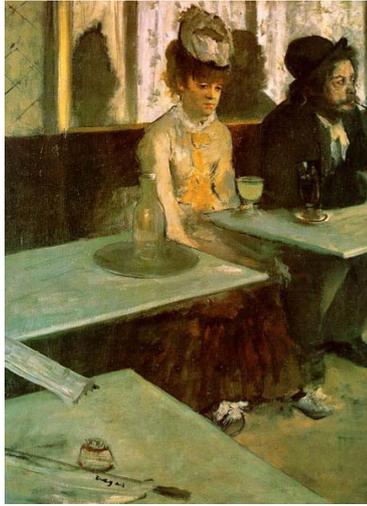


Fig. VI. Edgar Degas. *En un café*, (o *El Ajenjo*) 1876. Oleo sobre tela; 92 x 68 cm. Musée d'Orsay, París.



Fig. VI. Édouard Manet. *Nana*, 1877. Oleo sobre tela; 154 x 115 cm. [Kunsthalle Hamburg](#) Art Museum, Alemania.



Fig. VII. Édouard Manet. *Olympia*, 1865; Oleo sobre tela; 130,5 x 190 cm. [Musée d'Orsay, París](#).



Fig. VIII. Tiziano. *Venus de Urbino*, 1538. Oleo sobre tela; 119 x 165 cm. Galería Uffizi, Florencia.



Fig. IX. Édouard Manet. *La ciruela*, c. 1878. Oleo sobre tela; 73,6 x 50,2 cm. National Gallery of Art, Washington D. C.

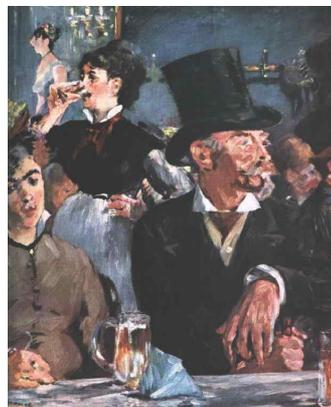


Fig. X. Édouard Manet. *Café-concert*. 1878. Oleo sobre tela; 46 x 38 cm. The Walters Art Gallery, Baltimore Maryland.



Fig. XI. Édouard Manet. *Bebedoras de cerveza*, 1878. Pastel sobre papel; 61 x 50,8 cm. Colección Burrell, Glasgow.



Fig. XII. Édouard Manet. *La mesera*, 1879. Oleo sobre tela; 77,5 x 65 cm. National Gallery, Londres.



Fig. XIII. Édouard Manet. *Bebedor de ajeno*. 1858. Oleo sobre tela; 81 × 106 cm. Museo Ny Carlsberg Glyptotek, Dinamarca.



Fig. XIV. Édouard Manet. *Un café en la Plaza del Teatro Francés*, c. 1880. Oleo sobre tela; 32,4 x 45,7 cm. Glasgow Museums and Art Galleries, UK.



Fig. XV. Toulouse-Lautrec. *Las dos amigas*, 1894. Oleo sobre cartón; 48 x 35 cm. Tate Gallery, Londres.



Fig. XVI. Toulouse-Lautrec. *La inspección médica*, 1894. Oleo sobre cartón; 83,5 x 61,4 cm. National Gallery of Art, Washington DC.



Fig. XVII. Toulouse-Lautrec. *A la Mie*, 1891. Oleo sobre cartón; 53,5 x 68 cm. [Museum of Fine Arts](#) of [Boston](#).

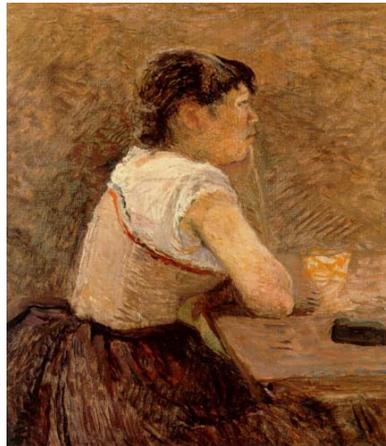


Fig. XVIII. Toulouse-Lautrec. *Bebedora de ajenjo en Grenelle*, 1886. Oleo sobre tela; 55 x 49 cm. Museo Botero.



Fig. XIX. Toulouse-Lautrec. *La resaca*, C. 1887-1888. Oleo y tinta sobre tela; 45 x 53 cm. Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.



Fig. XX. Ramón Casas; *La pereza*, c. 1898-1900. Oleo sobre tela; 65 x 54 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. XXI. Ramón Casas. *La grasse matinée*, París, 1900; Oleo sobre tela; 73 x 59 cm. Colección particular.



Fig. XXII. Ramón Casas. *Figura desnuda*, 1893. Oleo sobre tela; 76 x 116 cm. Cau Ferrat, Barcelona.



Fig. XXIII. Ramón Casas. *Flores deshojadas*, 1894. Oleo sobre tela; 80 x 101 cm. Colección privada.



Fig. XXIV. Ramón Casas. *Antes del baño*, 1894; Oleo sobre tela; 72,5 x 60 cm. Abadía de Montserrat.



Fig. XXV. Ramón Casas. *La sífilis*, 1900. Litografía en color sobre papel; 80 x 34,3 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. XXVI. Ramón Casas. *Interior del Moulin de la Galette*, 1890-1891. Oleo sobre tela; 78,5 x 69 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. XXVII Toulouse-Lautrec. *Un rincón del Moulin de la Galette*, 1892. Oleo sobre cartón; 100 x 89,2 cm. National Gallery of Art, Washington, DC.



Fig. XXVIII. Ramón Casas. *Baile del Moulin de la Galette*, 1890-1891. Oleo sobre tela; 100 x 81,5 cm. Cau Ferrat, Barcelona.



Fig. XXIX. Ramón Casas. *En el Moulin de la Galette*. París, 1892. Oleo sobre tela; 117 x 90 cm. Museo de Montserrat, Montserrat.

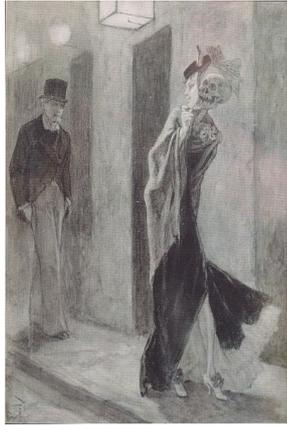


Fig. XXX. Félicien Rops. **La parodia humana**, c. 1878-1881. Lápiz, tiza y acuarela sobre papel; 22 x 14.5 cm. Museo Félicien Rops, Namur.



Fig. XXXI. Félicien Rops. **La danza de la muerte**, 1878. Aguafuerte sobre papel; 55 x 37 cm. Museo Félicien Rops, Namur.



Fig. XXXII. Félicien Rops. **Pornocrates**, 1896. Acuarela sobre papel; 70 x 45 cm. [Museo Félicien Rops, Namur](#).



Fig. XXXIII. Félicien Rops. *Bebedora de ajeno*, 1865. Litografía; 26,51 x 18,1 cm. LACMA, Los Angeles.



Fig. XXXIV. Félicien Rops. *Bebedora de ajeno*, 1877. Acuarela, gouache y lápiz negro sobre papel; 42 x 28 cm. Bibliothèque Royale, Brussels.



Fig. XXXV. León Spilliaert. **Bebedora de ajeno**, 1907. Lápiz, acuarela y tinta sobre papel; 50 x 65 cm. Musée d'Orsay, París.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Abril, M. (s.f.); *Ramón Casas*. Madrid: Estrella
- Adams, J. (2004); *Hideous absinthe. A History of the devil in a bottle*. Tauris, Londres.
- Adriani, G. (1981); *Toulouse-Lautrec: obra gráfica completa*. Barcelona: Gili
- Alavardo, L. (comp.) (1991); *El siglo XIX ante el feminismo: Una interpretación positivista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Amorós, C. & de Miguel, A. (eds.), (2005); *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, tomo I. Madrid: Minerva
- Amorós, C. (1997); *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Madrid: Cátedra

- Argan, G. C., (1998); *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal
- Ariès, Ph. & Duby, G. (dirs.) (1991); *Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. En *Historia de la vida privada* (Vol. 8). Argentina: Taurus
- Bade, P. (1991); *Degas*. Londres: Studio.
- Bargiel-Harry, R. & Zargrodzki, C. (1985); *Le livre de l’affiche*. París: Musée de la Publicité, Editions Alternatives.
- Barnicoat, J. (2000); *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Barcelona: Gili
- Baudelaire, C. (1996); “El pintor de la vida moderna” en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor
- Beltrán, E. & Maqueira, V. (Eds.), (2005); *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Benévolo, L. (1979); *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gili
- Benet, R. & Col. (1953); *Historia de la pintura moderna: Simbolismo*. Barcelona: Omega
- Boggs, J. S. (1992); *Degas Pastels*. Londres: Thames and Hudson
- Boggs, J. S. (1988); *Degas*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art
- Bornay, E. (1998); *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra
- Cachin, F. (1983); *Manet 1832-1883*. New York: Metropolitan Museum of Art
- Calabrese, O. (1991); *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paulos Ibérica
- Cassou, J; Brunel, P.; Claudon, F.; Pillement, G. & Richard, L. (1988); *Encyclopédie du Symbolisme*. Francia: Somogy
- Castells, C. (1996); *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós
- Chadwick, W. (1992); *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino
- Cirici Pellicer, A. (1951); *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá
- Clark, T. J. (1985); *The painting of modern life. Paris in the Art of Manet and hos followers*. Londres: Thames and Hudson.
- Courthion, P. (1984); *Edouard Manet*. Nueva York, H: Abrams
- De Beauvoir, S. (1987); *El segundo sexo*. Tomo I: Los hechos y los mitos. Buenos Aires: Siglo Veinte
- De Beauvoir, S. (1987); *El segundo sexo*. Tomo II: La experiencia vivida. Buenos Aires: Siglo Veinte

- De Miguel, A. (2000); "Los feminismos". En Amorós, C (dir.); *Diez palabras clave sobre la mujer*. Navarra: Verbo Divino
- Delahaye, M-C (2003); *Petit Traité de l'absinthe, le mythe ressuscité*. Barbentane: Editions Equinoxe.
- Delahaye, M-C (2001); *L'absinthe, son histoire*. Auvers-sur-Oise : Musée de l'Absinthe-édition.
- Delevoy, R. L. (1979); *Diario del Simbolismo*. Ginebra: Skira
- Di Filippo, J. (2003); *La sociedad como representación: Paradigmas intelectuales del siglo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Universidad de Belgrano
- Dobb, M. (1996); *Estudios sobre el desarrollo del capitalismo*. Madrid: Siglo Veintiuno de España
- Duby, G. & Perrot, M. (dirs.) (1993); *Historia de las mujeres. El siglo XX* (Vol. 5). España: Taurus
- Egbert, D. D., (1981); *El arte y la izquierda en Europa. DE la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gili
- Elejabeitia, C. (1987); *Liberalismo, marxismo y feminismo*. Brcelona: Anthropos
- Fraise, G. & Perrot, M. (dirs.), (1994); *Historia de las mujeres. Siglo XIX* (Vol. 8). Madrid: Taurus
- Freedman, J. (2004); *Feminismo ¿Unidad o conflicto?* Madrid: Narcea, Colección Mujeres.
- Freixa, M. (comp.), (1982); *Fuentes y documentos para la historia del arte. Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Gili
- Eco, U. (1981); *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1981
- Edebau, F. P. (1982); *Leon Spilliaert 1881-1946*. Bélgica: Ministère de la Communauté flamande
- Eisenman, S. F.; Crow, T.; Lukacher, B.; Nochlin, L. & Pohl, F. K. (2001); *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal
- Faxon, A. & Brayer, Y. (1983), *Jean Louis Forain - Artist, Realist, Humanist*. Washington: International Exhibition Foundation
- Gombrich, E. H., (1999); *La historia del arte*. Buenos Aires: Sudamericana
- Gombrich, E. H. (1991); "Padre de la historia del arte. Lectura de las lecciones sobre estética de G. W. F. Hegel (1770-1831)". En *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*, 53- 67. México: Fondo de Cultura Económica
- Gordon, R. J. & Andrew F. (1991); *Degas*. Nueva York: H. Abrams
- Gronberg, T. A, (ed.) (1990); *Manet: a retrospective*. Nueva York: Park Lane

- Ariès, Ph. & Duby, G. (dirs.) (1991); *Historia de la vida privada. La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa.* (Vol. 7). Argentina: Taurus
- Hanson, D. J. (1995); *Preventing Alcohol Abuse: Alcohol, Culture and Control.* Wesport, CT: Praeger.
- Harris, N. (1987); *The art of Manet.* Londres: Optimum Books
- Harrison, F. (1977); *The Dark Angel. Aspectos of Victorian Sexuality.* Londres: Shelydon
- Hauser, A. (1998); *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Roccocó hasta la época del cine.* Madrid: Debate
- Jullian, Ph. (1982); *La Belle Époque.* New York: The Metropolitan Museum of Art
- Lerner, G. (1990), *La creación del patriarcado.* Barcelona: Crítica
- López Fernández, M. (cur.) & Bozal, V. (cur.), (2003); *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España, 1890-1914.* Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA
- Lucie-Smith, E. (1989), *Impressionist women.* Londres: Weidenfeld & Nicolson
- Marías, J. (1980); *La mujer en el siglo XX.* Argentina: Gaglianone
- Mendoza, C; Coll, I; Doñate, M & Arnau, C; (2001); *Ramón Casas: el pintor del modernismo,* Madrid: Fundación Cultural MAMPFRE VIDA
- Moebius, P. J. (1904); *La inferioridad mental de la mujer.* Valencia: Sempere y Cía.
- Nochlin, L. (2004); *El Realismo.* Madrid: Alianza
- Noël, Benoît (2005); *La Rebeveuse d'absinthe.* Francia: BVR
- Novotny, F. (1989); *Pintura y escultura en Europa 1780 1880.* Madrid: Cátedra
- Ollero, J. (ed.) (1991); *Toulouse-Lautrec.* Roma: Haywarth Gallery
- Panofsky, E. (1984); *Estudios sobre iconología.* Madrid: Alianza
- Pearsall, R. (1983); *The worn in the bud. The world of Victorian Sexuality.* Londres.
- Pessis, J. (1989); *Le [Moulin Rouge](#).* Francia: Hermé
- Posada, A. (1994); *Feminismo.* Madrid: Cátedra
- Prost, A., & Vincent, G. (1992); *La vida privada en el siglo XX.* En *Historia de la vida privada* (Vol. 9). España: Taurus
- Puleo, A. (ed.), (1993); *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVII,* Barcelona: Anthropos

- Ráfols, J. F. (1949); *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Destino
- Ráfols, J.F. (s. f.);, *Ramón Casas: dibujante*. Barcelona: Omega
- Reff, T. F. (1982); *Manet and modern Paris: one hundred paintings, drawings, prints and photographs by Manet and his contemporaries*. Washington: National Gallery of Art
- Reyro, C. (1999); *Apariencia e identidad masculina, de la ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra
- Richardson, J. (1982); *Manet*. Oxford: Phaidos
- Rousseau, J. J. (1971); *Emilio o de la educación*. Barcelona: Burguera
- Six, I. (cur.); (2005), *Toulouse - Lautrec y el cartel de la Belle Époque*. Colección Musée d'Ixelles, Musée d'Ixelles. Bruselas: Fundación MAPFRE
- Stuart Mill, J. (2005); *El sometimiento de las mujeres*. Santiago: Edaf
- Sutton, D. (1986); *Edgar Degas: life and work*. Nueva York: Rizzoli
- Legrand, F-C. (cur.); (1980); *Leon Spilliaert: Symbol and Expression in 20th Century Belgian Art*. The Phillips Collection, Washington D. C.; Bélgica: Snoeck-Ducaju & Zoon
- Weisberg, G. P. (1980); *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*. Ohio: The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press
- Wiesner-Hanks, M. (2011); *Gender in History: Global perspectives*. India: Blackwell
- Zola, É. (1965); *La Taberna*. Barcelona: Lorenzana
- Zola, É. (1965); *Nana*. Barcelona: Lorenzana

Revistas:

- Adams, J. (otoño, 2005); *The Drink that Fuelled a Nation's Art*. En revista *Tate Etc.*, N° 5, pp. 42-49. Consultado el 20 de diciembre de 2012. Disponible en:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aft&AN=505163571&lang=es&site=eds-live>
- Adcock, M. (diciembre, 1996); *Remaking Urban Space. Baron Haussmann and the Rebuilding of Paris 1851-1870*. En *The University of Melbourne Library Journal*, N°2, Vol. 2, pp. 25-35. Consultado el 5 de marzo de 2013. Disponible en:
<http://www.unimelb.edu.au/culturalcollections/research/libraryjournal/vol2no2/adcock.pdf>

- Adriaens-Pannier , A. (Cur.); *Spilliaert* (catálogo de exposición). Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 2006. Disponible en:

http://www.extra-edu.be/pdf/Spilliaert_fr.pdf
- Anónimo (1869); *Absinthe and alcohol*. En *The Lancet*, 6 de marzo, pp. 600-601, Inglaterra. Consultado el 4 de febrero de 2013. Disponible en:

<http://www.oxygenee.com/Lancet-on-Absinthe.pdf>
- Carlos Montes Serrano, C. (segundo semestre de 1989); *Estilo e iconología en E. H. Gombrich. Una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky*. En *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo II – 4. Consultado el 28 de diciembre de 2012. Disponible en:

<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0451.html>
- De las Heras Aguilera, S. (enero, 2009); *Una aproximación a las teorías feministas*. En revista *Universitas*, 2004-2012, N° 9, pp. 45-82, Madrid. Consulta hecha el 26 de diciembre de 2012. Disponible en:

<http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf>
- Dettling, A; Grass, H; Schuff, A; Skopp, G; Stroheck-Kuehner, P; Haffner H.-Th; (Septiembre, 2004); *Absinthe: Attention Performance and Mood under the Influence of Thujone*. En *The journal of studies on alcohol and drugs*. Vol. 65, issue 5. Consultado el 20 de diciembre de 2012. Disponible en:

http://www.jsad.com/jsad/article/Absinthe_Attention_Performance_and_Mood_under_the_Influence_of_Thujone/1040.html
- Fournier, M. (noviembre-diciembre, 2005); "Combats et débats", en *Sciences Humaines*, Spécial n° 4: "Femmes", p. 7. Consultado el 22 de febrero de 2013. Disponible en:

http://www.scienceshumaines.com/combats-et-debats_fr_14363.html
- González, M. J. J. (primer semestre de 1989); *Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte*. En *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo II – 3. Consultado el 28 de diciembre de 2012. Disponible en:

<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0303.html>
- Hobsbawm, E. (noviembre, 1954); *The general crisis of the european economy in the seventeenth century*, En *Past and present*, n° 6, p. 51.
- Huertas García-Alejo, R. *Alcoholismo y sociedad en La Taberna de Émile Zola*. En revista *DYNAMIS*. 1985: vol.: 5-6. Pp. 215-229. Madrid. Consulta hecha el 26 de diciembre de 2012. Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/Dynamis/article/view/105882/149423>

- Lajer-Burcharth, E. (Primavera, 1985); *Heroic Indolence: Modernity and the Condition of Disguise: Manet's "Absinthe Drinker"*. En revista *Art Journal*, Vol. 45, No. 1, pp. 18-26. Consultado el 20 de diciembre de 2012. Disponible en:

<http://www.jstor.org/stable/776871>

- Lizarraga-Gutiérrez, P. (diciembre, 2011); *E. H. Gombrich: relectura de las Lecciones sobre estética de Hegel*. En *Pensamiento y Cultura*, vol. 14, núm. 2, pp. 164-173. Universidad de La Sabana, Cundinamarca, Colombia. Consultado el 1 de enero de 2013. Disponible en:

<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=70122361004>

- Montes Serrano, C. (1987); *Panofsky, Gombrich y la miseria del historicismo*. En *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, N° 6, pp. 52-57. Universidade da Coruña. Consultado el 31 de diciembre de 2012. Disponible en:

<http://hdl.handle.net/2183/5143>

- Quijano, D. (2011); *Causas y consecuencias de los Grands Travaux de Haussmann en París*. En revista *Clío*, N° 37. Consultado el 15 de marzo de 2013. Disponible en:

<http://clio.rediris.es>

- Ramos de Viesca, M. L. (junio, 2001); *La mujer y el alcoholismo en México en el siglo XIX*. En *Salud Mental*, Vol. 24, No. 3, pp. 24-28, México.
- Young, M. (Junio, 2008); *Realism and the Politics of Time in Raffaelli's "Absinthe Drinkers"*. En *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 2, pp. 235-259. Consultado el 20 de diciembre de 2012. Disponible en:

<http://www.jstor.org/stable/20619604>

Tesis:

- Kreuter, A. D (2008); *Morphing moonlight: Gender, masks and carnival mayhem. The figure of Pierrot in Giraud, Ensor, Dowson and Beardsley*. Tesis (doctorado en literatura y filosofía). Bloemfontein, Sudáfrica. University of Afrikaan and Dutch, German and French.
- Martinot, L. (2009); *Fin de Siécle en Europa, o una crisis de sistema modernista*. Tesis (Mágister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte). Santiago de Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- Verger, J. (Septiembre, 2006); *L'absinthe, une fée Pontissalienne*. Estudios de tesis. Univrarsité Lyon 2, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, Francia.

Webgrafía:

- L'Absinthe. De la fée verte à notre Dame de l'oubli, cat. Exp., Museo Provincial Félicien Rops, mayo de 2005: Bélgica. Consultado el 11 de enero de 2013. Disponible en:

<http://www.museerops.be/musee/expo32/>

- Myers, Nicole (Agosto, 2007); "Symbolism". En *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Consultado el 15 de junio de 2012. Disponible en:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm