

Laura Malosetti Costa\*

## LA SEDUCCIÓN FATAL

### IMAGINARIOS ERÓTICOS DEL SIGLO XIX EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES\*\*

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

Susan Sontag<sup>1</sup>

RELACIONES DE PODER, violencia y sumisión, pero también el delicado equilibrio del deseo y la seducción han dado forma a un universo de convenciones en las representaciones de la sexualidad humana, algunas de increíble persistencia a lo largo del tiempo. El erotismo es uno de esos bordes de la cultura que se asoma al abismo de la fisicalidad radical del animal humano, a su discontinuidad. Exuberancia de vida en la que también asoma la muerte— escribía Georges Bataille en

\* Doctora en Historia del Arte, Investigadora Independiente de CONICET, Profesora de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es autora de varios libros de historia del arte argentino, entre ellos *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (FCE, 2001) *Arte de Posguerra*. Jorge Romero Brest y la Revista *Ver y Estimar* (Co-ed. Paidós, 2005), Fermín Egúía (*Artemúltiple*, 2005) y *Collivadino* (El Ateneo, 2006) así como numerosos artículos en libros y revistas especializadas. Fue curadora de las exposiciones *Pampa, ciudad y suburbio* (espacio IMAGO) y *Primeros Modernos en Buenos Aires* (Museo Nacional de Bellas Artes) en 2007.

\*\* Este texto retoma parcialmente el ensayo publicado en el catálogo de la exposición *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, entre noviembre de 2014 y marzo de 2015.

---

1 Susan Sontag: *Contra la Interpretación*. [1966] Madrid, Alfaguara, 1996, p. 1

1957- el efecto fascinante del erotismo consiste en colocar al individuo no sólo frente a una cierta disolución de su aislamiento en el vínculo con otro ser, sino también a la complejidad y las contradicciones de la mente humana.<sup>2</sup>

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

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

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

Algunos de los tópicos del erotismo occidental que ellas ponen en escena permanecen activos con notable eficacia, sobre todo en la cultura de masas (comics, series de TV, avisos publicitarios, etc.) y también en la pornografía. Aun cuando en buena medida esas formas culturales que asumió el deseo masculino parezcan cosa del pasado, ellas persisten como *Pathosformel* en un sentido warburgiano, dando forma a partir de la memoria cultural a nuevas sensibilidades en las relaciones de género (Burucúa, 2002).

Desde los tempranos años setenta, la mirada crítica feminista comenzó a desnaturalizar la presencia de los desnudos femeninos canónicos en los museos, a desafiarlos y reclamar miradas nuevas

---

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

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

sobre las relaciones de poder allí implícitas.<sup>4 5</sup> Sin embargo, la extraordinaria colección de obras del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires no ha sido hasta ahora puesta en escena con una mirada crítica que la vincule con las grandes tradiciones del erotismo en Occidente.<sup>6</sup> Se trata de una colección particularmente rica en pintura y escultura de fines del siglo XIX y la primera década del XX, el momento en que fue creado el museo y los coleccionistas porteños de la *belle époque* adquirirían las obras de arte europeo (en su gran mayoría contemporáneo) que irían a enriquecerlo.<sup>7</sup> Buena parte de ellas se inscriben en los tópicos hegemónicos consagrados y admitidos en relación con la mirada y el deseo masculinos sobre el cuerpo de las mujeres.

Más de cuarenta años después de aquella temprana y radical crítica feminista, es posible hoy tomar otra distancia para poner en foco también el deseo y las distintas formas de *agencia* de las mujeres, en relación con la imaginería erótica que estas obras pusieron en escena.<sup>8</sup> En su inmensa mayoría ellas fueron producidas por y para hombres, pero hubo mujeres en Buenos Aires, como Sofía Posadas, que no sólo pintaron desnudos femeninos sino que se atrevieron a exhibirlos en los primeros salones de arte. Y mujeres como Juana Romani, que pintaron autorretratos perturbadores. No sólo como modelos, musas y objetos de deseo sino también como artistas y – sobre todo – comitentes, clientes y espectadoras críticas, las mujeres fueron también participantes activas en el universo complejo del erotismo finisecular.

Aunque buena parte de esas obras fue realizada en Europa, en un nuevo ámbito sus significados variaron: nuestra mirada situada

---

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

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

6 Deben mencionarse como antecedentes dos exposiciones en las que se incluyeron obras de su colección: *Desnudos y Vestidos*, curada por Marcelo Pacheco y Ana María Telesca en 198? Y la exposición curada por Verónica Tell: *Miradas al desnudo*, con obras de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Teatro Auditorium, Centro Provincial de las Artes, Mar del Plata, enero-febrero 2007 e itinerancias en 2008.

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

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

en la Buenos Aires de fin de siglo las desplaza a un escenario distinto, donde se tramitaron de otros modos las novedades y las tradiciones europeas, así como las relaciones de género, raza y clase implícitas en las formas del erotismo que esas obras pusieron en escena.

En ese sentido, hay aquí una invitación a pensar sincrónicamente los distintos circuitos y públicos para este tipo de representaciones y la incipiente cultura de masas en Buenos Aires: los grabados y libros de lujo, la fotografía, la caricatura política, la publicidad en las primeras revistas ilustradas, el cine, la milonga y el tango. A partir de esos cruces, resulta evidente la fluidez con que las imágenes, los símbolos, las formas de pensar y sentir circularon entre la cultura de las elites y la de las clases populares, en una ciudad que por esos años alimentó una fama mundial de ser tan bella y seductora como peligrosa: ciudad de burdeles y milongas, de redes de trata de prostitutas inmigrantes y de compadritos de cuchillo al cinto, de hombres inmensamente ricos que gastaban sus fortunas en París y mujeres hermosas que se paseaban vestidas a la última moda por la calle Florida.

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

Esas obras hablan de un gusto predominante en las colecciones argentinas por el erotismo suave y refinado de artistas como William-Adolphe Bouguereau o Jules Lefebvre, de una cierta predilección por motivos eróticos orientalistas de algún modo vinculados con la historia local, y de algunos gestos disruptivos fuertes, tanto por parte de los artistas como de algunos coleccionistas argentinos. Todo ello fue dando forma a la cultura de una elite que procuraba instalar en Buenos Aires los hábitos y gustos de una modernidad urbana europeizada, pero también a un nuevo disciplinamiento de los cuerpos, del deseo y de las relaciones de género.

Cuerpos delgados, depilados, blancos, idealizados, se ofrecieron desde entonces a los visitantes del Museo Nacional como ejemplos de belleza y de alta cultura. Esto parece algo natural. Pero no lo es.

Hubo discusiones intensas en la Buenos Aires finisecular respecto de la exhibición de desnudos: Eduardo Sívori las inaugura en 1887 con su *Lever de la bonne*. Pero es Eduardo Schiaffino el protagonista clave de esta historia: desde sus propias obras de desnudos modernos y simbolistas, sus intervenciones como crítico en varios periódicos, y

su permanente batalla por el arte moderno como formador de colecciones para el Museo Nacional, fue él sin duda quien más contribuyó a construir un escenario para el arte nuevo –con el desnudo femenino como punta de lanza– en Buenos Aires.<sup>9</sup> Su pluma fue particularmente irónica e incisiva, y las polémicas en los diarios fueron verdaderos torneos de retórica exaltada que llegó incluso al duelo a pistola. Hubo burlas feroces hacia los desnudos que se atrevió a pintar Sofía Posadas, y descontento de las damas de Santa Cecilia por un moderno desnudo de Alfred Roll que no tenía motivo mitológico aparente. Hubo una leyenda negra alrededor del artista que, hijo de un prócer de la patria, se había dedicado a pintar a su criada desnuda. Nunca se vieron esos cuadros secretos hasta mucho después de la muerte de Prilidiano Pueyrredón, pero se habló de ellos, el secreto se hizo público de boca en boca y fue creciendo una oscura fama de libertino para su autor.

Hubo también en Buenos Aires amplia circulación de una cultura “pornográfica” de la que poco se sabe y mucho se imagina. La fotografía, con su ilusión de inmediatez de lo representado, fue el vehículo privilegiado de las imágenes eróticas que circularon, por ejemplo, como obsequio para los fumadores. La publicidad en revistas, en particular las de cigarrillos y las ilustraciones de moda pusieron en escena para un público masivo algunos tópicos eróticos. Pero también el cine, que circuló en los salones de hombres y barberías, y la cultura llamada “prostibularia” que estimuló tangos y milongas, compartieron esas formas visuales de la imaginería erótica decimonónica.

Hemos calificado esas imágenes como eróticas: aun cuando ese término prácticamente no fue usado en su época para referirse a ellas, en muchos casos las fuentes nos hablan de su capacidad para provocar pensamientos y discursos que aluden con toda claridad al estímulo que ellas ejercieron sobre sus primeros espectadores. La criada de Sívori, por ejemplo, fue calificada como pornográfica por un crítico anónimo. Detrás de las burlas, las defensas encendidas y los insultos, es posible advertir una perturbación emotiva, placer sensual, deseo, vergüenza, ira.

Psique, Eva, Pandora, primeras seductoras fatales en muchos relatos de origen, tienen en común dos cosas: una belleza aterradora y la voluntad de saber. Alrededor de ellas floreció, en el cambio del siglo XIX al XX, una imaginería erótica nueva aunque anclada en las más

---

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

antiguas tradiciones, que daba cuenta de los nuevos lugares que las mujeres asumían en la sociedad moderna, el temor de los hombres frente a ese cambio y, al mismo tiempo, la irresistible atracción que ejercieron las nuevas formas de la seducción femenina.

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

El erotismo oriental ocupó un lugar de privilegio en el imaginario europeo desde el lejano tiempo de las Cruzadas y fue incentivado por las primeras traducciones de textos como las *Mil y Una Noches* en los primeros años del siglo XVIII. La penumbra de los harenes, reducto de mujeres que no podían escapar, custodiadas por eunucos gigantes, excitó la imaginación de los hombres del XIX. En la primera mitad del siglo se vivió una verdadera fiebre orientalista. Los viajeros ingleses, franceses, alemanes visitaban con devoción los edificios árabes en España, viajaban al Medio Oriente, al Norte de Africa, y volvían con inquietantes noticias de ese mundo cerrado y misterioso. La posesión imperial se metafORIZABA en posesión erótica. Pero a su vez la mirada occidental devolvió nuevos motivos eróticos a los hombres orientales. Desde el temprano ejemplo de Khalil Bey, comitente de numerosas obras eróticas orientalistas como *El baño turco* de Ingres y de desnudos explícitos como *La siesta* y *El origen del mundo* de Courbet, hasta las recientes compras de desnudos orientalistas occidentales para los museos de Abu Dhabi y Dubai.<sup>10</sup>

Un incentivo adicional que presentaban las imágenes o descripciones del interior de los harenes fue justamente su carácter de ámbi-

---

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

tos vedados, reservados a la única mirada de su dueño. Quien observaba uno de estos cuadros en realidad se inmiscuía subrepticamente en un mundo que le era prohibido, espiaba a la mujer de otro. En esas pinturas las mujeres, reclinadas e indolentes, aparecen replegadas sobre sí mismas, inconscientes de la mirada del *voyeur*, en poses que le ofrecen, sin embargo, el mejor punto de vista para su contemplación.

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

Una representación extrañamente perturbadora plantea la *Joven oriental* de Juana Romani, (italiana, 1869-1924), que es, en realidad, su autorretrato. La triste fijeza de la mirada, los senos al descubierto y el hecho de que no se vean sus brazos, le otorgan el aire de una esclava o una prostituta entregada a su destino, como si se ofreciera a un posible comprador. Este paralelismo entre la esclava y la prostituta parece reforzarse en numerosas obras del XIX que representan su venta en el mercado. En ellas, la figura del traficante que ofrece su “mercancía” al público, aparece claramente equiparada a la del rufián.

La exhibición de cuerpos desnudos, en su inmensa mayoría femeninos, se considera puro arte en los museos. Esculturas, pinturas, fotografías, hasta *performances* en vivo parecen estar allí “a salvo” de toda connotación sensual o sexual, ofreciéndose al placer de la contemplación estética en el más estricto sentido kantiano.<sup>11</sup> El museo disciplina y educa las miradas, pero además enmarca. Las representaciones de cuerpos desnudos adquieren allí un marco de dignidad y solemnidad que inmediatamente las transforma en *otra cosa*, en arte.

El cuerpo desnudo fue prácticamente sinónimo de arte en la cultura occidental moderna, al menos hasta comienzos del siglo XX. El aprendizaje del desnudo fue el punto de llegada en la educación artística desde la formación de las primeras Academias europeas. El gran género de la pintura de historia: bíblica, filosófica, alegórica, exigía el desnudo de los dioses y de los hombres y mujeres antiguos. Pero el desnudo femenino fue prevaleciendo de un modo abrumador, y adqui-

---

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

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

En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX la imagen de la *femme fatale* se volvió casi una obsesión en las artes plásticas, la poesía, el teatro y poco después el cine.<sup>12</sup> Su imagen adquirió una tipología precisa de heroína fría e impenetrable, bella y perversa. De pie, con la cabeza echada hacia atrás y la mirada velada a medias por los párpados caídos, se la representó con frecuencia aureolada por sus cabellos largos en desorden, rodeada de serpientes, esfinges, cadáveres, fuegos y otros símbolos que funcionaron como atributos de su peligrosidad.<sup>13</sup> La mujer fatal tomó a menudo la fisonomía de sus antiguas antepasadas (Salomé, Pandora, Judith, Eva entre ellas), encarnando la fascinación y el terror que las nuevas mujeres, modernas, independientes, ejercieron sobre los hombres de su tiempo. Nietzsche las consideró juguetes peligrosos: el resumen de las dos máximas pasiones masculinas, la diversión y el peligro. Pero fue más difundido un discurso trágico que encarnó en la tipología de la mujer fatal los peores miedos masculinos: la impotencia y la muerte. Se ha hablado con frecuencia de misoginia en relación con estas representaciones finiseculares, pero es fácil advertir también en ellas la fascinación que ejercieron aquellas mujeres modernas. Las claves de la seducción femenina y masculina comenzaban rápidamente a cambiar, el diseño de moda marca el ritmo de sus nuevas formas de presencia en los salones y en las calles y el imaginario de la época da cuenta de esos difíciles ajustes de las relaciones entre los sexos en un momento de cambio de

---

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

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



los lugares de visibilidad y poder cambio de los lugares de visibilidad y poder de las mujeres.

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

Con frecuencia se han estudiado algunas personificaciones antiguas de las mujeres fatales en clave psicoanalítica, como símbolo del miedo masculino a la castración y la parálisis provocado por las mujeres modernas: Judith, Salomé, Dalila, Medusa y las Sirenas, fueron presencias frecuentes en la cultura de la *Belle Époque*.

Es muy escueta la referencia a Salomé en la Biblia, la joven que con su danza lasciva encendió el deseo del viejo Herodes y que pidió por recompensa (por indicación de su madre Herodías) la cabeza de Juan el Bautista. Sin embargo, una vieja tradición atribuía a Salomé haber estado enamorada del predicador, cuestión que aparece en numerosas representaciones que, desde el siglo XV, la presentaron con la cabeza del Bautista en una bandeja, sumida en una ensoñación nostálgica.<sup>14</sup> La Salomé del siglo XIX es perversa. Y fueron numerosas las obras finiseculares que hicieron referencia al carácter pecaminoso de la sexualidad y el cuerpo femenino.

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

La mujer vestida aparece dueña de sí y de las situaciones que desencadena. Ya no es un mero objeto de contemplación ni una esclava voluptuosa: es capaz de dominar al hombre con sus encantos consciente o inconscientemente realzados por la vestimenta, el maquillaje y el peinado. Fueron habituales las escenas de toilette que, como afirma Tamar Garb, fueron “el laboratorio de la mujer moderna”.<sup>15</sup> Así aparece la muchacha vestida de blanco en *La manicure* (1901) de Henri Caro Delvaille o la mujer reclinada que analiza las opciones que

14 Cfr. Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. New York University Press, 1969.

15 Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. London, Thames and Hudson, 1998.

le ofrecen otras, visiblemente sus criadas, en *Los mantones de Manila* (1914) de Fernando Fader. Así aparecía también la *bonne* de Sívori: poniéndose las medias, escena que tenía larguísima tradición erótica desde el siglo XVIII pero ella era una criada. La pobreza de la escena y el cuerpo de la mujer, sus ojos bajos, no estimularon esa interpretación en sus espectadores aunque su cuerpo desnudo apareciera erigido y dueño de sí. La seducción fatal estuvo asociada al vicio y la opulencia, casi sin excepciones. Las bailarinas, las actrices, las divas, encarnaron este rol y estimularon la imaginación popular respecto de sus poderes: joyas, ropas exóticas, brindis con champagne y gastos estrafalarios estuvieron entre sus atributos.

La imagen de la *femme fatale* en Buenos Aires estuvo inevitablemente asociada con los miedos y ansiedades que suscitó el fenómeno extendido del comercio sexual en la ciudad que fue el principal puerto de inmigración europea de Sudamérica. “A fines del siglo XIX, Buenos Aires era conocida internacionalmente como un tenebroso puerto de mujeres desaparecidas y vírgenes europeas secuestradas que se veían obligadas a vender su cuerpo y a bailar el tango” escribió Donna Guy al comienzo de su libro sobre la historia de la prostitución en la ciudad.<sup>16</sup> Asociada su imagen con las actrices y bailarinas de cabarets y bistrós, pero sobre todo con el estereotipo de la muchacha de clase baja que se prostituye (y es capaz de todo tipo de traición) para vestir y enjoyarse como una mujer rica, éstas “malas mujeres” no fueron objeto de pinturas o esculturas sino que proliferaron en el imaginario desplegado en los tangos, sainetes, vodeviles y novelas.

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

## BIBLIOGRAFÍA

- Baldasarre, María Isabel 2006 *Los dueños del arte* (Buenos Aires: Edhasa).
- Bataille, Georges 1957 (1979) *El erotismo* (Barcelona, Tusquets).
- Broude, Norma y Garrand, Mary D. (eds.) 2005 *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism* (Berkeley: University of California Press).

---

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

- Burucúa José Emilio 2002 *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. (Buenos Aires: FCE).
- Garb, Tamar 1998 *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London: Thames and Hudson).
- Guy, Donna J. 1994 *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. (Buenos Aires: Sudamericana).
- Haskell, Francis 1990 "Un turco y sus cuadros en el París del siglo XIX." *Pasado y Presente en el arte y en el gusto* (Madrid: Alianza).
- Pollock, Griselda 2007 *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive* (Londres-New York: Routledge).
- Sontag, Susan 1966 (1996) *Contra la Interpretación* (Madrid: Alfaguara).