caiana #7 | segundo semestre 2015: 1-9 ISSN 2313-9242

caiana

Laura Malosetti Costa
CONICET - Universidad Nacional de San Martín

Cartografías del deseo

Cartografías del deseo*

Laura Malosetti Costa
CONICET- Universidad Nacional de San Martín

Deseo, según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, tiene dos significados: "Movimiento afectivo hacia algo que se apetece" y también "Impulso, excitación venérea".[1] Quisiera referirme a estas dos dimensiones de la palabra que preside este encuentro en relación con una línea de reflexión sobre el arte del siglo XIX que tomó forma de relato curatorial en 2014 en una exposición organizada en forma conjunta por el Museo Nacional de Bellas Artes y la Biblioteca Nacional: *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*.[2]



1. Juana Romani, *Joven oriental*, c.1888-1895, óleo sobre tabla, 81 x 53,5, MNBA, Inv. 2326.

El tema que nos convoca, por otra parte, pone de relieve varias cuestiones en relación con la disciplina: en primer lugar que la historia del arte se ocupa de relaciones más que de objetos en sí. Relaciones entre objetos, pero sobre todo relaciones entre individuos y grupos de individuos con los objetos, en el pasado y en el presente. Nos ocupamos de una amplia gama de relaciones afectivas y cognitivas que van desde la autoría (tal vez el primer tema de la historia del arte: la pregunta por el artista como creador y sus enigmas) hasta la asignación de valores y significados a lo largo del tiempo. El deseo aparece en el centro de esas relaciones: objetos que suscitan o sacian el deseo de contemplarlos o poseerlos, imágenes que median entre el sujeto deseante y sus emociones.



2. Derecha: Eduardo Schiaffino, *Desnudo con fondo azul*, 1895, óleo sobre tela, 68 x 38 cm, inv. 7464. Izquierda: Eduardo Schiaffino, Ex libris, s/d.

La pregunta por el deseo, por otra parte, se inscribe en una cuestión hoy en debate en el campo de la historia en relación con las neurociencias: la historicidad del recuerdo o la construcción de las emociones pasadas, y que plantea una serie de interrogantes de difícil respuesta. Las fuentes de que disponemos para reflexionar sobre el deseo en relación con el arte del pasado son necesariamente indirectas y muchas veces intencionadamente enigmáticas o crípticas. Disponemos de fuentes escritas que expresan el recuerdo de emociones (propias o atribuidas a otros, al "público") suscitadas por las obras, pero también del registro de acciones materiales (en un rango que abarca desde su adquisición, reproducción o copia, exhibición u ocultamiento, hasta su destrucción), acciones que resultan reveladoras de deseos y emociones del pasado.

Por otra parte, el punto de partida de la pregunta por el deseo en relación con el arte del pasado parece inevitablemente anacrónico, vinculado a

las percepciones emotivas del investigador mismo inscripto en la cultura de su propia época, tanto en su elección del objeto como en la construcción de sus hipótesis, evidenciando una vez más el anacronismo implícito de nuestros objetos de estudio, ante el tiempo.[3]

A partir de estas reflexiones fue construido el guión curatorial de *La seducción fatal*, que abarcó un universo de artefactos pertenecientes en su gran mayoría al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), la Biblioteca Nacional y a algunas colecciones privadas, y a una época precisa: el siglo XIX y la llamada *Belle Epoque* hasta el trauma de la Primera Guerra Mundial. De muchas maneras, disponemos de indicios que nos hablan de que esas pinturas, esculturas, grabados, fotografías, filmes, tangos, excitaron y aun excitan deseos. Y quisiera proponer aquí que esta dimensión está en el centro tanto del impulso que llevó a su creación como del interés que suscitaron y que siguen estimulando. Artistas, coleccionistas, espectadores, investigadores y escritores –de entonces y de hoy– seríamos, desde esta perspectiva, sujetos deseantes.



3. Jules Lefebvre, *Pandora*, óleo sobre tela, 132 x 63 cm, MNBA, Inv. 2872.

En relación con ese universo de objetos quisiera vincular entonces ambas dimensiones del deseo mencionadas al comienzo: el impulso hacia aquello que se apetece (los artefactos artísticos) y el deseo erótico suscitado por los cuerpos y las escenas allí representadas.

El deseo de la pintura y la escultura

La colección del Museo Nacional de Bellas Artes se formó y alimentó de colecciones privadas que –como ha mostrado Marisa Baldasarre en su libro *Los dueños del arte*– fueron pensadas en su mayoría con un destino público por inmigrantes o hijos de inmigrantes europeos que, en sintonía y en franca colaboración en algunos casos con los primeros artistas modernos de la Argentina, traían el amor al arte de su origen europeo y deseaban instalarlo en su ciudad. La construcción de esas colecciones, las preferencias de estilos, de artistas y de iconografías, no pueden dejar de pensarse a partir de ese deseo. Algunas de aquellas pinturas y esculturas narrativas, dramáticas, que resultaron conmovedoras para grandes audiencias siguen resultando atractivas, tanto para el público de los museos donde se exhiben como para escritores, investigadores, otros artistas que las citan, parodian o resignifican en sus propias obras. Son obras que quedaron al margen de los relatos modernistas, que parecían condenadas a un lugar subalterno en la historiografía pero sobre todo ancladas en un preciso lugar del pasado. La exposición proponía traerlas al presente poniendo de relieve –precisamente– su capacidad de excitar el deseo, vinculándolas con la cultura de masas de ayer y de hoy.



4. Edmond François Jean Amand, *La mujer del vaso azul o Mujer con el vaso azul*, óleo sobre tela, 55 x 46,5 cm, MNBA, Inv. 2064.

En su ensayo "Contra la interpretación", Susan Sontag evocaba la idea aristotélica de una capacidad del arte de moderar las pasiones humanas, como una forma de terapia: "Mentira o no, -sostenía– [...] para Aristóteles [...] el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas."[4] En este sentido puede pensarse el lugar ambivalente que, en los albores del siglo XX Aby Warburg asignaba al arte en su idea de la cultura creciendo como un espacio, una distancia –*Denkraum*– entre la humanidad y sus miedos. El lugar de las representaciones simbólicas estableciendo un espacio para la reflexión, a salvo del terror que suscita la violencia real.[5] Tal vez la idea de una sociedad de espectadores acuñada por Guy Débord en los años sesenta del siglo XX, el concepto de espectáculo concebido ya no como un conjunto de imágenes sino como "una relación social entre las personas mediatizada por imágenes"[6] pueda ser leído también desde esta perspectiva: la transformación de actores en espectadores. Exuberancia de vida en la que también asoma la muerte– escribía Georges Bataille en 1957– el efecto fascinante del erotismo consiste en colocar al individuo no sólo frente a una cierta disolución de su aislamiento en el vínculo con otro ser, sino también a la complejidad y las contradicciones de la mente humana.[7]



5. Fancisco Masriera y Manovens, *Salomé*, 1888, óleo sobre tela, 176 x 105, MNBA, Inv. 6132.

El deseo sexual, como observaba Michel Foucault, fue en el siglo XIX objeto de un gran recelo en las sociedades burguesas occidentales: "el punto frágil por donde nos llegan las amenazas del mal; el fragmento de noche que cada uno lleva en sí."[8] Relaciones de poder, violencia y sumisión, pero también una economía del deseo y la seducción fueron dando forma desde la antigüedad a un universo de convenciones en sus representaciones visuales. Esas formas tuvieron un momento de eclosión en el arte del mundo llamado occidental, en una época que a la vez reprimía la sexualidad con un rigor nuevo, excluyendo el placer de su única función reconocida como legítima: la fecundidad dentro del matrimonio. El erotismo, uno de esos bordes de la cultura que se asoma al abismo de la fisicalidad radical del animal humano y su discontinuidad, se metamorfoseó en aquellas formas tradicionales a la vez que las transformaba en cultura de masas. Fue entonces -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– cuando los más antiguos tópicos de la imaginería 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.



6. Izquierda: Severo Rodríguez Etchart, *Salomé*, óleo sobre cartón, 34,5 x 18,5 cm, MNBA, Inv. 1817. Derecha: Severo Rodríguez Etchart, *Salomé*, óleo sobre cartón, 35,5 x 22 cm, MNBA, Inv. 1818.

La propuesta fue seguir el hilo de esos tópicos en el arte y en el gusto de los artistas, coleccionistas

y públicos argentinos, sus sincronías y divergencias con la escena europea del "largo" siglo XIX para considerarlas en conjunto: obras de artistas nacionales y extranjeros que fueron adquiridas y exhibidas entonces en Buenos Aires, desnaturalizando además su carácter de "obras de arte de museo" para 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.[9]

Algunos de los tópicos del erotismo occidental que éstas pusieron 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. Esos tópicos ponían en escena casi exclusivamente el deseo masculino.[10] Y aún cuando esas formas culturales que asumió el deseo masculino parezcan cosa del pasado, en buena medida persisten, dando forma a partir de la memoria cultural a nuevas sensibilidades en las relaciones de género.

Desde los tempranos años setenta, la mirada crítica feminista comenzó a desnaturalizar la presencia de los desnudos femeninos canónicos en los museos, a desafiarlos reclamando miradas nuevas sobre las relaciones de poder allí implícitas.[11] Sin embargo, la extraordinaria colección de obras del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires no había sido puesta en escena con una mirada crítica que la vinculara con las grandes tradiciones del erotismo en Occidente.[12] 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 Epoque* adquirían las obras de arte europeo (en su gran mayoría contemporáneo) que irían a enriquecerlo.[13] Basta pasear la mirada por la sala central de la planta baja -que siempre concentró las obras adquiridas en el Salón de París por coleccionistas argentinos- o bien la sala dedicada a los primeros artistas nacionales modernos, para percibir que buena parte de ellas se inscriben en los tópicos hegemónicos consagrados y admitidos en relación con la mirada y el deseo masculinos sobre el cuerpo de las mujeres.

Más de cuarenta años después de aquella temprana y radical crítica feminista, es posible hoy tomar otra distancia para poner en foco también el deseo y las distintas formas de *agencia* de las mujeres, en relación con la imaginería erótica que estas obras pusieron en escena.[14] 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. El perturbador autorretrato de la artista italiana residente en París Juana Romani, que interpela con una fijeza enigmática a sus espectadores, habla del deseo femenino en un universo predominantemente masculino de artistas para los cuales ella trabajaba de modelo. **(Fig.1)** 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. La exposición, por otra parte, fue organizada a partir de una mirada femenina atenta a estas relaciones de género implícitas en las elecciones temáticas y estilísticas no sólo de los artistas, sino también de sus clientes y comitentes.



7. Benjamin Constant, *La Emperatriz* Teodora, 1887, óleo sobre tela, 224,5 x 125,5 cm, MNBA, Inv. 2513.



8. Julio Romero de Torres, *Musidora*, óleo y temple sobre tela, 110 x 176 cm, MNBA, Inv. 2618.

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

En ese sentido, la exposición fue una invitación a pensar sincrónicamente los distintos circuitos y públicos para este tipo de representaciones y la incipiente cultura de masas en la ciudad de 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, se hizo 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: un cierto desenmascaramiento invitaba 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 pretendimos desnaturalizar sus implicancias eróticas, proponiendo a los espectadores nuevos lugares críticos desde donde observarlas. Así, trabajamos en equipo con Abel Alexander, Andrés Levinson, Marina Cañardo, Inés Carafí y la Academia del tango, Mirta Lobato, Georgina Gluzman. Gracias a la iniciativa de la Biblioteca Nacional, una serie de destacados escritores contemporáneos fue convocada por su director a escribir en el catálogo sobre las obras de esta exposición, ofreciendo diferentes miradas contemporáneas sobre aquellas obras decimonónicas.[15] Tuvimos la oportunidad de acercarnos al estímulo tanto intelectual como sensible que ellas siguen ejerciendo sobre hombres y mujeres de nuestra cultura.

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.



9. François Martin-Kavel, *Danseuse (Bailarina),* óleo s/tela, 176 x 106 cm.

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 fue 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.[16] **(Fig.2)** 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. Pero también el cine, que circuló en los salones de hombres y barberías, y la cultura llamada "prostibularia" que estimuló tangos y milongas.

La exposición se organizó en varios ejes o núcleos temáticos (Erotismo y violencia, la mirada orientalista, y una amplia zona dedicada al desnudo), pero quisiera detenerme brevemente en el último de ellos.

Seductoras fatales y musas modernas

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.[17] Su imagen adquirió una tipología precisa de heroína fría e impasible, bella y perversa. De pie, con la cabeza echada hacia atrás y la mirada velada a medias por los párpados caídos, se la representó con frecuencia aureolada por sus cabellos largos en desorden, rodeada de serpientes, esfinges, cadáveres, fuegos y otros símbolos que funcionaron como atributos de su peligrosidad.[18] La mujer fatal tomó a menudo la fisonomía de sus antiguas antepasadas (Salomé, Pandora, Judith, Eva entre ellas), encarnando la fascinación y el terror que las nuevas mujeres, modernas, independientes, ejercieron sobre los hombres de su tiempo. Nietzsche las consideró juguetes peligrosos: el resumen de las dos máximas pasiones masculinas, la diversión y el peligro. Pero fue más difundido un discurso trágico que encarnó en la tipología de la mujer fatal los peores miedos masculinos: la impotencia y la muerte. Se ha hablado con frecuencia de misoginia en relación con estas representaciones finiseculares, pero es fácil advertir también en ellas la fascinación que ejercieron aquellas mujeres modernas. Las claves de la seducción femenina y masculina comenzaban rápidamente a cambiar: el diseño de moda marca el ritmo de sus nuevas formas de presencia en los salones y en las calles y el imaginario de la época da cuenta de esos difíciles ajustes de las relaciones entre los sexos en un momento de cambio de los lugares de visibilidad y poder de las mujeres.

La mujer fatal, la *belle dame sans merci,* surgió 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.

El pequeño cofrecillo de la *Pandora* pintada por Jules Lefebvre a fines del siglo XIX en el más refinado estilo *pompier* aparece como símbolo visual del peligro que puede acechar tras la belleza de aspecto inocente o indefenso de la mujer, del potencial destructivo de un ser en apariencia dócil y sumiso. **(Fig.3)** Es casi una niña, su desnudez difícilmente podría ser más candorosa e idealizada, aunque algo siniestro se adivina en el gesto grave con el que la niña fija su mirada en el espectador, y en el velo oscuro que flota misterioso a sus espaldas. En un lenguaje más moderno y menos explícito, la *Mujer del vaso azul* del pintor simbolista Edmond François Jean Amand (quien firmaba Aman-Jean) puede fácilmente vincularse con la imagen de Pandora. **(Fig.4)** Una extraña planta brota del vaso que

ella sostiene y rodea como un halo oscuro su cabeza.

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.[19] La Salomé del siglo XIX es perversa. Desde las pinturas de Gustave Moreau extensamente comentadas por Jorris Karl Huysmans en *A Rébours* (la Salomé "sobrehumana y extraña" que Des Esseintes había soñado)[20] hasta la que besa en un rapto de éxtasis la cabeza de su víctima en la obra de Oscar Wilde ilustrada por Aubrey Beardsley. Como señala María Isabel Baldasarre en la ficha razonada de esta obra del MNBA, la *Salomé* de Francisco Masriera Manovens de 1888, donada al MNBA por Parmenio Piñero como "La vencida", más bien remite a la iconografía de Judith, la heroína bíblica que corta la cabeza de Holofernes, haciendo visible su poderío fatal en la espada enorme que sostiene. **(Fig.5)** De hecho, la pintura retoma de manera casi idéntica una *Judith* de Benjamin Constant, subastada en París hace unos años.[21] Dos pequeños bocetos para *Salomé* de Severo Rodríguez Etchart presentan un tal desapego entre la bailarina y el despojo de su víctima en la bandeja, que hacen pensar en la evocación de una bailarina contemporánea en ese papel. **(Fig.6)**

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. **(Fig.7)**

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".[22] Así aparece la muchacha vestida de blanco en *La manicure* (1901) de Henri Caro Delvaille o la mujer reclinada que analiza las opciones que le ofrecen otras, visiblemente sus criadas, en *Los mantones de Manila* (1914) de Fernando Fader. Así aparecía también la *bonne* de 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 erguido y dueño de sí. La seducción fatal estuvo asociada al vicio y la opulencia, casi sin excepciones. Las bailarinas, las actrices, las divas, encarnaron este rol y estimularon la imaginación popular respecto de sus poderes: joyas, ropas exóticas, brindis con champagne y gastos estrafalarios estuvieron entre sus atributos. Tres ejemplos notables de estas representaciones asociadas al mundo de la música, la danza y el teatro son *Musidora* de Julio Romero de Torres **(Fig.8)**, la *Danseuse* de François Martin-Kavel **(Fig.9)** y *Baile de máscaras* de Frederic Hendrik Kaennerer.



10.Juan Manuel Blanes, *Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regunaga*, 1884, óleo sobre tela, 130 x 100 cm, MNAV.



11. Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, c.1885, óleo sobre tela, 106 x 156 cm, Museo Blanes.

Pero tal vez la representación más imponente de una mujer fatal en el fin de siglo rioplatense es el retrato de Doña Carlota Ferreira de Regúnaga pintado por Juan Manuel Blanes en Montevideo en 1884. **(Fig.10)** El cuadro fue encargado por la mujer retratada, quien, como sabemos por la correspondencia del pintor y sus primeras biografías, provocó la caída de la familia Blanes: amante del padre, se casó en secreto con el hijo quien tras ser descubierto huyó y desapareció para siempre. Blanes jamás pudo perdonarse la pérdida del hijo a quien siguió buscando hasta el momento de su propia muerte en 1901. Un año antes de morir había presentado en el Salón de París *Demonio, Mundo y Carne,* cuadro de pecado y arrepentimiento que ofrece muchas claves para que su modelo sea identificada con Carlota; tal vez su exposición pública haya sido una suerte de venganza. **(Fig.11)**

La imagen de la *femme fatale* en Buenos Aires estuvo inevitablemente asociada con los miedos y ansiedades que suscitó el fenómeno extendidodel 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 desparecidas 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.[23] 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, estas "malas mujeres" no fueron objeto de pinturas o esculturas sino que proliferaron en el imaginario desplegado en los tangos, sainetes, vodeviles y novelas. **(Fig.12)**



12. Tapas de partituras de tangos, izquierda: Mala cría, J.Feilberg y Julio De Caro, 1917. Derecha: Mal rumbeada, E. Cadicamo, J.M.Gonzalez y L. Viapiana, 1928.

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.

Notas

* Este texto constituyó la conferencia inaugural del VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes de CAIA, dictada el 30 de septiembre de 2015. Retoma y reelabora algunos fragmentos del catálogo de la exposición La seducción fatal, imaginarios eróticos del siglo XIX, publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (en adelante MNBA) en 2014.

Cfr. http://lema.rae.es/drae/?val=deseo Acceso 10 de agosto de 2015.

[1] Cfr. http://lema.rae.es/drae/?val=deseo Acceso 10 de agosto de 2015.

[2] *La seducción fatal* estuvo abierta al público en la sala de exposiciones temporarias del MNBA entre el 11 de noviembre de 2014 y el 15 de marzo de 2015 con algunas interrupciones por problemas técnicos en el edificio. Tuvo una cifra record de visitas, aun en temporada de verano:

74.556 visitantes en los 4 meses que duró, con un promedio de 802 visitantes por día. En la Sala del Tesoro Paul Groussac de la Biblioteca Nacional se inauguró el 13 de noviembre de 2014 una exposición de grabados y fotos de la colección Pedro Denegri, que acompañaba y complementaba la del MNBA.

[3] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

[4] Susan Sontag, *Contra la Interpretación,* Madrid, Alfaguara,1996, p.16.

[5] Cfr. José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg,* Buenos Aires, FCE, 2002, pp.22-28.

[6] Guy Debord, *La Société du Spectacle,* Paris, Gallimard, 1992, [1967], p.16.

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

[8] Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad 1- La voluntad de saber,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1977, p.87.

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

[10] Un buen ejemplo es *Woman as Sex Object, ARTnews Annual, nº* XXXVIII, editado por Linda Nochlin y Thomas B. Hess en 1972.

[11] 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?*

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

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

[14] 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.

[15] Los autores, cuyas contribuciones se incluyeron en la sección "Didascalias, lecturas e interpretaciones" fueron: Gonzalo Aguilar, Selva Almada, Raúl Antelo, Osvaldo Baigorria, Esteban Buch, José Emilio Burucúa, Guillermo David, Christian Ferrer, Pablo Gianera, Andrea Giunta, Aníbal Jarkowski, Julián López, Silvio Mattoni, María Moreno, Daniel Mundo, Mario Ortiz, Mirta Rosenberg, Diego Tatián y Luisa Valenzuela. *La seducción fatal... op.cit.* pp.179-221.

[16] 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... op.cit.*, En particular el capítulo dedicado a Aristóbulo del Valle, pp.161-173.

[17] 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.

[18] 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,* Madrid, Debate, 1994, [1986].

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

[20] Joris-Karl Huysmans, *Al revés*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1977, [1885].

[21] Lote 94 Hôtel Drouot, Salles 5 & 6, Paris, Monday, May 14, 2001.

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

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

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Malosetti Costa, Laura; "Cartografías del deseo". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).* No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 1-9.
URL:
http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=207&vol=7

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 23 de octubre de 2015