



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes

Doctorado en Artes
Tesis Doctoral

Las Joyas de las Putas

Celuloide y baquelita, de la marginalidad a la legitimación popular



Doctorando

Lic. Miguel Angel Montalto (UNA-DAVPP/UTN-FRA/USAL)

Director de Tesis:

Lic. Dafne Roussos (UBA-FADU/UNA-DAVPP/USAL)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes



Doctorado en artes

Tesis Doctoral

Las Joyas de las Putas

Celuloide y Baquelita, de la marginalidad a la legitimación popular

Doctorando

Lic. Miguel Ángel Montalto

Directora de Tesis

Lic. Dafne Elena Roussos

Berazategui/La Plata, 2021

Aclaración acerca de la imágenes utilizadas

*Las fotografías a las que hemos recurrido para ilustrar este trabajo de investigación fueron utilizadas como fuentes referenciales complementarias de un texto original. Su utilización es a título estrictamente ilustrativo del párrafo o tema referenciado y se da en un entorno académico restringido con fines didácticos o científicos y sin ánimo de lucro. Por cuestiones relacionadas con el período estudiado, estas imágenes corresponden en todos los casos a objetos o a gráfica originales libre de derechos. En lo referente a las fotografías propiamente dichas, las imágenes empleadas responden a la categorización de "mera fotografía" es decir que **no son obra fotográfica o de diseño con intencionalidad artística**; en los casos en que ha sido posible, las mismas se han atribuido a sus autores o en su defecto, a quienes detentan su propiedad. Todo esto en consonancia con los Art. 10, 28, 34 y 36 de la Ley 11.723 de la Propiedad Intelectual.*



Todos los derechos reservados. Esta obra está protegida por las leyes de copyright y tratados internacionales.

A Mariano el destructor
A Mariano el constructor

Agradecimientos	7
Abstract	8
A modo introductorio	9
Marco teórico	13
Estado del Arte	17
Metodología	22
Primera parte	
Jet y Vulcanita. El príncipe y la corista	
Morituri te salutant	25
No es oro todo lo que reluce	27
El relicario	30
Otras tipologías de joya romántica	33
A Victoria le sienta el luto	35
El affaire de Nellie Clifden	36
La moda victoriana	37
La piedra de toque	39
La vulcanita, el azabache proletario	40
Otra vuelta de tuerca	41
Segunda parte	
Celuloide. La edad de la indecencia	
Los modernos	45
Darwin o el moderno Prometeo	47
La generación del '80, progreso e higienismo	48
En la salud y en la enfermedad	51
Cour des miracles	53
Las puertas de Babel	55
La vuelta del malón	57
Blanca y radiante	58
De remate	59
Donde el barro de subleva	60
Tótem y tattoo	67
Los dientes del perro	72
Poder de síntesis	76
Mecánica popular	79
Las cosas por su nombre	81
Lo que no se dice	91
La revista argentina	92
In media res	96
Tercera parte	
Baquelita. El mesías salvaje	
Breve y necesario marco preliminar a la tercera parte	100
Del Arte Nuevo al Apropiacionismo	101
Artes liberales, Artes aplicadas	102
La joya menestral	103

El apropiacionismo antes del apropiacionismo	106
Preludio a la siesta de un fauno	108
Come hear the music play	111
Sin novedad en el frente	113
Los 120 días de Sodoma	114
Acá no ha pasado nada	116
Separados al nacer	118
La fórmula idónea	120
Casa en construcción	122
La producción y mecanizado de la baquelita	123
Le misérabilisme de luxe	125
La baquelita y la influencia de las vanguardias	132
El epistemicidio de Joseph Bengel	133
Corolarios	
Inferencias finales	138
De la evolución y la estética	138
De las etapas de socialización de la joyería	139
De la pertenencia en función de los sistemas de producción	140
Apéndice	
Reglamento de la prostitución de Buenos Aires, año 1875	143
Bibliografía	
	146

Este texto es, clara e inevitablemente, el resultado de una construcción colectiva: la que me condujo hasta este momento y me convirtió en la persona que soy actualmente. Soy perfectamente capaz de reconocerme en esta verdad apodíctica: todos aquellos con los que interactué desde mi nacimiento me han modificado; a veces impulsando, muchas otras obstaculizando un recorrido determinado. Ora azaroso, ora elegido, el camino transitado hasta esta instancia fue atravesado, transformado, por miles de individuos, conocidos y anónimos, vivos y muertos, muchos. Este texto hubiera sido improbable en circunstancias diferentes, sin ellos o con otros, ya que tanto yo mismo como mis sucesos también lo serían. Pero es imposible (afortunadamente) recordarlos, nombrarlos a todos. Es por eso que este agradecimiento estará sesgado por una edición arbitraria y una memoria tanto selectiva como imperfecta. Los insinúo, los incluyo en este párrafo inicial, como una forma de exorcismo o tal vez de ofrenda, que salde cualquier compromiso asociado a ser quien soy hoy en este constructo. Con esta evocación los reconozco como mentores y detractores; dese entonces por saldada si la hubiera, mi deuda con todos ellos.

No por lo antedicho, voy a dejar de nombrar a quienes de manera más o menos directa, o al menos cercana, influenciaron y acompañaron este recorrido de Tesis, disculpándome por posibles omisiones e intentando que el orden de esta lista este signado por lo diacrónico.

A mi esposo, Mariano Pueyo, mi compañero de ruta siempre.

A mi Directora, Dafne Roussos, quien antes de esto fuera mi profesora, directora de proyecto, mentora y amiga.

A Florencia Massuco con quien atravesamos la cursada apoyándonos en el otro, y forjamos un vínculo que trascendió el ámbito académico.

A Roxana Inoub, cuya claridad conceptual y lucidez lograron sacudir mi visión estereotipada y me impulsaron a la aventura en un universo desconocido.

A Marta Zátonyi, la única persona que conocí con un humor más negro que el mío propio.

A Luis Maggiori, capaz de lidiar hasta con mi exceso de comas.

A Lucía Wood, con su avidez por las correcciones, siempre respaldada por una solidez teórica y conceptual envidiables, matizadas por una calidez increíble (y también envidiable).

A Ricardo Ercolalo por sus aportes y transfusiones de confianza.

A los repositorios, archivos y hemerotecas digitales y a quienes anónimamente se ocupan de su permanente actualización, ya que sin cuya existencia, en tiempos de pandemia, esta investigación se hubiera visto perjudicada.

Y a toda la gente de la UNLP/FDA, sin cuyo sostén, apoyo, y profesionalismo, esto no hubiera sido posible.

A todos, mi más sentido agradecimiento.

La propuesta de Tesis plantea el abordaje interdisciplinar, de la relación Arte y Joyería en ámbitos marginales, especialmente el prostibulario, y la posterior ascensión/aceptación social de una de estas tipologías de ornato (la bisutería) por la clase obrera, media y la alta burguesía, proceso que se inicia en el lapso comprendido entre los años 1870 y 1930. El período estudiado se inicia con el descubrimiento y explotación de los primeros polímeros sintéticos (el celuloide entre 1856 y 1870¹, y la baquelita en 1907) cuyas materialidades son el eje conductor de la propuesta, y culmina con el comienzo de la gran depresión y la llamada década infame. A nivel geográfico el trabajo se enfoca de manera binaria: por una parte las zonas portuarias centrales de América Latina, Buenos Aires, Rosario y Montevideo, en el contexto del higienismo y la segunda revolución industrial; las primeras, zonas donde históricamente se han localizado gran cantidad de prostíbulos y organizaciones de carácter rufianesco, y por otro Europa central, centro del diseño y la moda adoptada en Buenos Aires y el mundo, de donde se importaban además de artículos de celuloide o baquelita, publicaciones de actualidad dirigidas al género femenino de carácter particularmente aleccionador.

La propuesta parte del supuesto según el cual, el desarrollo de los polímeros sintéticos habría posibilitado un modelo de imitación de clase, basado en la ornamentación corporal; desde aquí se analizaron diversos procesos sociales que dieron lugar a la legitimación del uso de estos ornamentos.

Se consideraron como base teórica aspectos de carácter evolutivo, sociales y políticas públicas relacionadas al cuerpo portante y de clase.

La tesis se propuso desde un paradigma explicativo/descriptivo. Buscando reducir al máximo la distorsión que este tipo de investigación pudiera suponer, se ha revisado el trabajo a la luz del paradigma interpretativo (interacción entre sujeto y objeto).

Los resultados obtenidos oscilan entre algunas conclusiones de carácter filosófico y otras de tono evolucionista las cuales combinadas resultan en una conceptualización que intenta vincular conceptos primitivamente asociados a la espiritualidad (o al carácter espiritual del arte) con las que podrían ser las verdaderas motivaciones (sociales y políticas) de la obra (de arte) en sí.

Finalmente se abordaron ideas que suponen correr el concepto de estética de su histórica significación platónica, vinculándolo a un proceso evolutivo (biológico y cultural). Por otro lado, se observa que, si bien los sucesos que posibilitaron la legitimación del uso de ornamentos se vieron influidos por múltiples factores, el desarrollo de nuevas materialidades fue el impulsor inicial de esta tendencia. Finalmente se concluye que la figura emergente de la clase media es utilizada como “mediadora” en este proceso, como vía de proteger los privilegios de la clase alta.

Palabras clave:

Celuloide, baquelita, prostitución, higienismo, burguesía, joyería, bijouterie.

¹ Aunque fue patentado en Estados Unidos como “Celuloide” (como marca comercial y lo que actualmente lo define como nombre genérico) existieron versiones previas. En 1856 un inglés, el Dr. Alexander Parkes descubre y patenta la “Parkesina” un material sintético a base de nitrocelulosa y alcanfor; no encontrando utilidad para su descubrimiento cede su patente de manera provisional al Dr. Raniel Spill, quien tenía una empresa dedicada a la impermeabilización de textiles con caucho. Spill comienza a comercializar la “Parkesina” en el Reino Unido, bajo el nombre de “Xylonite”, pero Parkes vende en 1868 la patente a John Hyatt quien la registra en Estados Unidos en 1870 como “Celuloide”. Esto da origen a una batalla legal que duró años y que finalmente fue ganada por Hyatt.

Las joyas son una pieza fundacional de la cultura en tanto que, desde su misma concepción y materialidad, comunican a través de su uso la pertenencia a determinada clase o sustrato social; y son simultáneamente una más entre tantas otras expresiones artísticas ya que permiten plasmar de manera visual y simbólica el pensamiento de su creador. Sustentan ideas y valores, modas y movimientos a lo largo de la historia, compartiendo cualidades plásticas con el resto de las Artes. Su diseño se nutre de las mismas corrientes que otras manifestaciones sociales sincrónicas, por lo que, son y han sido campo de experimentación de las más variadas disciplinas artísticas.

En su materialidad intrínseca, en los acabados, en los ritmos plásticos (del naturalismo más radical a la abstracción más extremista), y en el uso del color, arquitectura, pintura, escultura y joyería comparten rasgos compositivos y estructurales, además de contenido narrativo e iconográfico. Las joyas también comparten otras ponderaciones con las demás Artes: además de su valor nominal, son piezas de valor histórico o arqueológico, testimonio y fuente de información de la sociedad que las ha creado; pueden tratarse a la vez como manifestación religiosa o devocional o connotar dotes apotropaicas. Finalmente, no podemos desconocer su evolución estilística asociada a las corrientes del diseño y del gusto. En lo que se refiere a los materiales que las constituyeron histórica y consecuentemente, Roland Barthes (1961) propone que:

Durante largo tiempo, durante siglos y quizá milenios, la joya fue esencialmente una sustancia mineral; ya fuese diamante o metal, piedra preciosa, u oro, provenía siempre de las profundidades de la tierra, de ese corazón a la vez sombrío y abrasado del que no avistamos más que sus productos enfriados y endurecidos; por su origen, en suma, la joya era un objeto infernal, extraído mediante trayectos costosos y a menudo sangrientos, de esas cavernas inferiores, donde la imaginación mítica de la humanidad, depositó a la vez los muertos, los tesoros y las faltas. (p. 64)

La inaccesibilidad, por rareza, por costo, sumada a este carácter “infernal” de la joya, hizo que su uso se restringiera en principio a la Iglesia y a la Nobleza ambas investidas de poder divino y por lo tanto, inmunes a la condición demoníaca de las mismas. (Cabral Almeida Campos, 2015, pp.122-123). Por otro lado, etimológicamente el término *joya* viene del antiguo francés “joié”, cuyas formas primitivas son “joel” o “joi”, que significaban alegría, gozo; en definitiva, el término refiere a un objeto que produce placer, a un objeto sensual. Dadas estas dos condiciones, objeto de deseo y signo diabólico, no es raro entonces que los ambientes asociados más o menos directamente con todo tipo de personajes marginales, timadores, rateros, alternadoras, rufianes, prostitutas, travestis, queridas y clientes las buscaran como una manera de demostrar su pertenencia a un entorno vinculado con excesos dionisiacos: en el cabaret, en el prostíbulo, en el dancing, estos actores usaron y abusaron de afeites y accesorios, los que, en estos contextos, ya no denotaban poder, si no tal y como la misa negra emula paródicamente a la misa cristiana, se erigieron en una brutal burla social, a la vez que representación mimética de los usos y costumbres de las clases dominantes.

La joya auténtica, sin embargo, estaba vedada para las clases más empobrecidas, siendo un artículo suntuario, premio reservado al estatus de las señoras y a los servicios de las cortesanas. En el mencionado marco, el final del siglo XIX trae un cambio de modelo: se patenta en Estados Unidos un polímero de síntesis (el primero en su tipo) al

que se lo bautiza en base a su compuesto principal, la celulosa, como “Celluloid”². Poco después los hermanos Hyatt dueños de la patente norteamericana, construyen y patentan la primera máquina inyectora sin prever el impacto que se suscitara industrial y socialmente a partir de ambos registros. La expansión de las técnicas de matricería, y de este tipo de equipo y maquinaria, estaba por crear lo que poco más tarde se conocería como “el siglo del plástico”. Si bien desde el siglo XVII el de las joyas falsificadas se constituía como un negocio altamente lucrativo, con la aparición de los primeros materiales sintéticos se produce el gran abaratamiento y expansión de la joyería de imitación; este paradigma da como resultado una total vulgarización (Gutiérrez García, 1999, p. 102).

La alta joyería, los diseños de Cartier, Tiffany, Boucheron, Lalique, sirven como modelo de imitación para objetos de muy baja calidad, pero acordes a las tendencias estilísticas de cada momento.



Rene Lalique, “mujer libélula” Broche de oro, esmalte, crisoprassa, piedras lunares y diamantes. Ca. 1897.



Anonimo, boquilla de bolso femenino, realizado en serie y pintada a mano. Celuloide. Ca. 1900/10.

Ya no se engaña al comprador con una buena réplica. La estafa está dirigida al otro, al espectador. La joya “falsa” ya no es tal, basta sostenerla en la mano para determinar su falta de autenticidad, sólo sirve al boato a una escena mucho más compleja ya que como afirma Caride Bartrons (2009) en la Argentina del higienismo, algunas casas de citas estaban ambientadas como grandes salones aristocráticos

Esta tipología tuvo sus versiones suntuosas como lo demuestra el que en su momento fue el prostíbulo más célebre de la Argentina: el Madame Safo, ubicado en la ciudad de Rosario. [...], además del gran patio al que daban las habitaciones presentaba un salón principal, donde se exhibían las mujeres a sus eventuales clientes. Especialmente la belleza de las pupilas, pero también el lujo del lugar y de algunas habitaciones construyeron la fama de este burdel de inspiración parisina, al que se organizaban verdaderos ‘tours’ masculinos desde las ciudades más importantes del país (p. 23)

Es entonces natural que, en estos lupanares de inspiración europea, las pupilas exhibieran sobre sí mismas, un falso lujo acorde al entorno, moda que por su accesibilidad fue rápidamente copiada por trabajadoras del sexo de estratos sociales más empobrecidos. Con el celuloide da comienzo a lo que podríamos llamar, sin intentar un juicio valorativo, como joyería *kitsch*. La parodia de la que se habla más arriba termina siendo no más que una pantalla que oculta el deseo de ser y pertenecer a otra clase, a otra identidad, a otra

² Si bien Celluloid y su castellanización Celuloide, son nombres comerciales, prevalecieron como denominador vulgar del nitrato de celulosa, por sobre muchos otros nombres de fantasía tales como su principal competidor la Xylonite o Zylonite de igual formulación, y otros compuestos similares patentados bajo otros nombres, como por ejemplo, Pyralin, Pyraloid, Viscoloid, Cellastoid, Fiberloid, Ivoride, entre varios cientos.

corporalidad, basado entre otras cosas en la apariencia externa de una imitación barata, literalmente hablando. En este sentido y a partir de la aparición del celuloide, aparecen también excelentes mimesis de materiales preciosos. El marfil, el carey, el jade el coral y el ónix, entre otros son imitados con una perfección hasta entonces desconocida. Diferenciándose de sus referentes, en su durabilidad, tacto y peso, funcionaban perfectamente como réplica *visual* de estos. La joyería de imitación, a un costo prácticamente irrisorio hace su entrada con el nuevo siglo, y cierto mercado estaba listo para recibirla.

El segundo gran período tiene lugar luego de que, en 1907, Hendrik Baekeland un Químico estadounidense de origen belga, sintetiza un nuevo polímero a base de fenol y formaldehído, al que bautiza inspirándose en su propio apellido, como “Bakelite”. Patentada en 1910, esta resina artificial, fue la primera sustancia plástica totalmente sintética. Sólida y transparente, insoluble e ignífuga, la baquelita tuvo inmediatamente, las más variadas aplicaciones a nivel industrial, especialmente en telefonía, automotrices y radiofonía, todas ellas industrias incipientes. No obstante, alrededor de 1914, con los diseños de Erté, y mucho más acusadamente una vez finalizada la primer gran guerra, a partir de 1919, año fundacional de la Bauhaus, es cuando la baquelita se transforma en un material interesante para los artistas visuales y los diseñadores en general y muy puntualmente, la joyería. Como nos dice Eco (1965) “No solamente surge la vanguardia como reacción a la difusión del kitsch, sino que el kitsch se renueva y prospera aprovechando continuamente los descubrimientos de la vanguardia...” (p. 92) A diferencia del celuloide, la baquelita nunca fue un material con el cual realizar buenas imitaciones; algunos pobrísimos intentos de imitar carey dan cuenta de ello. Sin embargo, su acabado y brillo espectaculares, su factibilidad de recibir tintes transparentes u opacos y su fácil mecanización, la tornaron en un material apetecible para la industria de los accesorios.

En un contexto histórico de posguerra (la primera guerra mundial culmina en noviembre de 1918), con la nobleza europea expatriada o empobrecida, y la bohemia parisina en plena efervescencia, la baquelita se impone como la nueva materialidad. El cabaré es el nuevo escenario donde artistas, bohemios, nobles y putas, se confunden en una apoteosis del diseño, en la cual el nuevo material es uno de los grandes protagonistas. Nuevo objeto de deseo, la simple mimesis barata asciende socialmente adquiriendo un estatus antes impensable para un objeto no suntuario, y su uso se torna masivo en un mix discepoliano, entre la aristocracia, la bohemia, la prostitución y el proletariado.

La idea propuesta, apunta a colaborar con el trazado un mapeo desde el cual sea posible establecer un desarrollo teórico que explique, la evolución y *re-evolución*, de las



La actriz de cine mudo, Carmel Myers, vestida con diseño de Erté, para la película Ben Hur, de Fred Niblo. 1925



Anónimo. Peineta de celuloide, bronce y vidrio, con clara influencia del mismo diseñador. Ca. 1915

corrientes plásticas de principios del siglo XX, desde la mirada de algunas expresiones artísticas históricamente consideradas menores, y su copartícipe necesario, la marginalidad. Con la idea de profundizar el mecanismo de legitimación y aceptación de los ornatos corporales por las clases intermedias y su promoción posterior con estatus de diseño. Se intentará responder estos interrogantes a partir de desarrollar el proceso de legitimación de variadas tipologías de ornatos corporales, vulgarmente llamadas bisutería, desde su inicio prostibulario y rufianesco, signado por una materialidad mimética, hasta su mutación en objetos de diseño capaces de unificar clases durante el periodo comprendido entre las grandes guerras.

Fundados en que el objeto de estudio es el ornato corporal y a su vez, el análisis que se haga de este requiere entender el cuerpo como campo significativo y dimensión de lo simbólico-cultural, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales sobre los que apoyar la lectura interpretativa del *cuerpo ornado* en el lapso temporal que se considerará en esta investigación. Este cuerpo, estará inevitablemente inscripto en una matriz ideológica y en el período que se abarcará, esta matriz es básicamente la del higienismo y el positivismo.

Si bien la idea original de Darwin (1859) proponía lo que él mismo dio en denominar *selección sexual* (la elección del compañero reproductivo regida por lo estético y lo subjetivo) como un paradigma paralelo al de la *selección natural* (la supervivencia del genéticamente más apto), finalmente Darwin mismo rechaza su idea inicial en beneficio de la que afirma que los rasgos considerados estéticos que facilitarían la reproducción están subordinados a un buen mapa genético tal y como lo atestigua Alfred Wallace (1889) en su revisión de los textos darwinianos:

Si existe una correlación entre los *ornamentos* y la salud, vigorosidad o mejores cualidades para sobrevivir, entonces la *selección sexual* del color o del ornamento de lo cual hay pocas evidencias, resulta innecesaria, porque la *selección natural*, la cual se admite como la “vera causa”, produce por sí misma los mismos resultados [...] La *selección sexual* es así innecesaria al resultar totalmente inefectiva.” (pp. 378–379)

Dicho de otra forma, si alguien mejor dotado, o más hermoso (en términos de Richard Prum, 2019) es un individuo con mayores posibilidades de éxito en el trámite de encontrar pareja de apareamiento, lo sería únicamente como resultado o consecuencia de una genética superior, ya que la misma *selección natural* actuaría como factor determinante en la reproducción y propagación de los especímenes mejor adaptados (o más bellos), menos propensos a la enfermedad (menos proclives a la abyección), o más aptos sin necesidad (o sin dar oportunidad) de que la *selección sexual* hiciera lo propio de manera arbitraria, o al menos subordinando esta última a la primera. La elección de pareja reproductiva si bien depende primariamente del aspecto o los atributos físicos estaría entonces condicionada por una condición genética que reproduce en la descendencia esos atributos que garantizan el éxito (la belleza y la salud, entre otros). Indudablemente la idea de que fueran las hembras de la especie (independientemente de que especie se trate) quienes eligieran (subjetivamente, para más datos) al macho con el cual aparearse en función de su aspecto así sin más, era inaceptable para la moral victoriana. Es por eso que tal y como afirma Richard Prum la “vera causa” de Wallace (la *selección natural*), no es más que la defensa ejercida a través de una justificación cientificista, de un modelo social y político donde la burguesía detenta el poder. La *selección natural* es entonces la principal bandera levantada por el positivismo: la idea del macho más apto como administrador de control social. Estas ideas han sido tan pregnantes que aún hoy cuesta pensar las preferencias subjetivas como potenciales agentes de cambio, como también cuesta pensar la sexualidad regida por elecciones puramente estéticas como una fuerza evolutiva diferenciada de la norma y a la vez capaz de generar belleza sin utilidad ni funcionalidad.

Cabría en este punto plantearse si ocurrió una inversión evolutiva, donde es la hembra la que se adorna para atraer al macho, o si en cambio, *como nos inclinamos a inferir*, la hembra humana vestida y adornada con múltiples galas (joyas reales o ficticias) es en sí misma, el nuevo adorno del hombre decimonónico. El macho más apto (el más deseable, el más poderoso) detenta entonces esposa, amantes y prostitutas como parte de su vigor y potencial reproductivos a la vez que símbolo de posición social, volviéndose de esta forma aún más codiciado.

La pérdida de atributos físicos llamativos en la especie humana fue suplida por la moda y los accesorios. Pero el hombre del XIX no puede (no debe) ya adornarse como el de siglos pasados; como afirma Steele, la modernidad del XIX impone el ascetismo masculino, baudelariano, ser moderno es ser dandi (2018). El ornamento del macho pasa entonces a ser la mujer trofeo, quien aporta belleza (y muchas veces posición social) en la medida que pueda ser exhibida como tal. En esta relación simbiótica, la mujer tributa el adorno que el hombre no tiene y se sirve del poder que este le provee.

Como *evolución* natural de esta conceptualización, las ideas del positivismo criminalístico serían al mismo tiempo campo abonado para el racismo y el clasismo; el reduccionismo biologicista de Wallace basado en las teorías de Darwin tiende a asimilar la hermosura o la perfección físicas con un individuo biológicamente superior y consecuentemente la fealdad, la enfermedad, la locura, se asimilan a una genética degradada. Tal como relata Carlos Alberto Cerezoli (2010) el médico psiquiatra Benedict Morel acuña alrededor de 1850,

un concepto hasta entonces nuevo, la *degeneración*. Según esta idea, la unión de fillos genéticos lejanos daba por resultado seres humanos desequilibrados moralmente, razón por la cual propugnaba la inconveniencia del mestizaje, que necesariamente daría como resultado esta clase de personas indeseables.[...] A este respecto, Charles-Samson Féré (1852-1907) afirmó en un trabajo, que la sociedad era biológicamente justa por cuanto los más adaptados ocupaban los puestos más privilegiados, en tanto los degenerados se veían segregados justamente porque su condición les impedía ajustarse adecuadamente a las pautas para la coexistencia social. [...] La mendicidad, la prostitución, la homosexualidad, el curanderismo, el juego, las religiones no oficiales, la toxicidad eran los blancos de esta línea discursiva. Toda forma de vida que no se ajuste al modelo burgués o del proletariado disciplinado era síntoma de peligrosidad y atavismo y en algún momento iba a desembocar en crimen. (pp. 4-7)

En este contexto, la alta burguesía se instala como modelo de belleza y elevación social, mientras que la marginalidad se asocia a una natural (y biológica) tendencia a lo abyecto (ambos conceptos belleza y abyección, deben ser relativizados y entendidos en el ámbito de la moda hegemónica la que está determinada principalmente por los grupos que detentan el poder). Como ya mencionamos, para Richard Prum (2019) el rechazo general de la teoría de la *selección sexual* de Darwin (que perfectamente podríamos acertadamente renombrar *selección estética*) no tiene fundamento científico alguno, sino raíces conceptuales ancladas en las creencias religiosas y en la protección y prevalencia de la clase dominante. El goce no debe subjetivarse, debiendo subordinación a la reproducción y mejora genética. Este rechazo es ni más ni menos que una visión “higiénica” (positivista), ética y moral, donde el placer debe tener una razón de ser.

El modelo adaptativo de Darwin-Wallace considera al ornamento una pieza de información que anuncia sobre las cualidades del cuerpo que lo porta (un cuerpo bello sería entonces un cuerpo sano, apto). En oposición al modelo darwiniano, el modelo arbitrario de Prum sostiene que los rasgos y las preferencias evolucionan en un perfil estético determinado sin ningún otro motivo que el beneficio de la popularidad (nada garantizaría que el más elegido, fuera a la vez el más capacitado en términos reproductivos o de sobrevivencia). Ahora bien, la “popularidad” planteada por Prum, tiene una dimensión totalmente diferente cuando la especie que la persigue no depende ya (al menos excluyentemente) de caracteres genéticos para alcanzarla; a este respecto Bourdieu (1998) sostiene que los *signos de distinción* y los *estigmas* o *marcas de la infamia* dependen de la caracterización que de ellos hacen las clases dominantes (sujetos enclasantes) quienes determinan la pertenencia o no a uno u otro grupo (clase) social, fundando esta categorización en la capacidad de acceder (o no) a bienes simbólicos de producción restringida (distinguida) o masiva (vulgar).

Basta con tener presente que los bienes se convierten en signos distintivos que pueden ser unos signos de distinción, pero también de vulgaridad, desde el momento en que son percibidos relacionamente, para ver que la *representación* que los individuos y los grupos ponen *inevitablemente* de manifiesto mediante sus prácticas y sus propiedades forma parte integrante de su realidad social. Una clase se define por su *ser percibido* tanto como por su *ser*; por su consumo que no tiene necesidad de ser ostentoso para ser simbólico, tanto como por su posición en las relaciones de producción (incluso si fuera cierto que ésta rige a aquél). (Bourdieu, 1998, p. 494)

Visto desde esta perspectiva la clase dominante mantiene su estatus de tal, en función de exhibir bienes simbólicos (por ejemplo, aunque no exclusivamente, joyas)

La historia de la vida intelectual y artística de las sociedades europeas puede comprenderse como la historia de las transformaciones de la función del sistema de producción de los bienes simbólicos y de la estructura de esos bienes, correlativas con la constitución progresiva de un campo intelectual y artístico, es decir, con la autonomización progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos. (Bourdieu, 1998, p. 85)

A partir de este punto es inevitable introducir el concepto de subjetividad, entendida esta como concepto indisoluble del de modernidad, por lo que el tema de la producción circulación y consumo de dichos bienes tendrá una mirada que oscilará entre lo no dicho, lo negado, y lo exhibido despiadadamente, de forma que lo subjetivo entonces pueda confrontarse con el concepto también nodal de identidad. Esta identidad a la que nos referimos podría sintetizarse haciendo una gran simplificación (la cual tiene luego infinitas derivaciones) en dos entidades: la del cuerpo burgués (paradigma de lo bello) y la del cuerpo abyecto (o cuerpo marginal) los que se intervienen mutuamente generando múltiples mutaciones (las *degeneraciones* de Morel), luego de las cuales se producen corrimientos estéticos y de clase que posibilitan el acceso a lo restringido (en ambas direcciones, ya que la burguesía también tiene negados ciertos usos y costumbres, por ejemplo el tango) y a nuevas producciones masivas y de elite.

En línea con esta manera de conceptualizar el cuerpo, Sánchez Moncada (2012) propone a la prostituta como una de las identidades del sujeto femenino. De esta manera (y retomando a Bordieu) el *cuerpo mercancía* de Moncada se establece como un bien simbólico Bourdieano:

- a) de circulación restringida, en la medida de que dicho cuerpo sea considerado bello (similar a la tipología burguesa) ya fuera por razones naturales (donde nuevamente encaja el concepto teórico de *selección natural*, ya que el individuo en cuestión tendría algún ascendiente que justificara esos atributos) o por motivos artificiales, (el ornato corporal y el montaje escénico, *selección sexual*)
- b) de circulación masiva, en la medida de que dicho cuerpo fuera considerado abyecto (popular) y consiguientemente propenso a la locura y la enfermedad.

Graciela Queirolo (2007) por otra parte, simplifica el concepto de identidad femenina en el período trabajado en su ponencia (1919-1939) dónde lo identitario femenino (normado) es excluyentemente lo asociado a lo doméstico (los padres, el esposo, los hijos) mientras que el trabajo asalariado (cualquiera sea) se asimila a conductas sexuales indignas que devendrían casi como un sino fatídico en “mala vida” (prostitución).

Queda claro que, en este tipo de segmentación de lo social, el positivismo intentó por todos los medios a su alcance (políticos, legales, sanitarios) circunscribir claramente estas tipologías (identidades) estableciendo claras diferencias entre los cuerpos que importan y los que no importan (Cecconi, 2007). Esta misma ideología es la aplicada para entender estas metrópolis de fin de siglo XIX, las que son en este marco

pseudo científico, leídas como un organismo (un cuerpo) vital (Bartrons 2011). La ciudad es segmentada en zonas sanas y zonas enfermas que deben ser aisladas y tratadas de manera de no contagiar (conductas liberales, sexualidades disidentes, y otras) a las zonas no afectadas.

Si bien suele pensarse el arte, como una representación sensible de nuestro entorno y, esta caracterización se asocia principalmente a las llamadas “Artes mayores” (la pintura, la escultura, la música sinfónica, la poética) su jerarquización también responde a un esquema de clase y dominación, en el cual las otras artes, “las menores”, las que son leídas y comprendidas por la sociedad toda, se asimilan a la vulgaridad y pertenencia a un grupo por fuera de la elite. Y ahí apuntamos: a esta forma coloquial y cotidiana de comunicar e interpretar un momento socio histórico, tomando el concepto bourdieano del “habitus”, el modo en que lo social (lo elitista, lo popular) es absorbido por los cuerpos al tiempo que el cuerpo transforma y se transforma de esta manera en territorio de la historia.

Si bien no se han podido encontrar trabajos de nivel académico que trabajen su cuerpo teórico sobre las hipótesis de investigación, se tomarán como referentes algunos escritos (artículos académicos, Tesis, y otros) que desarrollan temáticas que operan sobre los ejes antes mencionados:

Prostitución y rufianismo en el marco de higienismo

Textos académicos:

En *La ciudad de las venus impúdicas; Rosario, historia y prostitución, 1874-1932* Tesis Doctoral en Historia (presentada originalmente en la Facultad de Humanidades y Arte de la UNR) de María Luisa Mujica (2014). La autora realiza una exhaustiva investigación, la cual abrevia simultáneamente en innumerables fuentes, tanto académicas como periodísticas. Con una mirada fundamentalmente sociológica, este trabajo desarrolla la historia de la prostitución en la ciudad que fue conocida como la “Chicago argentina”, “la ciudad de los burdeles” o también “la ciudad de los crímenes”, justamente por sus vínculos con la mafia y la marginalidad. La Tesis de Mujica fluctúa entre temas como el higienismo y su tolerancia de lo prostibulario, las diversas reglamentaciones que fueron regulando el trabajo de prostitutas y burdeles, el mapa prostibular y su arquitectura, y fundamentalmente la visión de los contemporáneos en relación con los marginales, inmigrantes y proletarios. El abordaje de Mujica nunca se torna aleccionador (en ningún sentido) limitándose a realizar un relevamiento de gran alcance sobre estos temas durante el período. Las fuentes en las que se basa son los anuarios, censos y digestos municipales, las memorias de Intendentes, los diarios y periódicos de la época, además de otras fuentes sanitarias (publicaciones médicas de divulgación e informes y memorias) y policiales (edictos y otros). El especial interés que reviste el trabajo de Mujica para nuestra investigación está dado principalmente por la gran cantidad de citas (especialmente periodísticas) las que dan cuenta de la estructura social y de costumbres (moral privada y moral pública), y las relaciones entre estas construcciones y las diferentes clases sociales.

La misma Mujica señala que el tema ha sido poco o nada abordado previamente por Historiadores académicos argentinos, mientras que lo fue a la vez, y casi permanentemente, desarrollado por el Periodistas o Historiadores amateurs (no podemos dejar de mencionar aquí que, aunque Mujica no lo contempla, también el tema fue largamente tratado por sus propios actores: los Médicos higienistas y la jerarquía policial como la *Trilogía de la trata de blancas* del comisario Alsogaray). En esta dirección, podemos mencionar *Prostitución y rufianismo* de los periodistas rosarinos Rafael Ielpi y Héctor Zinni (2004) y *El Imperio de Pichincha*, obra posterior y complementaria de Ielpi (2009), sobre el mismo período y región que los trabajados por Mujica.

En *Pobres y prostitutas; políticas sociales, control social y ciudadanía en Comodoro Rivadavia (1929-1944)*, la Lic. en Historia Ana Infeld (2009) analiza las políticas de contención y regulación del proletariado y otros tipos marginales, haciendo hincapié en las metodologías de (no) inclusión en las zonas portuarias de la Patagonia argentina.

El caso de la “mala vida” en la revista de criminología, psiquiatría y medicina legal (1914-1927) en buenos aires; entre la peligrosidad y la prevención, Mariana A. Dovio³ (2012) indaga sobre la construcción (como discurso social) del concepto de “mala vida”. El trabajo de Dovio ahonda en el análisis del discurso positivista, y analiza desde este último los criterios que determinarían las tipologías de conductas fronterizas entre la

³ La autora es Abogada, Magíster en Sociología y Ciencia Política por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Becaria CONICET Tipo I y Doctoranda Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de Buenos Aires.

criminalidad y la demencia discriminando entre tipos potencialmente peligrosos o degenerados⁴, así como el abordaje cientificista con objeto de asimilar la inmigración, a partir de diversas herramientas provenientes de la medicina social y la eugenesia.

Un artículo publicado por la Universidad de Valencia, *Vividoras y señoritas. Romero de Torres y Picasso en el burdel de la polémica y la vanguardia*, de autoría del Historiador del Arte Javier Pérez Rojas (2008), desarrolla la relación entre las vanguardias artísticas y la prostitución a partir de dos artistas contemporáneos: Romero de Torres y Pablo Picasso. Dos universos plásticos que podrían tipificarse como antagónicos, con una temática común a ambos, son la excusa que utiliza el autor para analizar en el contexto de la Europa de fin del siglo XIX y comienzos del XX, la relación entre Arte y moralidad pública.

Textos no académicos:

Finalmente, dos novelas, una de ellas histórico biográfica: *La polaca; inmigrantes, rufianes y esclavas a comienzos del siglo XX* de Myrtha Schalom (2014), donde se indaga en la historia de Raquel Liberman una prostituta judeo polaca, que se atrevió a denunciar a la que era tal vez la mayor organización de proxenetas, la Zwi Migdal que secuestraba y esclavizaba mujeres entre 1906 y 1930. Schalom relata la historia de Liberman, desde que arriba al país en busca de trabajo y en el mismo barco es cooptada por la organización, hasta la denuncia y el juicio muchos años después. Con el aporte de abundante material gráfico, la investigación de Schalom describe de forma minuciosa el accionar de la red de trata y el funcionamiento de los prostíbulos portuarios con la complicidad de la jerarquía policial y judicial.

Y por último *Pichincha* del Comisario retirado Carlos E. Bonilla (2015), que más allá de su dudosa calidad literaria ofrece un panorama (aunque ficcional) bien documentado de la mala vida en la ciudad de Pichincha (Rosario, Argentina).

Celuloide, baquelita y otros materiales sintéticos primitivos. Tecnología y diseño de la joya

Textos académicos:

En *La influencia de los materiales en el significado de la joya*, Yina Lissete Santisteban Balaguera Licenciada en Diseño y Comunicación por la UP, se pregunta por el grado de influencia que ostentan las materialidades del artefacto en su ser percibido. En este sentido plantea la hipótesis de que “*el material usado en una pieza de joyería influye en la asociación del objeto con un conjunto de significados otorgados por los integrantes de determinada sociedad*” (2013, p.144), o cómo el significado socio cultural del artefacto, depende entre otros factores formales (el diseño o el acabado) de su materialidad, a la vez que la variable material se ve modificada por otras como el color y la textura entre muchas posibles. Más allá de que la interpretación sobre los resultados de la investigación, la que se circunscribe a la joyería actual, el trabajo realizado se propone indagar sobre las posturas académicas y populares sobre la significación de los objetos y de la joyería, a la vez que identificar los significados culturales y populares asociados a los materiales utilizados en la fabricación de joyas.

Lo útil, lo inútil y la utilidad de lo inútil. El souvenir como objeto marginal entre Arte y Diseño es un artículo de Claudio Andrés Petit Laurent⁵ y Eugenio Bargueño (2017) de la Facultad de Bellas Artes de la UCM (España), donde los autores exploran por una parte las diversas dimensiones del artefacto, incluyendo las fenomenológicas, analizando su vinculación con el usuario y su entorno más allá de la racionalidad de la relación entre estos actores y la influencia del contexto como dador de carácter simbólico del objeto.

⁴ Anteriormente nos hemos referido a la interpretación que se hace de este término durante el higienismo.

⁵ Licenciado en Arte, Universidad Católica de Temuco. Máster Oficial en Diseño, Universidad Complutense de Madrid. Doctorado en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Conservation of plastics; materials science, degradation and preservation de Yvonne Shashoua⁶ (2008) es un texto que aborda la materialidad de los plásticos sintéticos y semi sintéticos y sus características fisicoquímicas, haciendo foco en los artefactos tridimensionales fabricados con estos. Provee además importante información sobre la definición del término en sí, la historia, tecnología, identificación de las diversas tipologías y algunos aspectos relacionados con la conservación de estos materiales

Textos no académicos:

En una dirección de contenidos similar, antecede al texto anterior, el de Richard Burke (1949): *Fabricación y trabajo del celuloide, baquelita, galalita, ebonita y demás materias plásticas artificiales; con instrucciones para la preparación y empleo del marfil, hueso, nácar, concha, ámbar, asta, coral, ballena, cuero y caucho de imitación, gutapercha, linóleo y otros materiales similares*, si bien se diferencia del texto de Shashoua no sólo por su empirismo sino también por focalizarse en los aspectos puramente tecnológicos y químicos de estos compuestos (mientras que el otro tiene una impronta mucho más enfocada en la Conservación Restauración), aporta un gran conocimiento sobre formulaciones, procesos industriales y mecanizados, además de desarrollar de forma bastante detallada la fabricación de algunas tipologías de accesorio corporal.

De características análogas aunque más limitado en las materialidades que aborda el trabajo de V. E. Yarsley y E. G. Couzens (1947) *Plásticos*, se enfoca también en la producción industrial de derivados de la celulosa (todas las formulaciones del celuloide) los fenólicos (baquelita) y los plásticos de caseína (un material sintético producido a partir de la proteína de la leche animal) aunque con un enfoque industrial de producción absolutamente masiva, diferenciándose de los aspectos artesanales en las descripciones de Burke.

Cuerpo, ornatos y movilidad social. Interacciones entre la burguesía y la marginalidad

Textos académicos:

El ornitólogo evolucionista Richard Prum (2019) en *The evolution of beauty; how Darwin forgotten theory of mate choice shape the animal world-and Us*, hipotetiza básicamente sobre la importancia de la belleza, y lo que es fundamental (al menos para el trabajo que nos ocupa) del adorno corporal como determinante de la posibilidad de aparearse y reproducirse. La selección sexual de Darwin (abandonada en pos de la natural a instancias de la ciencia positivista) es retomada y resignificada por Prum, colocando al ornato en el lugar de una fuerza distintiva, que juega muy activamente en la concepción de belleza por parte de los individuos, de forma que la ornamentación (natural o ficticia), sería determinante en la elección de pareja. En el juego evolutivo propuesto por Prum (y negado por el positivismo) es la hembra de la especie (en general menos favorecida con el adorno o la vistosidad) quien elide y elige; no obstante, a partir del siglo XIX, la carga del ornamento (al menos en la especie humana) se invierte (o no, como plantearemos) y pasa a ser el hombre quien decide en función de los diversos atributos femeninos.

En su Tesis Doctoral en Historia publicada por la Universidad Nacional de Colombia, *Saber médico prostibulario, prácticas de policía y prostitutas de Bogotá (1850-1950)*, Olga M. Sánchez Moncada (2012) plantea cuál era la relación sociopolítica con el cuerpo (femenino) enfermo (en particular todo lo relacionado a enfermedades venéreas) en Bogotá, durante el período estudiado. Tal vez el aporte más importante de Moncada para a la investigación que nos ocupa se relacione con su hipótesis sobre las condiciones sociales que posibilitaron la constitución de la prostituta como una de las

⁶ Shashoua es Investigador Senior en Materiales Modernos en el Museo Nacional de Dinamarca.

identidades del sujeto femenino. En este sentido los subtemas trabajados por Moncada son: cuerpo femenino, cuerpo social y cuerpo mercancía; fines sociales asignados a las mujeres y la Patria Potestad; potestad doméstica, honra familiar y sexualidad femenina. Esta Tesis esta soportada en numerosas fuentes legales, médicas, y periodísticas.

La Docente e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la UBA, Graciela Queirolo (2007), en su ponencia *Malos pasos y promociones. Aproximaciones al trabajo femenino asalariado desde la historia y la literatura (Buenos Aires, 1919-1939)* propone una aproximación a las diversas visiones sublimadas creadas por la literatura, donde la *ideología de la domesticidad* define la identidad femenina normativa, mientras de manera simultánea, atribuye al trabajo asalariado de las mujeres carácter excepcional asociado con conductas sexuales incorrectas que alejaban a las mujeres de la identidad normativizada. El concepto de movilidad social (no asociado al matrimonio) es entonces según Queirolo (sería más correcto decir según la bibliografía citada por Queirolo) un sinónimo de mala vida o costumbres libertinas o licenciosas.

Cuerpos abyectos: figuras del género y la sexualidad en la era del tango prostibulario, es un artículo de la Investigadora Sofía Cecconi⁷ (2007), en el cual explora el discurso del tango prostibulario y su relación con el cuerpo. La autora teoriza sobre la relación entre música, texto y cuerpos excluidos de la moralidad pública, poniendo en acto individuos marginales (y no tanto) como forma de expresar subjetividades alternativas a las dominantes; de esta manera plantea Cecconi, estos actores dan forma a una corporalidad disyuntiva de la normada. La masividad inmigratoria que promueve la diversidad obliga, según plantea Cecconi, a la alta burguesía (clase dominante) a poner en práctica lo que llama *políticas del cuerpo*, tendientes a controlar y limitar estas diferencias (sexuales, de género) intolerables.

Cuerpo y ciudad. Una metáfora orgánica para Buenos Aires a fines del siglo XIX, de Horacio Caride Bartrons⁸ (2011), propone una mirada sistémica para la Buenos Aires finisecular en la cual la ciudad es interpretada como un mega organismo con funciones metabólicas. En esta particular visión Bartrons desarrolla ideas como la de un Buenos Aires órgano de una patria enferma y desmembrada (según la visión de Sarmiento) que debe ser tratada. En el contexto de las epidemias de fiebre amarilla la necesidad de purificar la ciudad redundaba en la visión higienista reglamentarista que organiza el mapa social en función de esta purga donde el discurso médico-político se constituye en la ideas rectora más contundente para la reorganización y modernización en la ciudad de Buenos Aires, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Por último, *Apuntes para una geografía de la prostitución en Buenos Aires 1904-1936*, también de Caride Bartrons (2009), un trabajo de investigación en el que tipifica las diferentes tipologías de prostíbulo en la ciudad de Buenos Aires, así como su ubicación y distribución en el mapa ciudadano, con cierto énfasis en la relación espacio-corporal, *Espacios privados, cuerpos públicos*, o lo cívico como cuerpo social, *La salud del cuerpo urbano*.

Textos no académicos:

Tatuajes de criminales y prostitutas de los Doctores Lacassagne, Leblond y Lucas (2012), es un relevamiento gráfico-textual, descriptivo de temas, tamaños y ubicación física de los tatuajes (mayormente amateurs) realizados sobre los cuerpos de individuos considerados peligrosos o marginales (en muchos de los casos documentados los actores no tienen mayores antecedentes por lo que esta caracterización de criminalidad es de

⁷ Sofía Cecconi es Becaria del CONICET y se desempeña como investigadora en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. UBA.

⁸ Arquitecto, UBA. Es investigador principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU, UBA, miembro investigador del Programa Internacional "Le Mots de la Ville", UNESCO, CNRS, París.

carácter puramente lombrosiana, al considerar al portador del tatuaje peligroso por el solo hecho de tenerlo). El texto es una recopilación de fondos cedidos por el Dr. Lacassagne, compuestos por cartas y cuadernos de personas criminalizadas, así como una gran colección de copias de tatuajes. Los archivos iniciales de Lacassagne son luego ampliados por los Dres. Le Blond y Lucas, quienes continúan la recopilación, pero utilizando como sujeto de estudio a prostitutas internadas en el hospital-cárcel de Saint Lazare.

Strass es una recopilación visual de Gabrielle Greindl (2009), donde el autor realiza un exhaustivo muestreo gráfico de piezas de joyería de imitación o bisutería. Si bien el relevamiento fotográfico se encauza básicamente en la bijou de las décadas del 20, 30 o 40, el texto introductorio describe la producción y distribución de la joyería de imitación a partir del final del siglo XVII, hasta mediados del XX.

En tanto este trabajo de investigación propone un tipo de exploración explicativa/interpretativa, la muestra utilizada fue casual o intencional, a partir de lo que se logró ir recabando y recuperando, como: documentos, objetos y otros materiales para su análisis.

La metodología elegida para la recolección de datos fue mixta: documental-artefactual y para ello, una vez relevada la bibliografía y documentación, se realizó una selección de objetos físicos (artefactos) que fueron analizados en diversos niveles (matérico, epocal, semántico, morfológico, simbólico) en relación con la bibliografía y las fuentes documentales. Se busco legitimar el diseño y producción de ornatos corporales como soporte artístico y analizar su carácter simbólico; su participación en la conformación o sustento de esquemas sociales de clase; y establecer posibles cruces semánticos entre el concepto de belleza y la ornamentación del cuerpo. Considerando entonces las inversiones históricas en el uso de ornamentos corporales, es que nos preguntamos: ¿De qué manera influyeron socialmente los materiales sintéticos desarrollados a fines del siglo XIX y comienzos del XX? ¿Qué aspectos de la vida cotidiana se vieron sustancialmente modificados a partir de estos descubrimientos? Podríamos afirmar que estos interrogantes impusieron claramente tres ejes rectores en esta propuesta de investigación, a los cuales, durante su desarrollo, se subordinaron varios más. Estas líneas de trabajo fueron: el universo prostibulario rioplatense y la relación social y carnal con la burguesía. Las tipologías de prostituta marginal o de elite; la materialidad de la bisutería, con el énfasis puesto en el celuloide y la baquelita; tecnologías, su capacidad mimética y plástica. Materialidad y diseño en la joyería y sus semiosis; y, por último, el cuerpo portador del ornamento como campo signifiante, productor de una semiosis de clase, la cual posibilitaría la movilidad social, de acuerdo con las características intrínsecas de dicho cuerpo y la calidad (en términos de producción restringida o masiva) del ornato.

De entre todas las hipótesis posibles que se desprenden de este planteo elegimos enfocarnos primariamente en dos hipótesis principales a saber:

- El desarrollo de los polímeros sintéticos posibilitó un modelo de imitación de clase, basado en la ornamentación corporal.
- El proceso de legitimación de este tipo de ornato estaría asociado al desarrollo, apogeo y decadencia, de los primeros materiales sintéticos (celuloide y baquelita) desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta 1930 aproximadamente.

Se trabajaron así mismo otras (múltiples) hipótesis de trabajo y subordinadas entre las que mencionaremos:

- Los ornatos de celuloide de fines del siglo XIX aparecen frecuentemente vinculados a grupos marginales.
- La baquelita inicialmente utilizada con fines industriales muta a materia prima del diseño de vanguardia a partir de la fundación de la escuela Bauhaus

Destacamos que como objetivos propuestos se ponderaron los de describir la función que pudieran tener los grupos marginales en la legitimación (y por ende corrimientos) de tendencias y hábitos de clase (en este caso puntual referidos a la ornamentación del cuerpo como forma de comunicar estatus social). El rol que consecuentemente pudieran ostentar estos grupos en relación con la movilidad entre la producción restringida y la producción masiva. Establecer la relación entre la modificación de estas costumbres. Y el descubrimiento y explotación de los polímeros de síntesis en el período entre 1870 y 1930

aproximadamente. Para alcanzarlos se buscó caracterizar la pertenencia o no a uno u otro grupo (clase) social, con base en el acceso a bienes simbólicos de producción restringida (distinguida) o masiva (vulgar); determinar el grado de participación del cuerpo (humano) y sus ornamentos como campo plástico/ campo de información (el ser percibido), a través del cual se comunicaría la pertenencia a estos grupos. Indagar qué aspectos de la vida social se vieron modificados a partir del uso generalizado de los polímeros de síntesis. Analizar el rol de los polímeros de síntesis en la conformación de un modelo de imitación de clase. Y establecer el alcance del carácter simbólico de la joya de imitación (con base en dichos polímeros), entre otros.

El cuerpo ornado como emisor (productor de significado) y el ornato propiamente dicho escindido de ese cuerpo que lo significa fueron las unidades de base sobre las que se comenzó a montar el andamiaje de la investigación.

Para el primero se trabajaron los diferentes niveles de codificación y sus resultantes en cuanto a efectividad o incompetencia sobre las diversas categorías de receptores enclasados en la marginalidad o la burguesía; mujeres y hombres, (que no establecen o pretenden no establecer relación con el objeto de estudio) y mujeres y hombres (directa o indirectamente relacionados con el objeto de estudio). Las diferentes maneras de entender el cuerpo; sus implicancias en la representación y las modas. Caracterizaciones físicas, cuerpo ficcional y cuerpo abyecto. Sus representaciones. Ideología y discurso sobre el cuerpo. Estereotipos. Los aspectos de clase e identitarios: aristocracia, oligarquía, burguesía, clase obrera, grupos marginales; diversidad y supuestas correspondencias y discrepancias entre diferentes capas y tipologías de ornato.

Mientras que para el segundo se analizaron los factores que interrelacionen función, materialidad, mimesis y diseño, contextualizándolos social y culturalmente en el contexto prostibulario europeo y rioplatense. El objeto/ ornato corporal y sus niveles miméticos en relación con referentes histórico-culturales. Aplicaciones del celuloide y la baquelita en el adorno corporal; la imitación de otros materiales tradicionales.

Organización del cuerpo textual

El corpus de investigación propiamente dicho se desarrolló en tres grupos temáticos de la siguiente forma:

Una primera parte, donde se propone una introducción a la joyería de imitación y una primera legitimación cultural asociada a los rituales fúnebres, cuyos materiales protagónicos serán el Jet (circulación restringida) y sus imitaciones el vidrio checoslovaco, y la ebonita o vulcanita (circulación media y masiva).

Una segunda parte, referida a las consecuencias sociales (usos y costumbres) en relación con el descubrimiento y explotación del nitrato de celulosa (Celuloide) en las postrimerías del siglo XIX. Su apropiación bajo la forma de ornamentación corporal por las clases marginales (casi excluyentemente relacionadas con los ámbitos prostibularios). La utilización simbólica (del artefacto de celuloide) en la relación con el cuerpo (humano) entendido este como medio expresivo, a través del uso del ornato y sus derivaciones comunicacionales.

Una tercera parte, vinculada a la aparición y desarrollo de la resina fenol-formaldehído (baquelita). Su apropiación como material de diseño por la escuela Bauhaus durante el período de entre guerras. La consecuente legitimación popular del ornato corporal, intentando dar cuenta de dicho proceso de aceptación de los ornamentos de producción masiva por las clases intermedias y altas. En esta parte se intentará indagar y razonar los procesos de circulación y consumo de bienes simbólicos entre la alta burguesía y las clases marginales hasta 1930 aproximadamente.

Primera parte

Jet y Vulcanita

El Príncipe y la corista⁹



Broche de vulcanita negra moldeada, motivo de luto victoriano, representando una mano que sostiene una serpiente. Colección privada

⁹ “The Prince and the Showgirl” es una película de 1957, basada en la obra teatral “The sleeping Prince” de Terence Rattigan

“Deep in earth my love is lying, and I must weep alone.”
Edgar Allan Poe

Morituri te salutant

SI bien su origen simbólico puede rastrearse hasta la Grecia primitiva el *memento mori* aparece como artículo de lujo de la alta burguesía y la realeza, hacia el final de la edad media y continúa luego siendo un símbolo de estatus hasta la última etapa del Renacimiento.

Este recordatorio de la fragilidad del cuerpo y la brevedad de la vida (y por tanto de la importancia de su disfrute, entendido este concepto según los diferentes períodos y regiones), como también de la grandeza de la vida espiritual, es en general una escultura de pequeño tamaño (corrientemente de marfil o maderas nobles) finamente tallada, o una miniatura pintada que representan simbólicamente la finitud de la vida física y la putrefacción del cuerpo. Según se trate de una representación volumétrica o plana pueden establecerse algunas constantes: en las primeras por lo general, aunque no exclusivamente, lo representado es una cabeza humana donde la mitad (izquierda, el pasado o el presente) personifica el rostro ya sea en plenitud, o bien yacente y parcialmente corrompido, y la mitad derecha (el futuro) un cráneo descarnado, algunas veces con las cavidades ocupadas por una serpiente, otras por restos putrefactos y agusanados (la corrupción de la carne como representación del pecado, o de la prevalencia de la naturaleza ante la fragilidad de lo humano, según el período de que se trate). En las representaciones bidimensionales en cambio, la iconografía más frecuente, opone dos personajes; habitualmente, aunque no siempre, una mujer (dadora de vida) en su plenitud es contrapuesta o entrelazada con un personaje senil, un cadáver pútrido o una osamenta completa.

Con el avance del humanismo durante el siglo XV, estos objetos evolucionaron del mero adorno decorativo o mueble, a la joya vestible, transformándose así en anillos, colgantes o collares (generalmente rosarios) y brazaletes de todo tipo. Como ya se ha dicho, este tipo de ornamentación atraviesa varios períodos históricos y sociales variando su ejecución estilística y frecuencia de uso según las modas y los movimientos filosóficos o religiosos y alejándose cada vez más de su propósito inicial. Sin embargo, hacia el final del período georgiano surge con fuerza una nueva tendencia que rechaza el hieratismo del neoclásico y la ilustración, haciendo hincapié en los sentimientos: este movimiento conocido como romanticismo, produce las que fueron llamadas revoluciones “liberales” o “burguesas”, según la caracterización que hacen Briones Quiroz, Leal Pino, Rojas Gómez y Medel Toro (2005)



Rosario, Ca. 1500–1525. Fotografía propiedad de The Metropolitan Museum of Art, de Nueva York

Tres principales olas revolucionarias se produjeron en el mundo occidental entre 1815 y 1848: 1820-1824; 1829-1834; y 1848, la más trascendental de todas. Estas revoluciones,

al igual que la Revolución Francesa, fueron burguesas; es más, todas las revoluciones del siglo XIX, a pesar de sus diferencias, son hijas de la Revolución Francesa. (p. 1)

El Romanticismo alcanza a las artes en general, así como a la filosofía y a la política unificando (aunque como se verá con diversas elecciones estéticas y formales) estilísticamente Europa. No es objeto de este trabajo adentrarnos en las características de dicho movimiento, excepto para mencionar la coincidencia de su advenimiento y la aparición de la joyería de luto, de manera incipiente primero, y cobrando luego durante el período victoriano, y muy especialmente a partir de la muerte del Príncipe Alberto de Sajonia, una fuerza inusitada. Este tipo de joyería ya no es solo un memento mori, es claramente un símbolo de posición social, y tal vez, a partir del descubrimiento de vulcanización del caucho, la primera gesta revolucionaria de la moda a nivel de socialización de clase.

Según afirma Guerra (2015), el siglo XIX es el escenario donde culmina el proceso de individualización iniciado en el renacimiento, y según el cual:

La muerte se convertirá, en una primera etapa, en el objeto de un culto exacerbado y caracterizado por un tono de desborde emocional que predomina a lo largo del siglo XIX, y cuyos principales indicadores serán la prolongación y la sistematización del luto, el auge del cementerio como espacio de culto laico y autónomo, y los múltiples ejemplos de *sublimación estética* de una muerte erotizada que campean en el arte y la literatura del romanticismo. En una segunda etapa el proceso se invierte y la muerte se vuelve objeto de una creciente actitud de *negación*, en el marco de la consolidación de la modernidad de masas y su énfasis en una concepción de la vida cuyo disfrute implica la invisibilización de sus instancias finales. (p. 25)

Esta característica específica del movimiento romántico se manifiesta de manera notoria muy especialmente en las letras; la poesía y la prosa románticas abundan en el relato de apariciones fantasmales, demoníacas o al menos inclasificables (Mary Shelley, Henry James, Edgar Poe, John Polidori), sin descartar aquellas otras presencias las que, por físicas, no son menos abyectas (Rudyard Kipling, Charlotte y Emily Brontë, entre muchos otros autores). Las artes plásticas en cambio se inclinaron a la representación de las potestades naturales (Joseph William Turner, Caspar David Friedrich), las pasiones humanas (Théodore Géricault) o los acontecimientos y movimientos políticos, (Eugène Delacroix, Francisco Goya). Y la arquitectura se encamina hacia un revival de lo medieval (Edward Pugin, William Morris, y John Ruskin quien escribe su “Las siete lámparas de la arquitectura” en 1849, donde plantea la hipótesis, actualmente retomada, del metabolismo edilicio, realizando una analogía entre la arquitectura y los organismos vivos y considerando que al igual que estos, el edificio nace, se desarrolla y finalmente declina sobreviniendo la muerte). Según la definición del romántico que hace Lidia Arias (2013) este es:

el burgués que siente a la vez nostalgia del pasado y ansia de novedad; de ser, como diría el poeta Rimbaud, “absolutamente moderno”. Sublima la importancia de los sentimientos, las emociones y la expresión de estos, especialmente de la melancolía, frente a las convenciones sociales más racionalistas. Individualista, valora la imaginación y se hace preguntas existenciales, apareciendo la temática recurrente del pasaje sobrecogedor frente a la pequeñez del hombre y el “destino” en el arte; admira a los héroes, los místicos y todos aquellos seres de vidas exóticas y extremas frente a la existencia burguesa tranquila y monótona y por eso inmortaliza escenarios orientales y ruinas; se interesa por la Historia y las costumbres antiguas que considera no deberían olvidarse, lo que le proporciona un escapismo de su anodino presente. (p. 265)

De acuerdo con esta clasificación se podría pensar que la joyería en tanto obra visual se alinearía temática o estilísticamente con la pintura o la arquitectura (la potestad de la naturaleza, el exotismo o el revival pre renacentista), pero sin embargo y contra todo

pronóstico se orientó a las temáticas planteadas por la literatura. El culto fúnebre exacerbado por el relato y la poética decimonónicos encuentra en la joya de luto su síntesis perfecta. La sublimación estética y la muerte erotizadas mencionadas por Guerra adquieren así corporeidad (incorruptible a la vez que abyecta)

No es oro todo lo que reluce

Esta apoteosis del culto funerario trajo aparejados toda clase de prácticas relacionadas con lo macabro. El luto, escalado a la categoría de arte (y estatus social) no fue sino la excusa para el desarrollo de todo tipo de prácticas relacionadas con el mundo astral. El espiritismo, los rituales esotéricos, las invocaciones y el coleccionismo de lo exótico o sombrío fueron solo algunas de estas manifestaciones asociadas a las prácticas fúnebres.



Izquierda: Página del catálogo de ventas de A. Bernhard & Co. Ca. 1870. Fabricantes de joyería y ornamentos de cabello humano. Derecha: Set de collar, aros, alfiler y cruz, de cabello tejido y oro, propiedad de la reina Victoria. Ca. 1851. Museo Británico



Brazalete. Probablemente de una fraternidad, presenta 15 tubos de oro forrados con diferentes tipos y colores de cabello, cada uno con el nombre o iniciales del donante grabados en un extremo. Esta tipología puede encontrarse también en el catálogo de Bernhard & Co. Pag 30

En este contexto la joyería de luto desarrolla inicialmente una variante que luego seguiría practicándose hasta ya avanzado el siglo XX. La joya realizada con cabello humano. Este tipo de artesanía especializada comienza haciéndose popular en Europa y es luego importada a América. Si bien existían, como demuestran los catálogos, empresas de joyeros dedicadas casi exclusivamente a su fabricación, la ascendente burguesía americana reservó esta práctica dentro del repertorio de aquellas cosas que una mujer debería saber realizar, y al mismo nivel del bordado, el encaje y las diversas aptitudes musicales (piano y canto por lo general).

Este culto casi fetichista por el pelo humano se relaciona con el concepto del espíritu anclado parcialmente en un plano terrenal, en tanto lo ligan a este, lazos de afecto o rencor. Esta coexistencia post mortem en la esfera de los vivos se asocia a diversas creencias populares (ampliamente desarrolladas por la literatura) que luego darán como resultado la doctrina espiritista. Así el cabello es el puente que une ambas dimensiones (la física y la espiritual) perpetuando

el vínculo más allá de la muerte. Para que este vínculo permanezca activo, el concepto básico es claro: el donante (vivo o muerto) de cabello entrega una parte de sí mismo para que sea atesorada y ser recordado como parte del ritual de luto. Este sacrificio garantiza que el puente entre ambos universos permanezca abierto.

Como acabamos de mencionar hay dos tipologías bien definidas de donador: el individuo o individuos, aún con vida y con una misma motivación, preservar el propio recuerdo cuando ya no se encuentre cerca; y en el segundo caso, el donante ya muerto lo que funciona como práctica fúnebre concreta que no anticipa la ausencia, sino por el contrario la niega. Mientras que el donante vivo prevé la partida, el muerto nunca se va, permanece omnipresente en el accesorio.

Si bien el cabello fue lo más frecuente, ya que era algo que aparte de encargarse por catálogo podía realizarlo una mujer habilidosa, hubo otras prácticas aún más lúgubres, herederas directas de la reliquias medievales: las joyas realizadas con dientes humanos (por lo general de leche) y los ojos (herederos de los ojos o “miradas de amante” de cera, del siglo XVIII, ahora confeccionados en vidrio, representando el globo ocular completo y realizados por pedido a imagen y semejanza del objeto de culto amoroso, que se utilizaban como colgantes o se engarzaban en anillos y también tuvieron espacio en esta tétrica disección anatómica del romanticismo.

Claramente las tasas de mortalidad del siglo XIX y comienzos del XX eran mucho mayores que las actuales (considerando que esta apreciación se hace en función de estar haciendo referencia a grupos de alto nivel social, quienes son los pueden tener acceso a este tipo de ornato), como también el hecho de que por lo general la gente agonizaba y moría en su propia cama, con lo que, el contacto con el cuerpo enfermo o el cadáver era harto frecuente y normalizado. En este contexto, y debido al alto índice de mortandad infantil (en el parto, durante las primeras semanas, o año de vida), los guardapelos en los que se conservaba un mechón del niño difunto como recuerdo, alcanzaron un alto nivel de popularidad.

En una novela de Benito Pérez Galdós¹⁰ (2007), “La de bringas” (texto de 1884), se describe el trabajo de “capilífice” (en denominación del autor) de Don Francisco, sirviente del palacio Real de Madrid:

¿De qué color es el cabello?

Ahora mismo lo verá usted -dijo la mamá abriendo, no sin emoción, una cajita que había sido de dulces, y era ya depósito azul y rosa de fúnebres memorias. Vea usted qué trenza... es de un castaño hermosísimo.

¡Oh!, sí, ¡soberbio! -profirió Bringas temblando de gozo. Pero nos hacía falta un poco de rubio.

¿Rubio?... Yo tengo de todos colores. Vea usted estos rizados de mi Arturín que se me murió a los tres años...

Además de encargar a los joyeros especializados aquellas piezas de carácter suntuario (donde además de las hebras capilares, los cierres y otros ornamentos eran de oro y gemas), las damas de sociedad podían encontrar los patrones para tejer cabello para las diferentes tipologías de artefacto, en las tiendas y en las publicaciones dirigidas a la mujer, siendo estas últimas los canales habituales a través de los cuales se propagarán durante todo este siglo y el siguiente, las tendencias dominantes de la incipiente clase media americana. Estas prácticas de tejido capilar decaen en Europa con el advenimiento de la primera guerra mundial, pero continúan siendo habituales en América por algún tiempo más como atestigua el tango de Gabino Coria Peñaloza (1920) “El pañuelito blanco”:

¹⁰ Novelista, dramaturgo, cronista y político español. Premio Nobel de literatura de 1912.

*El pañuelito blanco
Que te ofrecí
Bordado con mi pelo.
Fue para ti
Lo has despreciado,
y en llanto empapado
Lo tengo ante mí.*

En cuanto a técnicas de elaboración de estos arreglos con pelo, no hay en realidad mucha información; según el mismo Pérez Galdós describe (considerándolo una fuente confiable ya que fue contemporáneo de la técnica) el cabello se hervía con objeto de darle más cuerpo (probablemente en una solución de alumbre, un sulfato de aluminio habitualmente utilizado como fijador y aglutinante. *N. del A.*) y poder trabajarlo con mayor facilidad (si consideramos la delgadez y suavidad del cabello infantil es comprensible que su manufactura resultara harto más compleja que la de un adulto joven y menos aún un adulto mayor). Luego de este primer procedimiento se separaban los mechones en aproximadamente veinticinco hebras y se realizaban los bucles de los bordes de las flores enrollándolo sobre agujas de diversos grosores. La fijación se realizaba con almidón o goma laca. Por otra parte, las damas que aprendían la técnica solían ensayar con pelo de crin de caballo, mucho más grueso, fácil de trabajar y, obviamente, de conseguir.

Mientras que el retrato miniatura o la fotografía (a partir de 1830 aproximadamente) proveían una imagen para el recuerdo del aspecto concreto de la persona ausente, el pelo en cambio ofrecía además del vínculo espiritual, la posibilidad del contacto físico (Robertson Harmeyer, 2013, p. 17). Considerando que en pleno romanticismo el aspecto pasional viene dado por lo emocional más que por lo corporal, el mínimo roce con algo perteneciente a la persona amada podría haber resultado erotizante hasta el paroxismo (tal y como lo atestigua la literatura de la época).

Claramente el trabajo de joyería de cabello durante el siglo XIX tuvo dos aspectos muy claros: el trenzado complejo para el armado de rosarios, brazaletes, collares, o inclusive anillos, y hasta “cadenas” de reloj, eran una tipología de luto. El portador podía y *debía* (con auxilio de la joya) demostrar sus sentimientos, dolor y melancolía, por la persona muerta, sin temer el escarnio público o faltar a las buenas costumbres. El dolor por la muerte del ser querido fue la bandera del período Victoriano, se aceptaba incluso



Anillo victoriano de luto, realizado en oro con engarce de ojo de vidrio perteneciente a un occiso. Ca. 1890. Foto s/ datos.



Anillo victoriano de dientes de leche, oro y diamantes. Subastado por la casa Woolley & Wallis en el año 2018.

obviar que el cabello en cuestión no perteneciera a alguien con lazos familiares directos o santificados por la unión marital... siempre que el donante estuviera muerto. Entre los

vivos en cambio, las demostraciones públicas de afecto no eran bien vistas (ni siquiera entre cónyuges), e inclusive los embarazos debían transitarse en la reclusión del hogar familiar ya que daban cuenta del trato carnal entre las personas, algo que la moral de la época no toleraba en el marco de las buenas costumbres.

Tal fue el nivel de relevancia del cabello, que Napoleón Bonaparte legó en su testamento varios mechones de su cabello a su familia con indicaciones precisas de realizar con ellos sendas pulseras. Tal y como consta en la segunda hoja del anexo testamentario:

Marchand¹¹ conservará mi pelo y mandará hacer un brazalete (*sic*) con un candadito de oro, que se remitirá a la emperatriz María Luisa¹² y a mi madre, hermanos y hermanas, sobrinos y sobrinas, al cardenal, y una cantidad algo más considerable a mi hijo.

El relicario

*“Pisa morena, pisa con garbo,
que un relicario me voy a hacer,
con el trocito de mi capote
que haya pisado tu lindo pie”.*

A. Oliveros

En este contexto se destaca otra tipología de ornamento la cual involucra otros materiales más allá del cabello en sí y algún metal precioso como pieza estructural. La separación del ser amado, en el marco de las guerras civiles, independentistas y de secesión era también una forma de duelo (que frecuentemente terminaba con la muerte de uno de los involucrados) pero el sufrimiento provocado por la distancia y la cercanía de la muerte no podía hacerse ostensible de manera pública. Aparece entonces un recurso que por conocido no resulta menos ingenioso en su reinterpretación: la reformulación de un antiguo artefacto, el relicario. Un objeto pequeño que, originalmente (y como se desprende de su nombre), había sido utilizado para la guarda de reliquias (fragmentos textiles o partes del cuerpo de un Santo, madera de la cruz, u otros elementos similares) y se utilizaba cerca del cuerpo como medio de protección contra las enfermedades y los malos espíritus.

A partir del romanticismo se replantea su utilización guardando, de manera casi clandestina, la imagen y el cuerpo del objeto amoroso. El retrato de relicario era en general una miniatura pintada sobre una delgada lámina de marfil, luego con los primeros procesos fotográficos pudo ser un daguerrotipo (sobre cobre plateado) un ambrotipo (sobre vidrio), o albúmina¹³ sobre un soporte de papel sensibilizado. Lo físico habitualmente, en parte porque era lo más fácil de conseguir y guardar discretamente, era generalmente el cabello, aunque podía ser también cualquier fragmento (como en la reliquia propiamente dicha) de algo que hubiera estado en contacto con la persona ausente. La combinación de ambos, la representación del objeto y el objeto mismo, además de potenciarse mutuamente, da lugar tanto en Europa como en toda América a la alhaja por antonomasia del movimiento romántico: el guardapelo (locket)

¹¹ Louis-Joseph-Narcisse Marchand, nacido en París y muerto en Trouville en 1876 fue el valet personal de Napoleón y lo acompañó hasta su lecho de muerte.

¹² Marie-Louise d'Autriche, segunda esposa de Bonaparte.

¹³ El daguerrotipo (1833), es primer procedimiento fotográfico que involucra una etapa de revelado. Una delgada lámina de cobre bañado en plata y recubierta de una fina capa de ioduro de plata era expuesta y luego sometida a la acción de vapores de mercurio que provocaban la aparición de la imagen latente, formada por la exposición a la luz. El ambrotipo (1855) es un negativo de colodión (una solución de celulosa nitrada) que al exhibirse sobre un fondo negro parece un positivo. Finalmente la albúmina (1860) es una variante del procedimiento anterior según el cual se utiliza el negativo de vidrio colodión para obtener un positivo sobre papel por contacto.

El concepto de reliquia (vocablo derivado del latín *reliquiae* que significa resto) en todas las grandes religiones está relacionado con la conservación y guarda de los despojos mortales de cualquier tipo y tamaño, o elementos que hayan estado en contacto con los Santos o hayan sido propiedad de estos (objetos o sus partes, ropajes o sus fragmentos). Especialmente en la religión cristiana la práctica de guarda de estos fragmentos se inicia con los primeros martirios de cristianos a manos romanas, continuando luego la costumbre de ocultar para preservar, estos vestigios, objeto de veneración. Inicialmente se las consideraba un nexo con la divinidad, con el tiempo y al atribuirse a algunas de ellas la capacidad de producir milagros (por lo general curativos) se vincularon más a prácticas paganas transformándose en amuletos o talismanes. De esta forma se generalizó su fabricación y venta clandestinos. Claramente la iglesia, hasta hoy día las administra¹⁴ calificando su importancia y venerabilidad de acuerdo con su tipología o clase (de primera clase del cuerpo del santo, de segunda clase de la ropa del santo, y de tercera clase otras cosas que estuvieron en contacto directo con este). Como se ha dicho su veneración se extiende hasta la actualidad, sin embargo, como sucede con otros aspectos del culto católico su auge se da en la edad media, donde, se popularizaron (fabricación, falsificación y comercio) y luego su utilización para-eclesiástica.

Con el advenimiento del Romanticismo se refuncionaliza esta cápsula de guarda, originalmente poco ornamentada y fabricada en materiales de un valor relativo a bajo (en orden decreciente: plata, cobre, bronce, estaño y hasta pergamino o papel) y se convierte en un objeto suntuario destinado a conservar, con criterio similar al religioso, partes del cuerpo o fragmentos de ropa del ser venerado. Este tipo de artefacto ahora fabricado en oro y piedras preciosas o esmalte recibió el nombre de relicario. Si bien su función era la de atesorar estas “reliquias” laicas, al ser un objeto utilitario (no religioso) no estaba lacrado, sino que era factible (aunque no frecuente) su reutilización.



Diferentes tipologías de relicario, de izquierda a derecha: sin función específica de oro batido perlas y rubíes; de medio luto, oro y esmalte (muy probablemente, inferido por el motivo, para guardar el cabello de un niño pequeño); de luto o medio luto de ónice, oro, plata diamantes y perlas; romántico, de oro con miniatura pintada sobre marfil con la mirada del amante. Estas piezas pertenecen a diversas colecciones privadas.

Transformándose así en la joya por excelencia del siglo XIX, el relicario victoriano (más frecuentemente llamado guardapelo por su funcionalidad) es una cápsula mayormente ciega, aunque hay algunas tipologías en las que tiene una tapa de cristal exterior (a veces coloreado), y tiene en su interior uno, dos o más compartimientos, cada una con su propia tapa de vidrio o cristal donde se guardan objeto y retrato.

¹⁴ En el culto católico sólo tienen carácter de reliquia aquellas aprobadas por el Vaticano, normalmente un fragmento muy pequeño de hueso (ex ossibus) o de textil (ex indumentis) atribuidos a un Santo o Mártir y fijadas en el interior de una cápsula hermética y con un lacrado con sello papal. El Vaticano considera sacrílega la venta o uso fuera de la liturgia católica de tales artefactos.

A diferencia de la joyería de cabello, que puede ser de factura artesanal, el relicario siempre es trabajo de joyero orfebre y miniaturista. Dependiendo de la utilización (luto, medio luto, motivación romántica, o simplemente guarda de un objeto preciado) variará su materialidad, aunque inicialmente y hasta mediados del siglo, se fabricaron por lo general en oro, muchas veces con esmalte, perlas, brillantes u otras gemas.

No obstante la variedad, en cuanto al abanico posible de materiales preciosos en que se fabricaron (en especial metales, fáciles de trabajar de forma artesanal o industrialmente), los relicarios de luto por excelencia son los fabricados en ónix negro. El ónix u ónice negro es una variedad de calcedonia. Una piedra semi preciosa formada por óxido de sílice y carbonato cálcico (combinación presente en diversas proporciones en mármoles y granitos). Se la halla en variedad de colores y veteados pero el negro profundo, tipo que suele confundirse con el jet o azabache (del que hablaremos luego) fue



muy popular para la elaboración de relicarios. Siendo una piedra que admite una talla delicada, se utilizó también para la fabricación de camafeos.

En el caso de los relicarios de ónix, por lo general la piedra es lapidada en la forma definitiva y ahuecada en la parte posterior donde se inserta una cápsula normalmente

Cuatro vistas de un mismo relicario donde se aprecian materiales y detalles constructivos: ónix, oro, plata y perlas. La capsula posterior de oro contiene además un ambrotipo con un retrato de mujer, detrás del retrato un ovalo de terciopelo negro crea la ilusión de un positivo fotográfico. Colección particular.

de oro con tapa de cristal, un aro para colgar, o un alfiler (a veces ambos). El frente va decorado con una aplicación de alguno de los símbolos que se mencionan seguidamente, realizados en un metal precioso, y con piedras engarzadas.

Además de su materialidad el aspecto formal visual del relicario también dependerá de lo que se pretenda guardar en él; existe en este sentido toda una codificación con base en el lenguaje ornamental visual que indicaría su funcionalidad intrínseca.



Fotos: Royal collection Trust

En general se observan representaciones de tipo naturalista, motivos animales o florales de gran significado simbólico como el colibrí que personifica las almas puras, la rosa cortada (si es capullo representación de la muerte de un niño, si está abierta la de un adulto), y otros motivos fuertemente codificados como la palmera en alusión al cementerio. Son habituales también o los signos de tipo religioso como la cruz, o el ancla (alegórica a la salvación). Existe sin embargo una tipología de carácter más abstracto (donde sería lícito suponer que dicho carácter refiere a lo que no se quiere dar a conocer,

es decir no revelar aquello que se esconde en el interior de la joya, ya sea por recato, desaprobación social o simplemente porque su uso es variable)

Encontramos dos casos de especial interés, ya que sintetizan las múltiples funciones del guardapelo, a la vez que las prácticas victorianas y son: el del relicario que guarda la bala que mató el almirante Lord Nelson en la Batalla de Trafalgar; la misma está encapsulada entre dos tapas de cristal, y con un marco de oro que simula una soga de barco. El proyectil y algunas hebras del uniforme del Almirante fueron recolectados y luego preservados por el médico que lo atendió en el momento del deceso, el cirujano William Beatty. Esta pieza se conserva en el Castillo de Windsor, aunque suele prestarse para diversas exhibiciones. El cuerpo de Nelson en cambio fue conservado en un barril de coñac hasta su arribo al Reino Unido para ser inhumado en su tierra natal.

Y tal vez más raro aún el caso citado por el diario “The Guardian” (22 de abril de 2017) en el que la casa de subastas Irlandesa “Matthews Auction Rooms”, saca a la venta un dildo con guardapelo realizado en marfil de elefante. El animal en cuestión habría sido cazado en la India por quien luego mandó tallar el adminículo como obsequio para su esposa. El artefacto tiene un corazón en el extremo con el fin de sujetarlo y un compartimiento interno con tapa, para guardar el cabello del esposo.

Otras tipologías de joya romántica

Claramente, aunque tal vez el más representativo, el relicario no fue ni de lejos la única tipología de joyas utilizadas durante el período. Como sostiene Gutiérrez García (1999)

Coincide el inicio del Ochocientos (1800 N. del A.) con un cambio de gusto con respecto a parámetros de tradición barroca y si bien éstos sobrevivirán, irán surgiendo diversos tipos acomodados a nuevas fórmulas estéticas. Algunas novedades técnicas y otras relacionadas con los nuevos estilos vinieron a propiciar un cambio relevante en la joyería femenina del siglo XIX [...] generó en pocos años un cambio del gusto, más o menos matizado; si desde finales del XVIII se constataba en la alta joyería la pureza de líneas y un intento sistemático en plasmar el rigor arqueológico a través de unas formas decorativas inspiradas en la Antigüedad Clásica, hacia 1820 se daba un giro hacia registros naturalistas y fórmulas decorativas y eclécticas, donde los repertorios clasicistas se funden a diseños inspirados en la joyería popular y/o en la de tradición barroca. (pp. 100, 102)



Datado en 1840 este es un particular guardapelo subastado en el 2017 por la casa Matthew Auctioneers, lote de subasta “475” que conserva aún su estuche de cuero original. El mismo fue un regalo de un marido devoto amante de la caza, para que su esposa (entre otros usos) conservara allí un mechón su cabello.

Fuente:

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/apr/22/victorian-era-ivory-vibrator-generates-excitement-at-irish-auction>

El *parure* (del francés, conjunto) aparece entonces en el siglo XIX con toda su herencia barroca pero estilísticamente renovado; si bien no es una joya en sí mismo, es todo un montaje de joyería. Este conjunto de piezas incluye inevitablemente un collar o gargantilla, una pulsera o brazalete, un par de aros, y un broche y un anillo, teniendo todo el diseño un mismo concepto. En ocasiones y si es muy lujoso, también integra una tiara, o corona y algún tipo de colgante, cruz o medallón, un aigrette (especie de hebilla con

plumas para usar en el cabello o tocado) y botones. Claramente el parure es un sistema solo accesible para la alta burguesía o la nobleza, dados sus altísimos costos de fabricación y cantidad de materiales suntuarios involucrados en él. De esta versión original y completa la baja burguesía copió una parte, de lo que surge el demi-parure un conjunto más escueto de elementos que como expresión mínima incluye una gargantilla o collar y un par de aros haciendo juego.

Estos sets, fueron desmembrándose con el tiempo no tanto por costo sino por falta de oportunidad para lucirlos. Un parure completo exigía como mínimo un evento en la corte, un acontecimiento protocolar, o en el caso de América una tertulia ofrecida por algún miembro de la realeza expatriada. Los componentes del parure comenzaron a utilizarse por separado o en combos más humildes de acuerdo con la ocasión. Gargantilla y aros, brazalete y broche, o cualquier otra combinación (resulta importante como dato de costumbres, el hecho de que como mínimo el par o el trío de piezas señala la posesión



Ejemplos de parures victorianas: Arriba conjunto de oro amarillo, carey negro, semillas de perla y granates, perteneciente a la realeza española; a la derecha, oro amarillo, y amatistas con diamantes incrustados formando un diseño floral, perteneciente a la corona británica. Ca. 1840.

del conjunto, de tal modo que si en una ocasión se usa una combinación es casi un deber social usar otra combinación diferente del mismo parure en el siguiente evento, como forma de exhibir la totalidad de la posesión, y regla de etiqueta)

Los componentes del parure evolucionaron luego a la joya individual o al conjunto simple, donde el protagonismo en general está dado por el collar y este es acompañado por un broche o una pulsera, pudiendo combinarse con otros accesorios diferentes.

A Victoria le sienta el luto

EL conocido como período victoriano o era victoriana, comienza con el romanticismo ya afianzado en toda Europa y América, y culmina más o menos en simultáneo con este. Es por esta razón que se suelen confundir o al menos asimilar un período al otro. Claramente la era Victoriana compendió el auge de la segunda revolución industrial y el mayor esplendor del imperio británico. Coronada reina en 1837, Victoria gobernó durante casi sesenta y cuatro años, hasta su muerte en 1901. El imperio británico incluía en ese momento además del Reino Unido, Escocia, Gales, parte de Irlanda, Australia, y la India (de la que Victoria ostentó el título de Emperatriz desde 1877 hasta su deceso) entre otras colonias. A pesar de estar regido por una mujer, el gobierno estaba claramente manejado por el parlamento homogéneamente masculino. No obstante este trabajo no se centra en los vaivenes políticos del período, sí debiera considerar como estos influyeron en diversos aspectos de lo social. En este sentido la llamada “moral victoriana” (término utilizado en general para referir a una actitud censora y pacata) fue en realidad una doble moral; se exaltó el respeto y el acatamiento de las normas sociales altamente codificadas para la alta burguesía y la nobleza; la reputación pasó a ser una condición excluyente para ser aceptado y tratado socialmente, y la falta de ella o la violación pública de las convenciones eran motivo suficiente para ser excluido de la sociedad. Todos aquellos que no pertenecían a las diferentes élites eran considerados parias, en algunos casos proletarios y en el peor, degenerados; al decir de Martín Hernández (2001),

el enfoque de desviación tiene implicaciones sociales importantes, pues presupone que existen individuos que van en contra de la sociedad “normal”, por lo que los “abyectos” tienden a desorientar o corromper el desarrollo global de ésta. En consecuencia, este tipo de visión tiende invariablemente a justificar el poder, a desarrollar estereotipos clasistas sobre lo normal o anormal en las conductas sociales, a desarrollar una sumisión a las definiciones legales o codificadas y en muchas ocasiones sirve como soporte ideológico del control social. (p. 4)

La dama victoriana a diferencia del hombre estaba obligada a guardar las formas tanto en la esfera pública como en la privada y la insatisfacción sexual femenina provocada al mismo tiempo por la contención y rigidez moral, y las costumbres licenciosas de los hombres, derivaba habitualmente en tratamientos médicos de dudosa efectividad científica, que en general incluían prácticas masturbatorias disfrazadas de algún otro tipo de procedimiento. La masturbación femenina era una de estas costumbres moralmente inaceptables ya que se consideraba que conducía a la infertilidad y a la locura, por lo que era una práctica que no podía admitirse como tal, y debía codificarse; en síntesis, la estimulación del clítoris (no considerado parte del aparato reproductivo femenino) a manos del médico (o en la intimidad del hogar a manos del esposo) resultaba no en una práctica masturbatoria, sino en un tratamiento paliativo de dolencias como la histeria. Para Serrano Bailén (2018),

Toda esta parafernalia creada alrededor de la sexualidad femenina con el único fin de controlarla lleva a la sociedad victoriana a la contradicción y a la paradoja. El estudio de la sexualidad femenina lleva a los médicos a señalar que los deseos sexuales de las mujeres son más difíciles de controlar que los de los varones; este hecho convierte a la mujer en propensa a la histeria y da lugar a toda una serie de prejuicios sobre la mujer soltera. Se considera que los impulsos sexuales femeninos han de ser disciplinados dentro del matrimonio y, por ende, la mujer que no puede satisfacer su sexualidad por permanecer soltera se convierte en una víctima de sus propios deseos (p. 108)

El hombre victoriano, positivista, tenía sin embargo (mientras guardara las formas) todas las libertades imaginables, lo que produjo una expansión exponencial de prostitución

callejera y de burdeles de todo nivel. La diferencia de clases entre alta burguesía y proletariado, el trabajo infantil, la pedofilia y la prohibición legal de la homosexualidad son algunas de sus características sociales más visibles. Esta duplicidad moral llega al extremo de prohibir el uso de términos como “prostituta” aduciendo que las tales no existían y utilizar el eufemismo de “desdichadas”.



PLATE XXV.—Treatment of Knee. In a local application to the knee joint (or any joint) for any form of arthritis or synovitis whether rheumatic, gouty, or traumatic, expose the part, secure the desired dosage of current, interpose a dry resistance if counter-irritation is indicated, and move the electrode over the affected area. Localize the action upon each point that needs it until the fullest benefit is obtained. In muscular conditions put the muscle fibres on the stretch to develop the pain and then apply the current until pain ceases. Repeat according to the relief obtained.

Las prácticas medicinales tanto “profesionales” (con el advenimiento de la electricidad se inventaron múltiples aparatos que creaban impulsos eléctricos o vibraban); o las hogareñas en principio más naturales, eran moneda común para combatir las afecciones “nerviosas” de las mujeres del período romántico.

Esta doble moralidad que penaliza a la vez que incita, abre inevitablemente el camino a la revulsión de las reglas que veremos luego reflejada en la joyería barata.

El affaire de Nellie Clifden

Conocida como Nellie Clifden o Clifton, no hay demasiados datos sobre ella excepto la afirmación más o menos generalizada de que fue una actriz irlandesa que tuvo varios encuentros sexuales con Eduardo príncipe de Gales cuando este era un joven inexperto de veinte años y antes de su casamiento con Alejandra de Dinamarca.

Solamente en los blogs historiográficos irlandeses como Irish Story o Turtle Bunbury, o algunos medios de prensa del mismo origen (los que probablemente se referencien en esos mismos blogs) se refieren a Clifden como una prostituta popular entre la guardia de granaderos que acampaba y entrenaba en el Curraugh Camp de Irlanda en 1860. El resto de las menciones, mayormente de origen inglés, insisten en la improbable hipótesis de que fuera una actriz.

Posiblemente fue una de las llamadas “wrens”. El wren (o reyezuelo¹⁵ en español), es un tipo de pájaro poco llamativo, marrón, muy abundante en Irlanda. El mote aludió de forma irónica al estatus lumpen de estas mujeres que sobrevivían ofreciendo cualquier tipo de servicio a la guardia real, a la vez que las chozas en que se instalaban parecían nidadas.

Había cerca de diez “nidós”, chozas de paja y adobe de barro pantanoso sin ventanas ni chimenea. Cada uno habitado por varias mujeres. No hay acuerdo acerca de si Nellie era una “wren” nativa, o había llegado siguiendo a un soldado, pero sí existe

¹⁵ Ave pequeña que pertenece al orden de las paseriformes de la familia regulidae.

consenso acerca de que los oficiales enterados de la virginidad de Eduardo la buscaron especialmente (de lo cual se infiere su fama previa) para que el príncipe experimentara el sexo por primera vez. Mas allá de la posible romantización de los hechos y según consta en el diario personal de Eduardo, “NC” lo visitó al menos tres veces.

El lance como sucede habitualmente en estos casos tomo estado “social”; enterado Alberto, envió una carta a su hijo conminándolo a finalizar la relación de inmediato por temor a un escándalo (que posiblemente incluyera un embarazo, amén del escarnio para la monarquía). Un par de semanas después de conocidos los hechos el que sería luego Eduardo VII, fue enviado a Alemania a conocer a quien sus padres habían elegido como su futura consorte, Alejandra de Dinamarca, e inmediatamente después, fue matriculado en la universidad de Cambridge y sometido a una severa vigilancia.

A pesar de sentirse muy enfermo, Alberto insistió en viajar a la Universidad donde ya se encontraba su hijo, para hablar con él, lo que hizo bajo la lluvia y durante largo rato. Aparentemente durante este trance contrajo fiebre tifoidea, aunque algunos biógrafos a la luz de los datos que se poseen actualmente sostienen que padecía un avanzado cáncer de estómago. El hecho fáctico es que regresó a Londres en estado de extrema debilidad y murió pocas semanas después de esa charla. Para Victoria sólo hubo una razón para la muerte de su esposo: el affaire de su hijo (a quien juró no perdonar nunca) con una prostituta irlandesa.

Fuentes: The-history-blogger, (2013), Nellie Clifden: the Irishwoman who nearly brought down the Monarchy. [Entrada en blog] Recuperado de:

<https://historynotforgotten.wordpress.com/2013/08/14/nellie-clifden-the-irishwoman-who-nearly-brought-down-the-monarchy/>

Bunbury, T. 2013. Nellie Clifden – The Irish Prostitute Who Nearly Brought the British Royal Family Crashing Down. [Entrada en blog] Recuperado de:

http://www.turtlebunbury.com/history/history_heroes/hist_hero_nellie_clifden.html

Hay dos motivos para incluir esta historia dentro de este trabajo: si bien las actrices y las prostitutas no diferían demasiado en la consideración moral de la época (se asumía que en mayor o menor medida una u otra ejercían ambos oficios), al menos las primeras, aunque supuestamente libertinas, ofrecían una imagen mejor posicionada. Podían incluso si eran consideradas de talento codearse con la nobleza e inclusive alcanzar el estatus de cortesana. Por otra parte, como ya hemos comentado, las prostitutas en el imperio británico “no existían” por lo tanto no podían nombrarse como tales, con el agregado de que Clifden aparentemente, era del más bajo nivel. Es por esto, por lo que, ante el escándalo consumado y difundido, se privilegió relacionar al príncipe de Gales con una figura (dentro de lo abyecto) lo menos indecorosa posible: una actriz. Esto da cuenta del ocultamiento que hasta el día de hoy se sigue haciendo acerca de quién era al menos uno de los protagonistas de este hecho.

Claramente al no existir prostitutas tampoco existen cosas que las prostitutas usan, por lo que, dichas cosas *tampoco debieron nombrarse*, como plantearémos más adelante.

La segunda razón que esgrimimos para introducir este caso es su mismo final, la muerte de Alberto de Sajonia que propició uno de los lutos más extensos, toda una industria, y la que consideramos (como desarrollaremos en breve), la primer socialización de la Joyería.

La moda victoriana

La moda del romanticismo (post regencia) se caracteriza por la utilización del corsé y la crinolina o miriñaque (luego polisón) a nivel estructural del vestido, y la profusión de lazos, moños y encajes en el exterior de este, así como los “bonnetes” un tipo de sombrero que constaba de un casquete rematado en un ala frontal. La relación

entre la arquitectura del vestido victoriano y la doble moral de la que venimos hablando se puede sintetizar en el uso del corsé, pieza cuya dificultad de uso era solo superada por las dificultades que acarrearaba su colocación y luego su desvestida. Esta garantía de moral incuestionable dada por la armadura tenía también implicancias más ambiguas. Tal y como afirma Steele (2001) aunque los historiadores tendieron a entender su utilización en términos de la represión sexual de las mujeres de la burguesía, lo cierto es que también a la vez que símbolo de decencia era un elemento incitador, en tanto insinuaba (o formaba) el cuerpo femenino en un mix ambivalente entre moral intachable y provocación. Para Steele, en su artículo, “*Fashion death and time*” la moda es una suerte de muerto vivo, ya que, citando a Benjamin “la moda se burla de la muerte” a la vez que la moda no está ni viva ni muerta y afirma que su esencia (la de la moda) es el fetichismo, de manera que lo que se entiende como sexi deriva de objetos inorgánicos, incluyendo indumentaria, joyas y cosmética. (Steele, 2008). De esta manera el corsé se transforma en el fetiche por excelencia del período romántico haciendo de la sofocación y el desmayo (similares a la muerte) una de las bellas artes.

Más allá de estas consideraciones generales, especialmente aplicables a la moda victoriana, sus características intrínsecas casi inamovibles a lo largo del período, y su relación con el culto fúnebre, fue la reina Victoria quien se transformó en tal vez el primer ícono estilístico de la moda (a nivel mundial), y referente de los usos y costumbres del período romántico (muchos de los cuales perduran hasta el día de hoy, y están signados por las elecciones que en este sentido hizo Victoria). Desde su vestido de novia y su ajuar de joyas, hasta su luto por la muerte de Alberto y el uso del color negro como símbolo de distinción y elegancia, eternizado hasta su propia muerte en 1901.

Si bien el negro en la indumentaria estaba de moda en España desde el siglo XVI, el negro profundo o negro pleno era un tono inestable que decoloraba rápidamente mutando a un marrón arratonado. Por esta razón su uso implicaba la posibilidad de reemplazar el traje con frecuencia y era sinónimo de lujo. La colonización americana le otorgo a España el palo campeche¹⁶ capaz de producir un tinte negro profundo y de duración aceptable por lo que imponer su uso (y consecuentemente manejar el comercio del tinte o los textiles teñidos) se transformó en cuestión de estado. Los varones continuaron haciendo uso del color negro como símbolo de distinción a lo largo del XVII y el XVIII, pero por las mismas razones enumeradas más arriba (el cambio de vestido) las mujeres preferían el blanco, u otros colores llamativos y vivaces, al menos hasta la muerte de Alberto de Sajonia.

1861 fue un año signado por la muerte para Victoria, su madre primero, y su esposo unos meses después. Manifiestamente la muerte era un tema con el que la reina no podía lidiar muy lúcidamente, por lo que, ante el fallecimiento de su madre acusó a Louise Lehzen (su institutriz y luego consejera) y a John Conroy (administrador de su madre), por haberla alejado de ella. Lo mismo haría meses después, responsabilizando a Eduardo de la enfermedad y deceso de su padre. Este fue el inicio de uno de los período de luto más extensos conocidos (casi cuarenta años) y el de una industria sumamente productiva y varias manufacturas y materialidades asociadas al luto de la reina y consecuentemente al de la aristocracia contemporánea.

La condición de viuda imperial de la Reina obligó a repensar los hábitos de clase produciendo un cambio estético que la moralina de romanticismo abrazó casi pasionalmente; el negro volvió a adquirir protagonismo casi absoluto, y retomó su estatus de élite, pero lo que las reaccionarias clases altas no percibieron hasta que fue demasiado tarde, es que ya era otra época. Los cambios fundamentales que se produjeron entonces

¹⁶ El palo de tinte o Campeche (*Haematoxylum campechianum*), es un árbol nativo de Mesoamérica. Su madera se usa para extraer hematoxilín un potente colorante.

en la producción y diseño de modas en el período se debieron básicamente (no a la inexistente apertura mental, como ya se ha planteado) si no a la revolución industrial. Las máquinas de coser, los encajes fabricados de manera industrial, los tintes químicos (sintéticos, en oposición a los de origen animal y vegetal) posibilitaron (y en algunos casos colectivizaron) el abaratamiento de la confección y los materiales.

La auto imposición del luto de Victoria había vuelto a posicionar al color negro como deseable, pero aquel antiguo símbolo de distinción ya no lo era tanto cuando de pronto se encontraba al alcance de los más pobres. La posibilidad de un negro permanente y joyería accesible a cualquiera por apenas centavos inició una revolución popular y silenciosa en la que la alta burguesía, exclusiva y excluyente, repentinamente debía manejarse dentro de las reglas morales por ella impuestas homologándose, al menos visualmente, al proletariado.

La Piedra de toque

La decisión de Victoria de abandonar todo signo de lujo y vestir de negro hasta el fin de sus días, primero produjo un sentimiento de solidaridad con el dolor de la monarca. Las reglas del luto exigían que este debía llevarse estrictamente durante dos años por la muerte de un conyugue, continuando luego un año más o seis meses de medio luto, pero



*Collar de jet de Whitby. Combinación de texturas mate y brillante, con talla de camafeos. Peso 50 g
Ca. 1870
Colección particular.*

como la Reina no estaba dispuesta a abandonarlo, esta decisión pasó a verse reflejada en la moda, volviendo entonces el negro amén de signo de luto, a retomar su estatus de elegancia y buen gusto. Victoria sólo volvió a ostentar las joyas de la corona en ocasión de su jubileo (el 20 de junio de 1887). No obstante, el protocolo exigía que la monarca luciera ornamentada de acuerdo con su rango. En este contexto un material conocido desde la edad de piedra, pero poco explotado hasta entonces tomó nuevo protagonismo: el jet o azabache. De aspecto similar al ónix negro y a la obsidiana el jet es un tipo de carbón fósil derivado de la madera de las araucariáceas del período jurásico. Se formó a partir de troncos o piezas de madera sumergidos en regiones

pantanosas y ricas en sedimentos orgánicos sometidas a altísimas presiones. Bastante frágil, su dureza en la escala de Mohs varía entre 2.5 y 4 (similar a la de la perla). No se la puede considerar una piedra dura y por tanto de alto valor, sin embargo, los yacimientos son pocos y la calidad variable por lo que el jet de mayor dureza (el que se ha formado en pantanos salobres) fue muy buscado, acaparado, apreciado e imitado. Se lo puede cortar y tallar (lo que requiere mano de obra altamente especializada, encareciendo su manufactura) y puede tener una terminación mate, satinada, brillante o una combinación de cualquiera de ellas según el tratamiento que reciba. Es de un negro intenso, opaco y su resistencia y comportamiento mecánicos son inferiores a los del vidrio. A nivel químico el 75 % es carbono y el resto un compuesto de oxígeno, azufre, nitrógeno y algunos hidrocarburos. Si se lo somete a llama desprende un olor desagradable. Al ser menos denso que otras gemas es también mucho más liviano.

El principal yacimiento de jet o azabache inglés se localizó en un pantano de agua salada en el área de Whitby. Este jet en particular tiene una antigüedad estimada en ciento ochenta millones de años, y las condiciones del sustrato, así como las presiones a que se vio sometido le otorgaron cualidades de dureza y calidad extraordinarias.

En este contexto, ante la resistencia de Victoria a utilizar casi cualquier tipo de joya, el jet comenzó a utilizarse para fabricar joyas de luto que la reina pudiera usar en eventos protocolares. Esto le otorgó una hasta entonces desconocida popularidad al jet. El material bien trabajado permitía realizar todo tipo de cuentas lisas o facetadas, brazaletes, camafeos, peinetas, mangos de sombrilla y todo tipo de artículos decorativos y utilitarios. La explotación minera del jet a gran escala comenzó entonces alrededor de 1861 y se extendió hasta los años veinte. A pesar de haberse descubierto yacimientos en varias partes del mundo en ninguno de ellos el material tenía las características del jet de Whitby por lo que este se reservó para la joyería de la corona y algunos personajes de la nobleza.

Ni bien comenzaba la popularidad del jet, algunas manufacturas vieron las ventajas de su imitación y abaratamiento. Tratándose de un material de un invariable negro pleno, de aspecto más o menos brillante y frágil, el cristal apareció como la alternativa casi inmediata. Desde la edad media Bohemia era famosa por sus factorías de cristal y sus maestros vidrieros lograban un acabado muy brillante en todo tipo de colores y opacidades. De esta manera el cristal negro de bohemia (luego conocido como Czech glass) se transformó en un sustituto bastante más económico del jet original.

La antigua tradición cristalera de Bohemia le otorgó al cristal negro checo características inusuales de dureza, estabilidad dimensional, y trabajabilidad, lo que lo hizo un sustituto más que adecuado del azabache inglés, al punto de que hoy si hablamos de azabache, creemos estar hablando de vidrio checoslovaco y no de una tipología de carbón fosilizado.

Además de poder cortarse, tallarse y grabarse como el jet, y a un costo de producción muchísimo menor, el cristal negro de Bohemia presenta una ventaja por sobre el material original: puede ser moldeado por fundición. El trabajo de vidrio moldeado (que luego puede ser sometido además a cualquiera de las otras técnicas tradicionales, como la talla) permitió la fabricación de piezas que hubieran sido impensadas con jet y a un costo relativamente menor.

Pueden diferenciarse no obstante uno del otro con facilidad por su densidad y dureza: el cristal tiene una dureza en la escala de Mohs de 7 (casi tres puntos más que el jet) y es bastante más denso, por lo tanto, tiene a igual masa mayor peso.

La Vulcanita¹⁷; el azabache proletario

Si bien era ya conocido por los pueblos originales en Mesoamérica y el norte de Sudamérica, mediados de 1700 un naturalista francés, Charles Condamine quien había sido enviado en una expedición geográfica envió a Francia varios rollos de caucho crudo (la secreción, una emulsión lechosa conocida como látex, de la *Hevea Brasiliensis*) a los que adjuntó una descripción de los usos que los nativos daban a la sustancia generando gran interés en sus propiedades hidrófugas. Hacia 1770 un químico de origen inglés fabrica las primeras gomas de borrar lápiz a base de látex, y posteriormente comienza a utilizarse como impermeabilizante de calzado y textiles. El principal problema era la inestabilidad de sus propiedades mecánicas: se endurecía demasiado con los crudos inviernos europeos y se volvía viscoso al ser expuesto al calor. No obstante, estas desventajas la demanda europea por el látex va en aumento y comienza a explotarse de

¹⁷ Comercializado con el nombre de “Vulcanita” en el Reino Unido y el de “Ebonita” en los Estados Unidos, no es otra cosa que caucho vulcanizado de color negro.

forma masiva. En 1839 un autodidacta norteamericano, Charles Goodyear, quien venía investigando la forma de estabilizar el látex y sus posibles aplicaciones, descubre por accidente el proceso de vulcanización. El mismo consiste en agregar azufre en caliente al caucho crudo lo que lo vuelve mucho más estable conservando la mayoría de sus propiedades. En 1843 Thomas Hancock un Químico de origen inglés, mejora el método, logrando un caucho de mayor flexibilidad y resistencia que el de Goodyear y lo patenta en el Reino Unido, un año antes de que Goodyear lo haga en estados Unidos. A partir de este momento las aplicaciones industriales del caucho crecen de forma exponencial, de manera que las grandes potencias europeas buscan la forma de apropiarse de las plantaciones y dominar el comercio. Un personaje del que se sabe poco, llamado Henry Wickham, roba miles de semillas de *Hevea Brasiliensis* y las saca de contrabando de Brasil con destino al Reino Unido. Las semillas que lograron hacer germinar fueron entonces plantadas en las colonias inglesas de la India. Por otro lado, se habían descubierto reservas naturales de árboles de caucho en el Congo (un territorio conocido como Estado libre del Congo, bajo el dominio de Leopoldo II de Bélgica). La explotación del caucho congolés bajo la corona belga dio lugar a un genocidio de proporciones que incluyó todo tipo de abusos, coacciones, torturas y asesinatos hasta que por las presiones internacionales el Estado libre del Congo fue anexado al Congo Belga en 1908.



Brazalete, cadena, relicario y peineta de Vulcanita, realizados con mecanizaciones y moldeos combinados y en formulaciones diferentes. Colecciones particulares Ca. 1870-1880

Otra vuelta de tuerca¹⁸

Siempre sucederá que una de las funciones propias del objeto será más predominante que las otras; para el caso de predominancia de la función simbólica se establece el principio de configuración simbólico-funcional. En este principio el objeto es valorado más que por su uso, por la significación que este tiene dentro de un sistema cultural, los objetos signos representativos de su estatus y del prestigio que tiene o se desea tener dentro de la sociedad.

Yina Santisteban Balaguera

La fabricación de ornatos corporales de luto en Vulcanita posibilitó el acceso a la mujer de clase baja al adorno. Si bien el ornato de luto (junto con todos los rituales fúnebres), no hacían per se distinción de clase, la materialidad de estos o la especificidad de su manufactura los volvían prohibitivos. Repentinamente *cualquiera* podía comprar un collar, una pulsera o un broche de vulcanita y, *cualquiera* también podía usarlo en público. Esta situación pudo entonces producir una serie de cambios a nivel cultural con diferente alcance y nivel de significado, para Santisteban Balaguera (2013) básicamente de tipo representativo:

¹⁸ Título de una novela de Henry James publicada en 1898. En la misma, dos niños que conviven con su institutriz en una residencia victoriana son moralmente pervertidos por los fantasmas de la anterior institutriz y su amante; una clara metáfora sobre peligro de abandonar las rígidas costumbres victorianas en pos de la modernización de los hábitos.

Ya sea desde su aspecto simbólico o taxonómico, el objeto es leído por el hombre y esta lectura es polisémica, no sólo por el hecho de que un objeto pueda ser leído por diferentes sujetos, sino por el hecho de que el sujeto puede dar sentido al objeto desde diferentes perspectivas. El hombre puede dar diferentes sentidos según la configuración de su contexto, puede interpretar al objeto según sus competencias culturales y sociales, y según como el objeto intervenga en su mundo. (p. 119)

De esta manera, para las clases bajas esta fue una forma de acercarse, parecerse, o intentar integrarse en un esquema social que les resultaba expulsivo. Para la aristocracia en cambio fue un alerta que disparó la necesidad de diferenciarse más en las materialidades y en la codificación del uso.

Entonces el objeto símbolo (de la muerte, de la pérdida) también es signo (de quien soy, y dónde quiero estar): la joya de luto (símbolo) se estratifica verticalmente produciendo una variedad de significados sociales de pertenencia y de no pertenencia (signo), adquiriendo un sentido específico dentro del esquema social en que se desenvuelve (Santisteban Balaguera, 2013. p. 119). El objeto pasa a interactuar socialmente de forma altamente codificada, de manera que, sólo aquel que conoce el código en profundidad lo puede interpretar plenamente.

Considerando que la Vulcanita adopta motivos funcionales-ornamentales idénticos a los de la alta joyería, y se diferencia más o menos sutilmente por su coloración o percepción matérica, comienzan a interactuar otros factores en uno y otro sentido, para dar cuenta de la posición social de quien los ostenta. Así el lenguaje corporal se torna indispensable para hacer una lectura rápida de una imagen confusa; mientras el abyecto invade los espacios hasta ahora reservados a la alta burguesía, esta se protege elevando el estándar, y segregando los espacios y momentos de socialización.

Si bien se interpone la limitante del período de luto en sí, no era difícil que alguien se muriera a mediados del XIX, generando una interminable secuencia de posibles ocasiones para exhibir luto, y por consiguiente accesorios. La moda impuesta por Victoria con motivo de la muerte de Alberto propició entonces involuntariamente una primera “secularización” de la joyería. Especialmente en ámbitos públicos, el uso de vestimenta en negro pleno, los encajes industriales y la joyería de caucho obligaron a la alta sociedad europea y americana a repensar las formas de reconocerse.

Esta socialización revolucionaria con base en los accesorios de vulcanita, la primera en su tipo, propicio que el concepto de lo kitsch haga su entrada triunfal en el romanticismo, ya que, hablar de kitsch, es hablar de la función que se le otorga a un objeto (no del objeto en sí), el cual, de esta forma, se manifiesta identificado con un orden (cualquiera sea) superior. La cosa articula al sujeto con un espacio de no pertenencia; el sujeto portante, o dueño de la cosa, *es diferente a sí mismo* a partir del objeto obtenido, el sujeto pretende así, vivir en un ámbito que no lo reconoce como igual (al menos en términos de casta, de clase) gracias a la interacción del objeto y el medio (Montalto, 2018. p. 4).

No fue sin embargo la vulcanita el único material (aunque sí el primero) en desestabilizar los hábitos y reglas de clase. Mucho antes de que finalizara el siglo, cuando aún la burguesía no había logrado recuperar su diferenciación pública, aparecería otro material que llevaría las cosas al extremo: el celuloide.

Podría decirse que la Vulcanita o Ebonita no es más que caucho vulcanizado, de hecho, es lo que es. En el Reino Unido fue bautizada así en base al proceso de vulcanizado que le da sus propiedades y en Norte América partiendo del vocablo inglés *ebony* (ébano) por su color negro y peso, y luego al masificarse su fabricación, su nombre se popularizó con el galicismo *ebonite*. La diferencia entre el caucho vulcanizado común y la vulcanita está en los aditivos que le confieren características especiales, que por otro lado serían indeseables en el primero. Estas cualidades mecánicas y ópticas son: mayor dureza (sin

pérdida de elasticidad) y susceptibilidad de pulimento y por consiguiente brillo. Para estos propósitos durante el proceso de vulcanizado se le agregan compuestos que por un lado modifican o aceleran el proceso en sí, y por otro alteran sus propiedades. Entre estos aditivos y dependiendo del propósito final que se dará al material, están: el carbonato de calcio (aumenta la resistencia mecánica), la barita (otorga mayor peso al producto final) el caolín, polvo de pizarra, harinas fósiles¹⁹, compuestos metálicos (óxidos, los de plomo aceleran el proceso de vulcanización), y cargas inertes como el amianto (mejora la resistencia físico mecánicas) o carbón, negro de humo o grafito (como colorantes). En un examen organoléptico sencillo se pueden determinar su peso relativamente alto y su olor característico al frotarla y aumentar su temperatura. El color varía dependiendo de los aditivos colorantes, pero también de los cauchos de base utilizados en su fabricación los que pueden ser negros, grises o rojizos, alterando el color final desde los tonos lacre a los marrones oscuros o negros profundos. Es hidrófuga, y no resiste los ácidos fuertes. Se ablanda al estar expuesta al calor, funde a 200 grados centígrados y carboniza a partir de 280 grados. La exposición por tiempo prolongado a la radiación solar (UV) produce una acidificación externa de los compuestos de azufre y termina alterando la superficie (Burke, 1949. P. 92).

Desde su descubrimiento y posterior industrialización tuvo dadas sus características físico-mecánicas y su propiedades como aislante eléctrico variadísimas aplicaciones en la industria en general, pero con base en sus posibilidades de mecanización y sus propiedades ópticas y su bajísimo costo de producción se transformó en un sustituto muy barato del azabache y el cristal checo.

La Vulcanita podía cortarse perforarse o moldearse (esto último en caliente). Se pulía con abrasivos suaves y aceites (generalmente crudo, de lino) y, dependiendo de los aditivos podía alcanzar un alto brillo; debe decirse que este pulido, al tratarse de un material de dureza relativa se depreciaba rápidamente. La vulcanita no es un material para talla, aunque copia muy bien en el moldeo y acepta el pegado con adhesivos con base celulósica o colas animales disueltas en ácido acético. Esto posibilitó la fabricación de "Joyas" de luto de apariencia aceptable (al menos por el período que duraba un luto normal) a un precio accesible a la clase trabajadora. Hubo múltiples formulaciones de compuestos con características similares. Como se verá luego en el caso del celuloide, las diferentes fórmulas dieron lugar a diversas patentes con sus respectivos nombres de producto; aquí mencionamos aquellos dos que hasta hoy han alcanzado mayor difusión, e incluso actualmente a pesar de no ser más que una marca comercial, terminaron asimilándose al material.

¹⁹ Son tierras silíceas muy livianas constituidas básicamente por microorganismos fósiles (como las diatomeas).

Segunda parte

Celuloide

La edad de la indecencia



Zapatos con taco de madera recubiertos en celuloide, con incrustaciones de mostacillas y estrás. Shoe Collection, Northampton Museums & Art Gallery. Fotografía John Roan.

Porque ninguno que tenga defecto se acercará: ni ciego, ni cojo, ni uno que tenga el rostro desfigurado, o extremidad deformada, ni hombre que tenga pie quebrado, o mano quebrada, ni jorobado, ni enano, ni uno que tenga defecto en un ojo, o sarna, o costras, ni castrado. Ningún hombre de la descendencia del sacerdote Aarón que tenga defecto se acercará para ofrecer las ofrendas encendidas del Señor.

Levítico 21:18

Los modernos

Hay textos que han modificado el curso de la historia es innegable. O, por lo menos han catalizado, inspirado (y dogmatizado) diversos movimientos sociales que lo sí lo han hecho. Los grandes cambios teológico-religiosos, político-sociales o científicos siempre han tenido uno, o varios sustentos escritos. La “ley” es dependiente de la palabra escrita como medio regulatorio y para evitar el caos.

Sin embargo, también hay grupos humanos o individuos que se han apropiado de esos textos y las ideas que desarrollan y los han utilizado torciéndolos en su propio provecho o el de una clase. La interpretación de esos textos está supeditada a los aspectos socio culturales, políticos y religiosos, a los intereses en suma, de quienes los leen (y hacen cumplir) en un espacio tiempo determinado.

Nadie en su sano juicio interpretaría “*Helter Skelter*” de The Beatles como un texto anticipatorio de un apocalipsis racial, tal y como lo hizo oportunamente Charles Manson. Tenemos entonces que a veces la influencia inducida por el texto es caprichosa, “*The Catcher in the Rye*”, de D. J Salinger “inspiró” a Mark David Chapman a cometer el asesinato de John Lennon, y a veces más radical (y por qué no, literal), “*Das Capital*”, C. Marx, que originó el movimiento marxista y sentó las bases ideológicas para la revolución bolchevique, por citar sólo dos casos harto conocidos a modo de ejemplo.

Hay no obstante escritos igualmente influyentes que parecieran estar en las antípodas uno del otro (y de hecho lo están en general) pero que leídos y entendidos en un contexto que se los apropia de manera conveniente y convincente, resultan tener más puntos de contacto de los que podrían suponerse en una lectura influida por el discurso de la modernidad. Es el caso de dos textos: uno de ellos antiguo y cuyo influjo con algunas variantes se mantiene inalterable, La Biblia, y el de otro, moderno, que desató una guerra ideológica (y bastante popular en realidad) entre creacionismo y evolucionismo: hablamos de “*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*” editado en 1859 y su continuación “*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*” publicado en 1871, ambos de Charles Darwin. La tercera pata de esta mesa como no podía ser de otra manera, es una corriente filosófica (sociopolítica y burguesa) conocida como positivismo.

Tanto el positivismo científico como el filosófico son modos de concebir la modernidad a partir de la idea de la contrastación científica de los hechos como único modo de entender la realidad con base en fenómenos observables. El positivista se opone a cualquier forma de conocimiento con base metafísica y busca entender con ayuda de las ciencias, las leyes invariables del mundo natural para predecir resultados o, dicho de otra manera, anticipar los hechos fácticos con objeto de adelantarse y tener dominio sobre ellos. Si bien el espíritu original de los ideólogos del positivismo, según ellos mismos sostuvieron, tiene como objetivo una mejora social, basta leer algunos fragmentos del discurso “*Sobre el espíritu positivo*” de Auguste Comte (1844) para encontrar en esta filosofía el germen del fascismo:

hay que comprender que engendra en su estado actual por la excesiva particularidad de ideas que ocupan exclusivamente cada inteligencia individual. [...] es decir, que en modo alguno llegaremos a igualar a los antiguos, *cuya superioridad en esto se basaba principalmente en el poco desarrollo de sus conocimientos* [...] Todos los estudios

preliminares preparan así la ciencia final que en adelante actuará sin cesar para hacer prevalecer, al fin, el verdadero espíritu de conjunto, siempre unido al verdadero sentimiento social. Esta indispensable disciplina no resultará opresora, ya que su principio concilia espontáneamente las condiciones permanentes de una sabia independencia con las de un concurso real. [...] bajo el aspecto político, esta íntima renovación de las doctrinas sociales no se cumpliría sin hacer surgir, por su ejecución misma, del seno de la anarquía actual, una nueva autoridad espiritual que, *después de haber disciplinado las inteligencias y reconstruido las costumbres*, se convertirá pacíficamente, en toda la extensión del Occidente europeo, *en la primera base esencial del régimen final de la humanidad*. [...] que podrán juzgarse pronto como muy superiores a las vanas pretensiones de una teología retrógrada, cada vez más degenerada, desde hace siglos, en activo elemento de discordias individuales o nacionales, e incapaz de contener las futuras divagaciones subversivas de sus propios adeptos. (pp.3-10)

Conocimientos poco desarrollados o elementales, disciplinamiento de formas de pensar y hábitos, y régimen final de la humanidad. Estos postulados filosóficos cuyo supuesto y último interés estaría focalizado en la sociedad en su conjunto y en sus necesidades, se dan sin embargo en un contexto donde el nivel de analfabetismo (europeo) es mayor al 50%, considerando que esta cifra está varía regionalmente y de acuerdo con la clase y el género. De esta forma se da que en ambos géneros el nivel de alfabetización es muy inferior en el femenino y la diferencia es proporcional a la región que habita (con Rusia a la cabeza con el mayor nivel de analfabetos con un promedio en el siglo XIX cercano a un 70%), al nivel socio económico (mayor nivel de pobreza menor alfabetización), y si hablamos de mujeres decimonónicas, el grado de instrucción es muchísimo menor que el de los hombres de su mismo entorno, en cada estrato social, aún entre la burguesía. En este contexto, el alcance “social” del positivismo es heteronormativo, masculino y burgués, en tanto sus postulados e ideales pueden ser en principio leídos, y luego comprendido por hombres de las clases acomodadas o altas con cierto nivel de instrucción, lo que nos da aproximadamente un 20 % de la población en un estimativo complaciente. Por lo tanto, el positivista no sólo es de clase alta, instruido y hombre, sino que además es escaso, casi cofrade; es natural entonces que el interés real por la alfabetización no superara los debates ideológicos, tal y como refiere Puelles Benítez (1993),

desde el principio del siglo XIX la educación como derecho de libertad se reviste de una notable ambivalencia. Ello explica, en mi opinión, que en el siglo XIX la izquierda europea sea al mismo tiempo defensora de la libertad de enseñanza, entendida como libertad de cátedra, y enemiga de esta misma libertad, entendida como derecho a la creación de centros docentes, normalmente confesionales, desde los que se combate incansablemente al nuevo régimen liberal. Por el contrario, la derecha europea hará de la libertad de enseñanza, en su acepción de libertad de creación de centros docentes, un bastión de su actividad, al mismo tiempo que rechazará la libertad de cátedra por considerarla una libertad perniciosa e inadmisibile.

Siendo entonces el positivismo una filosofía basada en el conocimiento y cuyo objeto esta dado por el control de los acontecimientos, y considerando que surge en el contexto de una sociedad sub alfabetizada, era de esperar que las clases dominantes adhirieran rápida y fervientemente a él adecuando los principios e ideales originales de esta corriente con miras a una justificación y sostenimiento del poder. La iglesia, en tanto algunas variables de su interés no se vieron modificadas (su poder hegemónico, el rol de la mujer y la instrucción femenina) aceptó de buen grado la adecuación que hizo la alta burguesía (masculina) de esta doctrina. Por otro lado, la aristocracia positivista no iba a renunciar a siglos de comunión eclesiástica, por lo que, la llegada de las teorías de Darwin y posteriormente Wallace fueron recibidas con cierta reticencia; no obstante

(especialmente en lo referente a Wallace y a su relectura del darwinismo) en cuanto notaron su utilidad en tanto normativización evolutiva y especismo, las abrazaron fervorosamente, dejando a un lado, claro, los aspectos poco convenientes. El origen de las especies pasó a ser aparte de una teoría revolucionaria el principal argumento para justificar el clasismo, el racismo, la eugenesia y la filogénesis como forma de evitar la movilidad de clases.

Darwin, o el moderno Prometeo

“El origen de las especies”, nombre por el que comúnmente conocemos la teoría evolutiva de Darwin se publicó 1859. Anteriormente Darwin quien algunos años antes había regresado de su experiencia “Beagle”²⁰ había ya publicado variedad de artículos y resúmenes teóricos sobre su teoría evolucionista, con base en sus observaciones durante esa travesía. Muchos de esos artículos en coincidencia con otro naturalista, también inglés, Alfred Wallace quien más o menos simultáneamente había realizado investigaciones durante cuatro años en Latinoamérica. Estos artículos iniciales no habían sido muy bien recibidos por la sociedad científica, llegándose a afirmar que la mayoría de las proposiciones de Darwin no tenían asidero y las que si lo tenían no eran novedosas. Contra reloj, retrabajó su manuscrito y logró publicarlo dos años antes que Wallace comenzara a hacer lo propio con sus investigaciones. En esta primera edición el planteo de Darwin (y Wallace) refiere a la evolución de las diferentes criaturas vivientes a partir de ancestros comunes. La principal diferencia en ambas posturas estaba centrada en la afinidad de Wallace con el espiritualismo, corriente según la cual se afirmaba que las facultades mentales no tenían origen orgánico, sino inmaterial (espiritual), ni eran resultado de la evolución. Darwin a pesar del éxito de su publicación presentó en seis sucesivas ediciones de su tratado evolucionista, algunas correcciones que suavizaron la polémica religiosa. En la segunda edición por ejemplo menciona al “Creador” (que no aparece en la primera) “there is grandeur in this view of life, with is several Powers, having been originally breathed by the Creator”²¹, y agrega sobre el final que no encuentra motivo de conflicto entre su teoría y las creencias religiosas, ya que había recibido correspondencia de un famoso autor (Charles Kingsley un conocido teólogo contemporáneo) afirmando que no veía impedimento en pensar que Dios podría haber creado inicialmente un cierto número de formas primitivas con la capacidad de reinventarse en formas diferentes. Estas posturas (la de Darwin y la de Kingsley) dan clara cuenta de cómo la postura positivista burguesa acerca posiciones en función de su necesidad de adecuar el avance teórico y sostener la prevalencia, manteniendo un delicado equilibrio con la iglesia.

En síntesis la teoría evolucionista en principio sostiene que entre los especímenes de un organismo dado (en su forma más primitiva creado por Dios), algunos demuestran mayores habilidades o caracteres físicos que favorecen su prevalencia y reproducción. Estas características son transmitidas a sus descendientes de forma que aquellos que presentan estos rasgos tendrán (de forma exponencial) más probabilidades de éxito. El menos apto, no se reproduce exitosamente o muere, por lo tanto sus características (ineptitudes) desaparecen con él; el más apto lega exitosamente sus particularidades y la especie muta a una versión mejorada, en cada nueva generación.

Tenemos claro que esta es una absoluta simplificación de la teoría de la evolución, y su único objeto es trazar un paralelo entre el mundo natural y el social antropológico,

²⁰ El del Beagle, fue un viaje de cinco años en el que un Darwin muy joven todavía, recolectó especímenes y realizó investigaciones geológicas. El barco zarpó de Plymouth en 1831 y finalizó su trayecto en Falmouth en 1836.

²¹ “The origin of Species” segunda edición. Londres 1860.

en el cual los más aptos creen detentar el derecho a ejercer el gobierno (con todo lo que esto implica) para perpetuar y mejorar la especie.

Darwin da a conocer a partir de ese momento infinidad de artículos hasta que en 1880 publica “El origen del hombre” donde aplica su teoría evolucionista, ya completamente instalada en el pensamiento de la época, a la evolución humana. Aquí Darwin hace sin embargo hincapié en otro aspecto evolutivo preponderante (del que casi inmediatamente reniega) la selección sexual, o la importancia de la elección del compañero reproductivo. Con esta teoría (que ya aparece en “El origen...”) Darwin pretende explicar la presencia de caracteres sexuales secundarios (en principio innecesarios en la selección natural) como *acesorios* u *ornamentos* que facilitan la elección y la competencia por la posibilidad reproductiva. Las implicancias de esta teoría (retomada actualmente por Richard Prum) para el desarrollo de este trabajo, se desarrollarán más adelante. Sólo diremos de momento que resultó inaceptable para la moral de la época y tampoco era funcional al sistema que privilegiaba el gobierno de los hombres de la alta burguesía. Alfred Wallace fue uno de los opositores a esta postura, aunque no taxativamente, afirmando que de ser cierta la selección sexual, siempre iba a estar subordinada a la selección natural, ya que los más aptos eran quienes se apareaban con mayor frecuencia, por lo que, transmitían estos caracteres sexuales secundarios *excepcionales* a su descendencia.

Algunos años más tarde hacia fines del siglo (1889) Wallace quien para ese momento había devenido en activista social y proponía para ese entonces una reforma monetaria y la nacionalización de la tierra en el Reino Unido, comenzó a oponerse a lo que para ese entonces se llamaba eufemísticamente “darwinismo social” y a la eugenesia (ideas ampliamente apoyadas por los científicos y pensadores positivistas) sosteniendo que la “aptitud” evolucionista resultaba en una sociedad hartamente corrupta.

Darwin murió en Kent el 19 de abril de 1882, no sin antes haber solicitado una pensión para Wallace cuya reputación científica había caído en el descrédito por sus fervientes defensas del espiritismo y su postura antivacunas frente a los intentos de erradicación de la viruela. Wallace murió en Dorset en 1913 a la edad de noventa años.

La generación del '80, progreso e higienismo

Claramente la burguesía latinoamericana ávida por asimilarse a Europa, no se iba a quedar de brazos cruzados ante estas nuevas corrientes de pensamiento que le eran absolutamente funcionales, y así fue como la incipiente aristocracia post independencia, fundó su propia corriente positivista.

Comenzando a establecer un paralelo europeo-americano Ossenbach Sauter (1993) sostiene que en Latinoamérica y particularmente en Argentina,

Hacia mediados del siglo XIX el Estado nacional fue considerado por los sectores dominantes como la única institución capaz de movilizar recursos y crear condiciones para superar el desorden y el retraso (*comparado con Europa N. del A.*) imperantes. Esta prioridad atribuida a la creación del Estado obligaba, por una parte, a la constitución de ejércitos nacionales frente a la influencia de los caudillos locales, así como a la consolidación de los límites territoriales y, *por otra parte, a la exclusión de las masas populares de las decisiones políticas.* [...] El modelo de Estado que se organiza en América Latina, por los fenómenos que hemos señalado y a diferencia del Estado liberal-nacional europeo, se define como "Estado oligárquico" [...] El Estado oligárquico fue posible gracias a la interdependencia entre los propietarios de la tierra y la acción de la burguesía urbana, que mantenía contactos con el mundo exterior.

Si bien la consolidación de estos tipos de gobierno estuvo supeditada al poder económico a su vez dependiente de la producción y explotación agrícola ganadera, el

campesino, el peón rural, el gaucho, fueron mantenidos en un limbo cultural que posibilitó a la ciudad establecerse como centro y base del estado nacional (Sauter, 1993).

Durante este mismo período tiene lugar la aparición de un grupo de personajes, mayormente representantes de la oligarquía, los cuales coinciden en la proyección de un nuevo tipo de nación, de cara a la modernidad, donde desarrollar un modelo político económico y cultural de carácter superador, pretendiendo ubicar a la Argentina en un plano de igualdad con Europa y Estados Unidos.

Este grupo formado mayormente por profesionales, políticos e intelectuales (abogados, escritores, y especialmente médicos) pero también por militares, policías y ganaderos, conforma lo que se da en llamar la generación del 80; liberales de inspiración positivista, lo integraban entre muchos otros Julio A. Roca, Miguel Cané, Carlos Pellegrini y Eduardo Wilde, por citar algunos. El ambicioso proyecto que enarbolan implica la *modificación completa de la sociedad desde sus bases*. Para ello y toman como referencia el modelo del higienismo europeo, movimiento organizado durante el último período del siglo XVIII cimentado en los textos del médico vienés Johan Peter Frank, y cuyos preceptos fundamentales fueron luego adoptados y adecuados por la corriente conocida como positivista. Si bien el higienismo que podríamos denominar “de base” postulaba (no sin razón) que las condiciones de hacinamiento y la degradación (consecuente) de los hábitos sociales producidas por la revolución industrial, traía aparejado el deterioro de la salud pública, el positivismo adoptó este discurso asociando estos preceptos casi excluyentemente a las clases bajas, y utilizando la salud pública como medio de sometimiento y control político.

La generación del 80, este ecléctico grupo de personajes conformado por representantes del poder en la Argentina de fines del XIX, funda entonces este “higienismo nacionalista” mirando desesperadamente a Europa como ejemplo civilizatorio y modelo a seguir, y como forma de dejar definitivamente atrás la “barbarie” diseccionada por sarmiento. Se conforman nuevas fuerzas políticas, se implementa la educación laica y gratuita, y se propicia la inmigración con la clara intención de poblar el desierto (para lo cual había que despoblarlo primero). En consecuencia, se asocia genéricamente, esta década al comienzo de la Argentina moderna; y si bien, las guerras civiles y el caudillismo símbolos de aquella barbarie, quedan relegados al pasado, la barbarie sigue instalada en la mentalidad de la oligarquía aferrada a la tierra y su rinde barato y enriquecedor. Es por esto que, las grandes estancias propiedad de la supremacía agrícola ganadera, impidieron la radicación de extranjeros en el campo. Pocos inmigrantes lograron ser propietarios, y de ahí el retorno en masa a las grandes ciudades, que generan el hacinamiento y la pobreza que supuestamente el modelo se proponía combatir.

De estos inmigrantes, los más calificados se dedicaron a diversos oficios o al comercio, comenzando a dar forma a una proto clase intermedia; los menos instruidos o aquellos que no tenían oficio, fueron peones o jornaleros. La sociedad se complejiza, sin reparo de que los dueños de la tierra sigan detentando el poder y la riqueza.

Después del largo período de inestabilidad que siguió a la Independencia, a finales del siglo el Estado oligárquico, que se consolidaba centró su atención y sus recursos en el propósito de "orden", siendo el objetivo del "progreso" su natural corolario. Por ello, y a pesar de la reducida base social de participación y apoyo político, emprendieron medidas sociales pretendidamente modernizadoras, entre las que se cuenta el desarrollo y fomento de los sistemas de instrucción pública nacionales (Ossenbach Sauter 1993) y los de salud.

Esta “nueva” mentalidad que se postulaba como heredera directa del higienismo francés del siglo XVIII pero en realidad lo era del positivismo europeo del XIX, empleó como sus principales herramientas los controles médico-sanitarios como medio y fin para

disciplinar y muy especialmente estigmatizar a todos los grupos por fuera de la élite gobernante. Como afirma (Suárez y López Guaso, 2005 p.55)

La constante búsqueda de la superioridad o la inferioridad entre las diversas clases sociales, entre las razas, entre los géneros o las diferencias de inteligencia individuales, ha jugado un papel político fundamental, que históricamente han sostenido los seguidores de la concepción “determinista”. En este sentido, la ciencia, particularmente la historia natural, y posteriormente la biología, han servido como marco teórico para que, bajo la etiqueta de “cientificidad”, se pretenda legitimar esa vieja concepción.

La inmigración y sus consecuencias sociales y habitacionales no previstas en el proyecto convierten este ideal de modernidad en una utopía dudosa realización. Los inmigrantes ocuparán el espacio de las viviendas marginales y aparece el conventillo como alternativa habitacional. Es en este contexto pretendidamente progresista, al decir de Gómez (2002):

Todo es asociado a la pobreza, a la inmigración, a la modalidad sexual que se da en las grandes ciudades. La asociación entre una moral del mal y la inmigración era frecuente en los novelistas e intelectuales de fines de siglo. La prostitución heterosexual era un mal (*más que tolerado, como se verá luego, N. del A.*), pero de rango menor que la de los invertidos [sic]. La *infección*²² extranjera, en el caso de los prostíbulos de mujeres, si bien acarrea males, era más natural que la llevada adelante por homosexuales y travestis, que suponían un tipo de presencia diabólica capaz de contaminar al más sano de los hombres, además de niños, personas inocentes y algunos desprevenidos que podían caer en las garras de los ‘espermográficos’[sic], devoradores activos de fluidos masculinos.

Esta estratificación de capas morales generará cosas aún peores, como refiere el periodista Osvaldo Bazán en una entrevista realizada por Mariana Carvajal²³:

La Generación del 80’ con su política higienista puso a los ‘invertidos’ bajo la lupa de la ciencia y terminó convirtiendo en delincuentes a todos los ‘pederastas’ del bajo fondo. De esa época es el llamado ‘depósito 24 de noviembre’²⁴, porque estaba ubicado en esa calle. Ahí los policías llevaban a gente a la que detenía sin causas penales: anarquistas, prostitutas, inmigrantes, lunfardos, travestis, madamas, homosexuales, bisexuales, todos aquellos que NO estaban invitados a construir el país que la oligarquía pretendía. Los ‘científicos’ analizaban las ‘perversiones’ de los vagos, atorrantes e invertidos de 4 a 20 años. Llegando a estudiar, incluso, al anarquismo como enfermedad social. Todos esos estudios quedaron registrados en una publicación del Estado de principios de 1900 llamada Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines, creada por el Doctor Francisco De Veyga²⁵ y José Ingenieros. Son el mejor registro que nos ha quedado de la vida marica a principios de siglo. Ingenieros hace un trabajo horrible con 500 canillitas de 4 a 18 años: los acusa de hacer onanismo grupal, pederastia y coito bucal recíproco.

²² Como ya se percibe y se hará mucho más evidente luego, todo se agrupa dentro de dos grandes calificaciones: sano o enfermo. Los términos médicos-patológicos son la forma utilizada por el higienismo para clasificar los rasgos fenotípicos físicos y mentales.

²³ Diario “Página 12”. 5 de mayo de 2004.

²⁴ Según refiere Dovio (2012) en 1892, se habitó en un viejo galpón situado en la calle 24 de noviembre, entre Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen) y Rivadavia en Buenos Aires, manteniéndose una sección para presuntos alienados: Los médicos no sólo observaron pacientes, sino que inspeccionaron también el cuerpo social. Como productores de un discurso estatal y oficialista fabricaron una noción marginal de ese cuerpo. Además de la patologización de conductas que en muchos casos eran resultado de condiciones de vida menesterosas; la zona intermedia al delito y la locura se ligó en términos causales con la degeneración, la enfermedad y la muerte.

²⁵ Francisco De Veyga, al igual que Ingenieros eran discípulos de José Ramos Mejía. Veyga, médico y militar de profesión (llegó a obtener el grado de General), es uno de los principales representantes del positivismo médico argentino y una figura central en el desarrollo de la criminología nacional.

Estos individuos patologizados en el “24 de noviembre” son los que habitan y portan los cuerpos que no importan: el de la prostituta, el del inmigrante, el rufián, el homosexual, el travesti, el anarquista...

La sexualidad fuera de norma, marginal y marginada, encuentra por entonces su encarnación en el tango, música prostibularia por excelencia. La música del tango, el baile en sí, las letras eróticas o abiertamente pornográficas, junto con toda la parafernalia prostibular, es la forma en que estos cuerpos, diseccionados y registrados por el examen médico invasivo y luego criminalizados por esa anatomía que supone algún tipo de disidencia biológica que los sumerge en la abyección se rebelan, conformando un cuerpo social alternativo y disidente (Cecconi. 2007. P. 7).

En la salud y en la enfermedad...

Ya hemos mencionado anteriormente las conductas sociales consideradas aceptables en relación con la utilización del ornato femenino, por lo que es hora de empezar a pensar en que consiste el cuerpo que lo porta.

No se puede hablar de la mujer en el siglo XIX (ni de nadie en realidad) sin hacer un alto para desarrollar brevemente la mirada higienista sobre lo patológico. El romanticismo es un período que exagera su adoración a la agonía y a la muerte, y su obsesión por lo espiritual (en todo el abanico posible de situaciones) culmina en un inevitable culto a la enfermedad.

El higienista, concibe el cuerpo femenino en general como un cuerpo enfermo o al menos defectuoso. Inferior en cualidades al cuerpo del varón (vigor, fuerza, inteligencia) y por lo mismo más débil física y mentalmente y proclive a la abyección.

La aristócrata decimonónica está siempre al borde del desmayo o la locura. Según afirma Suárez y López Guazo (2005, p.30) citando conceptos de Rousseau y de Prichard²⁶ “los desórdenes mentales, diversos tipos de locura, sin duda son males producto de la civilización, por ello, consideran, se presentan con mayor frecuencia en las clases cultivadas y en los estratos sociales superiores”. Obviamente de acuerdo con esta concepción, y dentro de estos estratos, el grupo (género) más afectado es el que presenta mayor debilidad

Es el siglo de la tuberculosis. El uso del corsé hace a las damas de sociedad más propensas a los desmayos y a las enfermedades respiratorias, aunque se insiste en su uso ya que se considera que la mujer de clase es incapaz de conservar una postura decente sin auxilio de este. El trabajo corporal les está negado por lo que no desarrollan fuerza ni resistencia físicas. El deseo sexual las arrastra a la abyección. Si a esto le agregamos una mixtura entre evolucionismo y creacionismo, la mujer creada de una parte del cuerpo prácticamente inútil (una costilla) del hombre resulta en un ser inferior ontológica y simbólicamente, además de ser incompleta y frágil (enferma por naturaleza).

La mujer romántica está denotada por un buen matrimonio (de clase), una cantidad aceptable de hijos y en la medida de lo posible el incremento de la fortuna del esposo. El principal rol (enunciado) de la mujer es la perpetuación del apellido masculino (una particular perversión del concepto de supervivencia de la manada) y si no puede cumplir con ese rol no es particularmente útil y el hombre debe buscar otros vehículos de perpetuación del blasón familiar. En este contexto, la mujer (normada) del XIX está enmarcada en lo que se da en llamar “ideología de la domesticidad” (Dovio, 2012. P. 2) un espacio regulado idealmente de acuerdo con la doctrina higienista, dónde el lugar femenino está subordinado a las ocupaciones relacionadas con la dirección del hogar y la crianza de los hijos. En este mismo sentido la mujer que trabaja y percibe un salario, o

²⁶ J. C. Prichard médico británico y etnólogo que influyó poderosamente a Charles Darwin, al desarrollar una teoría unitaria del surgimiento de las razas humanas.



Elementos pertenecientes a la colección privada de productos médico-farmacéuticos de José L. Fresquet.

niña se siente apática, y no piensa muy deprisa” y es recomendado también para todas las mujeres que sufren dolores variados, “*desmayos, síncofes y vahídos frecuentes*” o “*inflamaciones, úlceras, desplazamientos [sic], irritabilidad, esterilidad y cualquier otro síntoma que pueda atribuirse directa o indirectamente a su condición de mujer*”²⁷. En esta misma línea se encuentran los productos eléctricos del “Dr. Scott” entre los que se destacan un cepillo para la cura de la neurastenia y la histeria femeninas, un corsé que alivia, aparte de la mencionada “dolencia”, los “*problemas de los órganos femeninos*”, la “*debilidad de espalda*”, la dispepsia nerviosa, y un cinturón para estimular el aparato reproductivo femenino y la erección masculina (aparentemente el único problema posible del hombre positivista). Claramente, en las élites la condición es el

síntoma de acuerdo con la visión positivista-higienista, y el cuerpo (femenino) es la enfermedad.

Cour des miracles

Aclarado como se concebía el concepto de enfermedad con relación a los cuerpos que importan (los cuerpos aristocráticos, preferentemente blancos, bellos, fértiles, aquellos destinados a mejorar y propagar la progenie), en el contexto del positivismo-higienismo, nos toca ahora hablar de los cuerpos que no importan.

Estos cuerpos no son *sólo* cuerpos femeninos. Los que no importan, los descartables, son los cuerpos abyectos, son los cuerpos del diferente, ya sea por incapacidad para encajar en la norma, ya sea que no son aceptados por la elite. Son los de aquellos que no están destinados a la grandeza positivista. El cuerpo degenerado que resulta del cruce de filios genéticos, el cuerpo que no responde al ideal europeizante (el morocho, el indio, el criollo), el cuerpo malformado (o que sencillamente no encaja en el canon de belleza dominante), el cuerpo marica, el cuerpo del opa, y el cuerpo de la puta.

Claramente no hay rastro en estos cuerpos de patologías per se, sin embargo el higienismo (de la misma forma que hace con la ciudad toda) los patologiza por su misma condición de a-normados. La no pertenencia de clase se transforma en cuadro clínico en sí. Tal y como lo explica Cecconi (2007) la tan ansiada y patrocinada inmigración sólo trajo un exceso de diversidad (no deseada, no esperada), y una explosión demográfica causada por un aluvión de individuos que la burguesía consideraba lúmpenes y a los que culpaba del fomento y la aparición de los más variados fenotipos de degenerados.

Esta diversidad emergente fue interpretada como “desorden” por la aristocracia local, un desorden que, según su perspectiva, era resultado del caos que producían las mezclas de categorías que ellos evidenciaban, algo que causaba profunda repulsión, y se expresaba en distintos planos: el social, el moral, el sexual, el corporal. Así, por un lado, los inmigrantes que pronto comenzaron a difundir ideas políticas “peligrosas”, según la oligarquía, para la estabilidad del orden y por el otro, esos personajes de la periferia moral y sexual que hacían del prostíbulo su vida; los “compadritos”, las prostitutas y los homosexuales adquirieron una presencia inquietante y por ello sus

²⁷ Estos fragmentos fueron extraídos de varios anuncios gráfico-publicitarios del producto, publicados en diferentes medios gráficos entre 1880 y 1900.

cuerpos marginales fueron excluidos de los contornos que circunscribían la “normalidad” deseada y promocionada por la elite dominante (Cecconi, 2007, p. 3).

En este sentido Ciancio y Gabrielle (2018) citan a Hugo Vezzetti quien afirma que la organización nacional-higienista se basa en la “constitución de una capa médica identificada con los objetivos del Estado, como un verdadero clero laico consagrado a la función pública” (Vezzetti, 1985, p. 364). Entendiendo a este profesional, el médico alienista, como un individuo dual cuyos intereses se reparten entre “cierta apropiación medicalizante de la matriz científica biologicista, y un sistema de clasificación basado en una visión organicista de la sociedad a partir de metáforas basadas en la salud y la enfermedad en el cuerpo de la nación” (Ciancio y Gabrielle, 2018. p. 32)

El ideal migratorio poblador de la patria y blanqueador, propuesto por la generación del 80, se había transformado en caos. El inmigrante que llega no es el profesional, ilustrado y monárquico imaginado, sino muy por el contrario es un varón pobre por lo general campesino y muchas veces analfabeto, sin oficio o habilidad más que el trabajo bruto de la tierra (tierra que por otra parte no hay en la ciudad), o un perseguido político. Como consecuencia de la falta de oportunidades e integración social, se da un aumento de la criminalidad (real y supuesta) y la multiplicación de personajes que ofenden la vista y el olfato de la aristocracia porteña, ya que vulgarizan zonas antes exclusivas y generan déficit habitacional con la consecuente aparición de la figura del conventillo con su hacinamiento. Este desborde inmigratorio que dormía en las veredas se desgraciaba en presencia de las damas y gritaba en una jeringosa incomprensible violentando el oído cultivado de la élite, debía entonces ser reencausado. Comenzó a aplicarse la metáfora médica a la ciudad, considerando que aquello que producía la enfermedad debía ser alienado (aislado, extirpado). Sin embargo, no alcanza con la patologización y exclusión del individuo también se impone clasificarlo. Son formas nuevas, desconocidas y peligrosamente fuera de la pauta. A los fines de establecer esta clasificación se implementan tres métodos combinados: La fotografía policial, que retrata los rasgos del “criminal” (frente y dos perfiles, una sutil manera de asociar una presupuesta asimetría facial con la degeneración), la antropometría que mensura las desproporciones esperables y las vincula con las diversas tipologías criminales, y la dactiloscopia enfocada en la particular diferencia de las huellas dactilares.

De este modo, al retrato que adorna los salones burgueses de la incipiente cultura urbana, se contraponen la fotografía del *otro*, clasificable, excluible: la singularidad monstruosa, anómala o criminal que funciona como el fantasma del cuerpo saludable y moral del *mismo*, como el estaño en el espejo invertido en el que la burguesía intenta mirarse. ¿Hasta qué punto el archivo no constituye, análogamente al “Depósito”, no solo una forma de clasificación y observación, sino también de conservación, es un tesoro y registro de una imagen que no puede circular, ser visible, en el espacio público? (Ciancio y Gabrielle, 2012, p. 34)

Adhiriendo a lo propuesto por estas autoras no podemos dejar de pensar esta clasificación y archivo *del otro*, como una forma de establecerse como diferente. La integración tan temida, en algún punto, tal vez aún ignoto, empezó a ser la gran preocupación de las clases dominantes.

Las puertas de Babel²⁸

Dada la situación socio económica, y muchas veces política, de los países de origen, la inmigración que recibía la Argentina decimonónica era *predominantemente masculina*. Esto tiene una causalidad evidente: el que inmigra es pobre y apenas puede pagar un pasaje de tercera clase. La familia queda en Europa mientras estos hombres que dejan a su mujer e hijos (si los tienen), llegan con la esperanza de juntar el dinero para hacerlos venir más adelante.

Hacia mediados de los '80, aproximadamente el 40 % de los residentes extranjeros vivía en Buenos Aires, cerca del 50 % entre Córdoba, Entre Ríos, Santa Fe y La Pampa, el 10 % restante se distribuía en el resto de las provincias. Tal y como refiere Cecconi (2007):

Según los censos de la época, la población de la ciudad crece en ese período de poco menos de doscientos mil habitantes en 1869 a más de un millón y medio en 1914. A su vez, la proporción de extranjeros sobre el total de la población alcanza por entonces a más de la mitad de los habitantes de la ciudad. Se trata de una inmigración que está compuesta principalmente por varones solos, lo que incide en el incremento del índice de masculinidad registrado en la ciudad. (...) Es que el cuerpo del inmigrante revelaba un origen diferente tanto en sus modales, en su porte y en sus facciones como en los sonidos extraños de su habla. Su presencia, al comienzo deseada, pronto comienza a causar repulsión, un temor que encontraba su fundamento en la fuerte sensación de desbordamiento que producía a la aristocracia local esa gente extraña, diferente, bulliciosa. Los extranjeros, hombres solos en su mayoría, no sólo invaden la ciudad con su presencia disruptiva, sino que además la convierten en un gran prostíbulo, agitando por las noches sus cuerpos en burdeles que también se pueblan de seres extraños. (pp. 2-7)

En una ciudad que exhala testosterona, las huelgas, los atentados, los desórdenes callejeros, y por supuesto los prostíbulos para todos los gustos y posibilidades fueron la contracara del modelo higienista, y la supresión y control, o su reglamentación, su norte.

El inmigrante europeo por otra parte no solo era del tipo descrito más arriba, sino que tampoco era necesariamente europeo. Rusos, árabes, orientales, o simplemente representantes de otras etnias, culturas y religiones como gitanos o judíos que por el simple hecho de serlo pasaban a integrar esta corte de los milagros que la prensa de la época, alineada con quienes eran sus asiduos lectores, se ensañaba desarrollando todo tipo de conceptualizaciones hoy impensables. Mujica (2014) cita varios ejemplos al respecto, extraídos de la prensa rosarina (ciudad portuaria y prostibularia por excelencia):

Judíos infames sin un átomo de corazón ni conciencia, que se traen engañados en los paquetes multitudes de infelices mugeres [sic], para encerrarlas en cárceles, asquerosas en donde las estafan de la manera más criminal al cubrirlas de infamia; para dejar salir después seres envejecidos por los vicios, avezados en el crimen y en un estado completo de miseria (diario "La capital", 1874)

(el trabajador) escaso de recursos no puede proporcionarse ni la limpieza necesaria para su cuerpo (Ibidem, 1900)

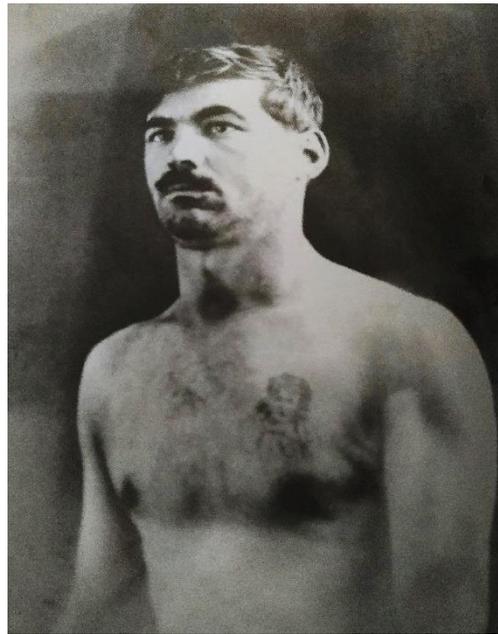
En la misma línea pero algunos años después:

²⁸ Libro de relatos de Pedro Blomberg, publicado en 1920. A continuación, un fragmento del prólogo de Manuel Gálvez a la primera edición, donde se atisba la ideología nacionalista, tradicionalista, y reaccionaria de ambos autores: "*La Boca, el Dock Sud, el Paseo de Julio, son las puertas de babel. Por ellos se entra en la ciudad monstruosa e inquietante donde todos los idiomas de mundo se confunden y mezclan. Arriba está la ciudad rica y poderosa. Abajo es decir en las puertas de babel, se aglomera la caravana de los parias, la turba sucia, que arrastra por los puertos y los mares su desolación y su miseria...*"

Ni asiáticos ni árabes inservibles, ni zingaros ni mormones de la peor especie, hacen falta aquí (...) seres desgraciados, llenos de defectos y lacras humanas: los unos exhibiendo su falta de brazos o de piernas, o tumores de la peor especie; las otras enseñando una fosa en la cara con extremidades repugnantes, u otros defectos físicos que será mejor callar. (Ibid., 1913)

Como queda planteado entonces, la inmigración aparte de generar déficit habitacional y problemas de higiene pública (reales) acarrea una explosión xenófoba que caracteriza o cataloga a determinadas grupos humanos con males sociales muy bien tipificados: los italianos anarquistas; los rusos, polacos o judíos tratantes de blancas; los orientales de cualquier origen mendigos o ladrones; y las mujeres de cualquier etnia, nacionalidad o religión, prostitutas en ciernes.

Entre las tipologías de prostituta (más allá de su origen o etnia) las hay básicamente de dos clases según sus hábitos de trabajo: la taquera³⁰, que transita las calles en busca de clientes y la prostituta de burdel, que se aloja en el mismo lugar donde trabaja y es regentada por una proxeneta conocida como madama o gerenta. Hablaremos luego de los tipos de burdel, de patio o salón, y de sus características socio económicas. Por lo general estas mujeres sea cual fuere su origen o espacio de trabajo estaban manejadas por rufianes (llamados también tenebrosos), los cuales según la región donde se asentaban, tenían orígenes más o menos diversos: mientras que Buenos Aires en general (más allá de los casos particulares) estaba manejada por la mafia judía, en Rosario prevalecían los franceses y los criollos.



“El marsellés” tenebroso o rufián rosarino. En el pecho puede observarse un tatuaje: “Mimi” probablemente su pareja y la prostituta principal que regenteaba. Tomado de Mujica (2014. p. 214) DMPRP P.N° 2473 (probable abreviatura para digesto municipal, sin otros datos)

Los de origen judío eran llamados ‘Tmeim’ o ‘T‘meim’ (impuros en idish) o ‘caften’ (rufianes). Fueron desterrados oficialmente de la comunidad judía local, pero seguían practicando el judaísmo en forma activa. La comunidad judía en 1898 rechazó el ofrecimiento de dinero que hicieron algunos caftens para realizar la compra de un cementerio que en ese momento la comunidad judía no tenía, y a causa del rechazo decidieron tener sus instituciones propias: cementerio, sinagoga, rabinos, sede social, etc. Los T‘meim adquirieron entonces en 1900 un terreno al lado del Cementerio Municipal de Barracas al Sur³¹, hoy Avellaneda, donde hicieron su propio cementerio. [...] En Rosario convivían todos los grupos de explotación de mujeres que residían en el país, pero el monopolio era de los rufianes franceses, conocedores del mundillo portuario y denominado desde entonces por la jerga rosarina como "panzones". La zona norte de Rosario caracterizó otro tipo de rufián, representado por su condición de criollo, este tenía una doble aptitud para relacionarse con la ilegalidad, ya que no solo era rufián, sino que también era guapo. A diferencia del resto de los inmigrantes puestos a explotadores, que enmascaraban su profesión ilegal con negocios y profesiones comerciales, la forma de trabajo del rufián criollo lo vinculaba con la política. (Gómez, 2002. p. 20)

Al igual que en otros períodos históricos el ejercicio de la prostitución no se limitó a esta dualidad calle-prostíbulo, ni tampoco podemos simplificar o hegemonizar el tipo de

²⁹ Cuadro de 1892 pintado por Della Valle. Considerado la primera obra pictórica genuinamente nacional, representa el regreso del malón a la toldería después del saqueo. En una clara justificación de la campaña de Roca se representa al indio cruel y asesino, portando cabezas cortadas, y demonizado (han saqueado una iglesia y exhiben triunfantes los trofeos). Mas allá de la síntesis que hacemos de esta acertada lectura hecha por Maloseti Costa para el catálogo web del MNBA, podría hacerse también una analogía, en la cual las cautivas son allí en el fin de siglo, las mujeres europeas (civilizadas) engañadas o directamente secuestradas por las organizaciones de explotadores (los bárbaros) quienes las expatrian y fuerzan a una vida de infortunio, castigo y degradación.

³⁰ La “Taquera” es la alusión con que se nombraba a la prostituta que trabajaba en la vía pública (en referencia al caminar sobre tacos).

³¹ Calle El Salvador 860, Villa Dominico, Buenos Aires.

prostitución ejercido. Había para todos los gustos, mujeres, hombres, travestis (femeninos y masculinos) zoofilia, o pederastia entre muchos más.

Blanca y radiante

No obstante la “buena” intención eugenésica del higienismo, el europeísmo exacerbado por el discurso político y publicitario, y también por la prensa alineada con una aristocracia a la que no pertenecía, la corriente higienista muy pronto empezó a mostrar una contracara mucho más oscura. Ante la necesidad de contar con mujeres que ejercieran la prostitución para satisfacer las impostergables necesidades sexuales de la inmigración excesivamente masculina y en aumento permanente, sumada al clasismo y la xenofobia en alza, favorecieron la “importación” de mujeres (mayormente de origen eslavo) a las cuales se traía engañadas con promesas de trabajo o matrimonio para luego esclavizarlas en burdeles.

La modernidad se ha presentado en América latina como una alternativa a la identidad tanto por aquellos que sospechan de la modernidad ilustrada como por aquellos que la quieren a toda costa. El positivismo decimonónico, por ejemplo, quería el ‘orden y progreso’ que la Ilustración podía darnos, y por eso se oponía fuertemente a la identidad cultural indo-ibérica prevaleciente. Su afán modernizador llegaba hasta el extremo de desconfiar de los propios elementos raciales constitutivos indígenas y negros porque supuestamente no tenían aptitudes para la civilización. [...] No debe sorprender entonces que algunas de las políticas que propugnaban para modernizar a América latina consistían en mejorar su raza mediante la inmigración de europeos blancos. (Larraín. 2013. p.1)

Este texto implica, aunque no explícitamente, el desprecio clasista por cierta tipología de prostituta “nacional” (la india, la criolla, la negra) y la predilección por la “importada” (por lo general judías polacas o rusas, “las blanquísimas”, tal y como se las conocía en alusión a su color de piel) y en menor medida europeas latinas. Tal y como refiere Gómez (2002):

La mala reputación de Buenos Aires comenzó a difundirse a partir del momento en que se inició la emigración (*hacia Buenos Aires. N del A.*) de hombres y mujeres europeos después de 1860, pero hacía años que las prostitutas europeas estaban establecidas por estas tierras. Se propagó la idea que los burdeles argentinos se alimentaban del tráfico transoceánico como consecuencia de que las extranjeras eran mayoría en los registros de prostitutas, comparado con las nativas: Entre 1889 y 1901 había 6413 mujeres registradas de las cuales el 25% eran argentinas nativas. El 19% eran Rusas y las rumanas, alemanas y austrohúngaras llegaban a representar el 36%. Le seguían en importancia las italianas 13% y las francesas 9% solo 65 mujeres Inglesas se registraron en ese período el 1%. Si se extiende a 1915 el porcentaje de mujeres argentinas desciende y aumentan las francesas a un 15%. Recién para 1920 aumenta el porcentaje de mujeres argentinas y hacia 1934 llega al 43.9% mientras que las polacas y rusas llegan al 48.5% (p. 5)

Según este mismo autor, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, “...el Comité Nacional Alemán para combatir la trata de *blancas* (esta forma de referirse al tráfico de personas incluye en sí mismo toda una declaración xenófoba) declaró que, de los 35 traficantes conocidos en Buenos Aires, la mayoría eran judíos polacos. El 65% de las prostitutas registradas eran polacas, rusas o austrohúngaras de origen judío...” (p. 4)

Este porcentaje antes mencionado de prostituta argentina nativa incluye una variedad de etnias y mezclas, de allí, a la “criollicidad” clasificada por Ugarte (1910):

De lo cual parece deducirse que la palabra (criollo) se aplica a varias *especies* principales:

1.º Al descendiente directo de español que ha conservado su sangre

- pura de todo contacto con los inmigrados y con las razas aborígenes.
- 2.° Al mestizo y al mulato.
 - 3.° A los indios y a los negros puros que han nacido en la región y se han atado a su destino.
 - 4.° A los nacidos en el país de extranjeros inmigrados de la misma nacionalidad.
 - 5.° A los nacidos de la alianza del descendiente directo de español con el extranjero in mitrado.
 - 6.° A los productos del cruce del extranjero inmigrado con el indio, el negro y sus derivados,
 - 7.° A los nacidos en el país de padres extranjeros de diferente nacionalidad.
 - 8.° A los extranjeros que han llegado muy jóvenes y se han adherido al país (pp. 55-56)

Para el higienismo, claramente cualquier signo de criollismo era una mácula en el proyecto civilizatorio de la nación en ciernes. Por un lado el color de la piel, el indio, el trigueño, el negro, y cualquier variante que infiriera una cruce de fenotipos, y la falta de educación (entendiendo por tal cosa la falta de clase) eran algo que necesariamente había de erradicarse si no con el genocidio (la campaña del desierto, la guerra del Paraguay) al menos con la segregación sistemática europeizando hasta la abyección misma.

De remate

A las blanquísimas se las cooptaba en sus países de origen con promesas de trabajo, o incluso casamiento, se las embarcaba (un rufián siempre las acompañaba en el viaje) y una vez que arribaban a puerto en Buenos Aires o Montevideo se las anoticiaba de una deuda contraída que incluía pasajes, comida, ropa, entre otros. Aprovechando el desconocimiento de los valores de cambio y el idioma, esta deuda siempre estaba totalmente sobrevaluada de forma que se tornaba impagable.

Las pupilas que llegaban a los puertos brasileños desembarcaban procedentes de Marsella y París luego de haber sido iniciadas durante un par de semanas en su futuro oficio latinoamericano. Lo mismo ocurría con los rufianes que se embarcaban a Norteamérica. En el caso argentino el regreso de los rufianes solo se justificaba por la cantidad de mujeres reclutadas, cuando los tratantes lograban reunir un grupo de entre 6 a 12 mujeres, se embarcaban preferentemente en Marsella con destino a Montevideo, allí aguardaban unos días y trataban de vender individualmente a las más bonitas, a la espera del momento de menor control para cruzar a Buenos Aires, a su llegada eran inmediatamente rematadas por lotes, previo casamiento en la sinagoga de la calle Córdoba, para iniciar su período de ablandamiento durante dos semanas. Arribadas por docenas, el remate se efectuaba en Capital con una cotización fijada en libras esterlinas e inmediatamente debían transformar sus sueños de progreso en servicio sexual. (Gómez, 2002. p. 10)

La operatoria de estas ventas de mujeres era la siguiente: el rufián a cargo de la “importación” para la venta de estas mujeres las acompañaba en el viaje en barco como una forma de controlar la inversión; en algunos casos mediaba la promesa de trabajo en otros la de matrimonio. En ocasiones estaba acompañado por alguna madama que oficiaba de futura suegra de la víctima para dar una apariencia más confiable a al secuestro. Una vez arribadas y casadas si era necesario, se las ubicaba en casas de proxenetas viejas ya retiradas donde en ocasiones se efectuaba luego el remate.

La venta se realizaba al mejor postor, haciendo desfilar a las mujeres desnudas en un escenario o pasarela, donde los potenciales compradores podían examinar la “mercadería”, toqueteando para determinar la firmeza de la carne, la dentadura, el cabello. Podían rematarse lotes de varias mujeres o “piezas” individuales. En algunos casos eran

mujeres recién iniciadas, pero en otros prostitutas de mal comportamiento que eran echadas de algún burdel por desobediencia, amenaza de denuncia, hurto o intento de fuga. Las que no se vendían se enviaban a prostíbulos del interior incluyendo la Patagonia. En la localidad bonaerense de Tres Arroyos había un prostíbulo especial para ‘castigadas’ donde trabajaban cerca de veinte mujeres.

Aparte de los potenciales compradores, asistían como espectadores, políticos, autoridades municipales, y algún Juez de instrucción, los que asistían al espectáculo por “espíritu de curiosidad” tal y como lo menciona Alsogaray (1933)

En su excelente novela, sobre la historia de Raquel Liberman³², Myrtha Schalom describe uno de estos remates, donde un personaje, “el juez Zaldívar” (no se encontraron datos sobre él) es quien apaña y protege legalmente a la organización “Varsovia”³³, y frecuenta la subasta para ser provisto de “carne fresca”. Algunos de los lugares en que se desarrollaban estos remates eran el restaurante de Simón Brutkievich³⁴, o el teatro Alcázar³⁵ (Alsogaray, 1933; Schalom, 2013)

No obstante, la prostituta aún la de menos categoría (o al menos el rufián que la explotaba), ganaban bastante bien; un obrero promedio hacia fines del XIX percibía aproximadamente \$ 1,50 por once o doce horas de trabajo; mientras que una prostituta cobraba (una media) de \$2 pesos por servicio, la industria prostibularia claramente no se sostenía con la concurrencia de los trabajadores al prostíbulo. Estos últimos más probablemente contrataban los servicios de las taqueras, más económicos y rápidos, inclusive en la misma calle. La industria de la trata de esclavas sexuales y los burdeles se solventaba con la concurrencia de la oligarquía, y la clase política.

Estas prácticas que hoy nos resultan completamente aberrantes (aunque siguen siendo similares), no son sino perversiones de costumbres de clase; es llamativa la similitud entre estos remates y la “presentación en sociedad” de la púber aristocrática, en una fiesta el cual se reúnen familias, pero especialmente caballeros solteros, donde se ofrece a la primera al segundo (el mejor postor). Estas reuniones tenían como principal objeto declarar la madurez sexual de la presentada y buscarle un compromiso que resultara económica y socialmente conveniente para las partes. Por lo general estos arreglos se realizaban con acuerdo de los representantes de las familias donde las adolescentes involucradas tenían poca o ninguna voz. En muchos casos eran entregadas en compromiso y posteriormente casamiento a hombres a veces mucho mayores que ellas, forzadas luego sexualmente en su noche de bodas, y obligadas por la propia familia a obedecer y soportar maridos por lo general autoritarios cuando no violentos. Estos mismos hombres, son los que luego concurren a los remates de mujeres replicando las prácticas que normalizan puertas adentro de la alta sociedad (inclusive entregando a sus propias hijas).

Donde el barro se subleva...³⁶

Casa de citas, lenocinio, burdel, lupanar, mancebía, quilombo, muchos nombres para una misma cosa. Sin embargo, tal vez “casa de tolerancia”, es el eufemismo que mejor representa el espíritu del fin de siglo: ¿quién es el que, y qué es lo que, *se tolera* en

³² Raquel Liberman fue una prostituta de origen judeo polaco, que logró comprar su libertad y posteriormente denunció a la organización Zwi-Migdal (ex Varsovia).

³³ A comienzos del siglo XX, un grupo de rufianes de origen polaco conformó la Sociedad de Socorros Mutuos Varsovia. El estatuto de la entidad establecía el socorro económico a los asociados, sin embargo, se trataba de un instrumento para proteger y ocultar el financiamiento de una gigantesca red de prostíbulos.

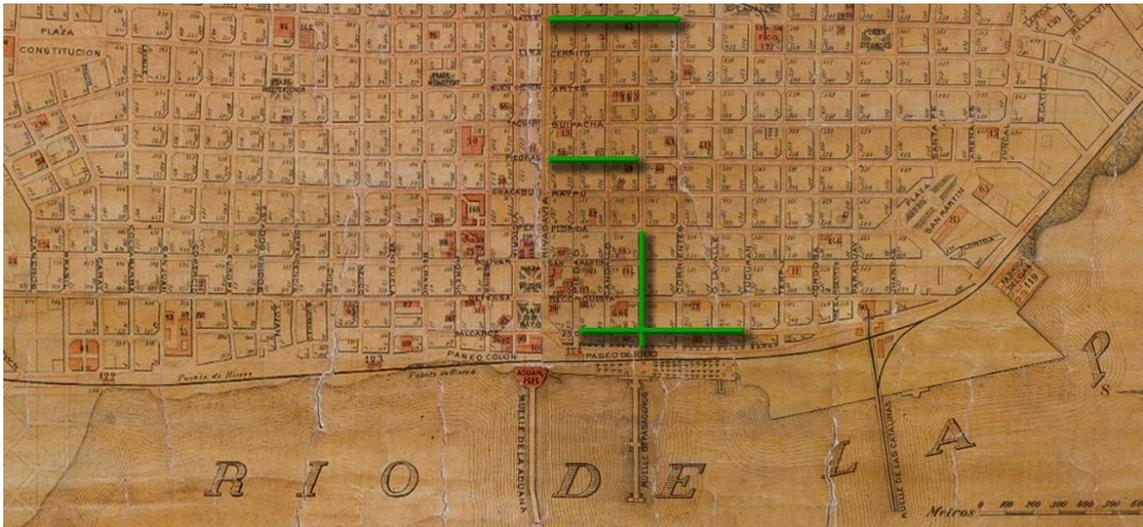
³⁴ El antiguo café Parissien, de avenida Alvear 3184. Originalmente propiedad de Salomón Mittelstein y Achiel Mostowsky, quienes posteriormente lo vendieron a Simón Brutkievich, Simón Kumchev y Mauricio Caro.

³⁵ Se ubicaba en Hipólito Irigoyen 865 entre Tacuarí y Piedras.

³⁶ Verso de “La última curda” (1956) de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo.

estas casas? Aquello que no puede, o no debe ser nombrado, pero puede soportarse; como en la amada Europa, donde por orden de la misma Reina Victoria se proscriben las prostitutas simplemente no nombrándolas.

Según la RAE tolerar es, en sus primeras dos acepciones: 1.- *Sufrir, llevar con paciencia.* o, 2.- *Permitir algo que no se tiene por lícito, sin aprobarlo expresamente.* Claramente esto implica que alguien que puede conceder tal cosa está en una posición superior o de poder y decide soportar (*permitir*) algo, aunque bien podría resolver en cualquier momento dejar de hacerlo. Por lo tanto los burdeles son “tolerados” en tanto se los considera necesarios y útiles (y también económicamente rentables) como instrumento de control social.



Fragmento del plano de “de los suburbios Boca y Barracas al Nord, y de los pueblos limítrofes [sic] Belgrano y S. José de Flores / compilado y delineado en vista de los últimos documentos oficiales por J. B. A. Bianchi” fechado en 1882 (fuente: Catálogo cartográfico digital de la Biblioteca Nacional), se ha recortado la zona portuaria y remarcado en verde cuatro cuadras de la calle Cuyo (hoy Sarmiento) 0-400 y cinco cuadras de la calle 25 de Mayo 0-500 donde coexistían de forma simultánea 96 burdeles, en la calle Esmeralda 0-400 había por lo menos 45, y en la calle libertad 0-500 otros 60 (Caride Bartrons, Óp. cit. p.30). Algunos de ellos ubicados a escasas dos cuadras reglamentarias de la Catedral metropolitana y la Casa de Gobierno
https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=000239759&local_base=GENER

En la Argentina en particular, esta forma de negacionismo es llevada a extremos sistematizados en el “Reglamento de la prostitución” de Buenos Aires, de 1875³⁷, donde puede leerse en su artículo 6to. que es casi un oxímoron: “Las casas de prostitución serán consideradas, para los efectos de las Ordenanzas sobre higiene y seguridad, *como casas de inquilinato; sin que esto autorice para que pueda haber inquilinos en ellas*”, o como cita Caride Bartrons (2009) de un acta del Honorable Consejo deliberante de la Ciudad de Buenos Aires de fecha 1894, p.629: “Las casas de tolerancia no tendrán signos exteriores que las distinguan de las casa de familia” (p. 30)

En cuanto a la proliferación prostibularia, el Censo Municipal de 1887 da cuenta de la existencia de aproximadamente seis mil burdeles en la Ciudad de Buenos Aires. En el centro portuario de Buenos Aires (como también pasaba en Rosario y Montevideo) el nivel de aglutinamiento era impresionante. En aproximadamente diez y siete cuadras de lo que hoy es el barrio de san Nicolás (comuna 1 de CABA) funcionaban al mismo tiempo un promedio de *más de catorce casas de tolerancia por cuadra* (obviamente sin tener en cuenta las que se hallaban distribuidas de forma aleatoria en la zona.

³⁷ Ver Apéndice.

Existían hacia fines del siglo XIX cerca seis mil prostíbulos en la ciudad, ubicados alrededor de dos núcleos, uno localizado en lo que se denominaba el Parque (lo que hoy es Plaza Lavalle y los Tribunales) que era frecuentado en especial por la gente acomodada, y otro ubicado en la Boca y en Miserere (el Junín), al que acudían principalmente las clases populares. Sin embargo, los prostíbulos eran ámbitos que invitaban a la mezcla, la confusión y el alboroto. Allí se cruzaban la prostituta, el niño bien, el trabajador, el aristócrata, el travesti y el homosexual. Según Varela “La inmigración invade las calles de la aldea con política y sexo, con anarquistas tira bombas, prostitutas e invertidos.

(Cecconi, 2007. p. 5)

Dentro de esta particular fauna de lo marginal, la mayoría de los autores suelen hacer referencia a tres o cuatro travestis (individuos de genitalidad masculina vestidos con indumentaria femenina) conocidos: El ciudadano español fichado como Culpino Álvarez y conocido como “La bella Otero”, u otros llamados La “Aurora”, “Manon” y “Rosita la del Plata” (a quien De Veyga clasificó como “*un invertido por la fuerza del carnavalismo*”), todos fichados como criminales. Pero los travestis no fueron sólo “invertidos” u hombres vestidos de mujer; Tal y como sigue sucediendo hoy en día la homosexualidad femenina se invisibilizaba de forma que las mujeres vestidas de varón eran consideradas simplemente prostitutas y no “invertidas”. Claramente lo mismo que en el hombre era una amenaza para el macho decimonónico, en la mujer no revestía el menor peligro y además podía ser objeto de disfrute normalizado. En este desglose simplista el higienismo entendía al varón travesti, al “invertido” como un criminal común (a la vez que lo patologizaba) que se dedicaba al timo, el robo o la estafa, mientras que la mujer travestida no podía ser otra cosa que una prostituta igual a cualquier otra.

La prédica higienista legaliza los prostíbulos a partir de 1875, con objeto de plantear la obligatoriedad de la consulta médica. Esta reglamentación, según Caride Bartrons (2017), genera el asentamiento en determinadas zonas de dos tipologías de prostíbulo: el que denomina “prostíbulo de patio”, una serie de habitaciones organizadas alrededor de un patio central (morfología arquitectónica que se asimila también al conventillo), de baja categoría, generalmente alejado de las zonas más céntricas; y el “prostíbulo de salón” una variante que se disfraza de “Casa bien” con un por lo general, lujoso salón central donde se ofrecen las pupilas a la clientela. Como ejemplo cita el “Madame Safo” (que hemos ya mencionado al principio de este trabajo) emplazado en la zona de Pichincha³⁸ en Rosario. En Buenos Aires, donde igual que en Rosario florecieron distintas categorías de prostíbulo, el Reglamento de 1875 habilitaba implícitamente que un burdel podía ser la resultante de la



Arriba: Julia Francisca, brasilera. Fichada como prostituta ilegal. En la foto con pelo corto vestida de marinero
Abajo: Marta M. o M, o María A., polaca. Fichada como prostituta legal, trabajaba en “el Elegante” de Pichincha. Se vestía de hombre con traje y corbata.
Tomado de Mujica (2014. pp.140 y 148)

³⁸ El barrio, “zona roja” por excelencia de Rosario albergaba multitud de prostíbulos, y toma su nombre de la calle principal, nombrada así por la batalla de Pichincha de 1822.

adaptación de un edificio existente, como también una construcción realizada exprofeso.³⁹ Sobre estas regulaciones también nos detalla que:

El reglamento de 1875 fue la primera pieza jurídica que tuvo por objetivo regular las prácticas prostibularias en la ciudad, en sus posibilidades de ejercicio y de ubicación. Pero no se trataba de una ordenanza aislada. A ese mismo año pertenece también la ordenanza que regulaba el servicio doméstico y otra que refería al funcionamiento de las casas de inquilinato, actualizando la existente desde 1871. Desde diferentes narraciones y con distintos objetivos, varios autores han visto en estas medidas, la construcción de un dispositivo de control que articulaba la atención del trabajo de las mujeres de clase baja, con la vigilancia de los conventillos. El hacinamiento y la promiscuidad en que vivían sus habitantes, en general los convertían en lugares convenientes para las prácticas de prostitución clandestina, con el consecuente peligro de incubación de enfermedades, como la fiebre amarilla y el cólera; de la transmisión de otras, como la sífilis y la gonorrea; o directamente su gestación causada por las relaciones sexuales, como la tuberculosis. (p. 28)

Como se evidencia en este texto, estas regulaciones tienen (en principio) por objeto controlar con el fin de limitar la propagación de enfermedades en espacios habitacionales donde la promiscuidad y el hacinamiento son moneda corriente, pero a la vez tienden a agrupar colectivos muy diferentes que lo único que tienen en común es el espacio, la pobreza, y el género. Queda claro que estas normas intentan casi excluyentemente regular a nivel moral más que higiénico, en tanto sólo reglamentan sin aportar soluciones reales a los problemas del proletariado y los marginales.

Las epidemias de fiebre amarilla⁴⁰ en Buenos Aires (fueron varias: en 1852, en 1858, en 1870 y la última en 1871, que mató al 8 % y produjo el éxodo a la zona norte, de buena parte de la población) y la epidemia inmediata anterior, de cólera, traída del Paraguay por los soldados que volvían de la guerra famélicos y enfermos, fueron la excusa perfecta para el ejercicio de estos controles aunque los motivos que las ocasionaron (contaminación de napas por desechos humanos, saladeros que desaguaban tóxicos en el Río de la Plata, falta de agua potable, hacinamiento que generaba altos índices de contagio) no fueron atacadas. La epidemia fiebre de 1871 (al igual que en 1870 la de cólera) empezó en San Telmo, en un conventillo de la calle Bolívar, entre pobres. Narciso Martínez de Hoz (durante la presidencia de Sarmiento) a la sazón al frente de la Comisión Municipal de Buenos Aires, fue advertido del peligro de propagación por una comisión de Médicos notables, pero consideró que la muerte de una cantidad considerable de pobres se resolvía cargándolos en el carro que los llevaba a trabajar a las estancias (Anguita, 2011). Solo que los carros no alcanzaron...

En este sentido el higienismo tal y como refiere Larraín (2013) terminó resultando más una corriente dogmática y separatista que el movimiento sanitario y progresista que pretendía ser.

Una tensión recurrente ha subsistido entre el polo indoibérico y el polo positivista, porque el modelo racionalista más reciente nunca pudo reemplazar totalmente a la matriz cultural original. Esta última se mostró muy resistente e influyente como lo demuestra el hecho de que el mismo positivismo se transformó para muchos intelectuales latinoamericanos en *una nueva religión secularizada, dogmática y totalizante*, que aparte de algunas excepciones, *muy raras veces llevó a investigaciones científicas exitosas*. Llama la atención verificar cómo estas versiones positivistas

³⁹ Ver Apéndice: Reglamento de la prostitución, Buenos Aires. 1875.

⁴⁰ Transmitida por los mosquitos del género *Aedes*, era endémica en Brasil y Paraguay de donde se supone que se transmitió en el último caso. La fiebre amarilla (nombrada así ya que uno de sus síntomas es la ictericia, también fue conocida como vómito negro, ya que en su fase más grave tenía un alto índice de mortalidad (más del 50%) y producía deficiencia hepática grave y hemorragias internas.

autóctonas de la situación latinoamericana coincidían con algunas de las visiones despreciativas de América Latina provenientes de la misma Europa. La impresión europea del siglo XIX sobre América Latina es que éste es un continente todavía dominado por fuerzas irracionales y constituido por pueblos sin historia. Los economistas políticos clásicos, Hegel y aun Marx y Engels, coincidían más o menos en señalar el carácter irracional e inferior de los latinoamericanos, lo cual hacía que la tutela europea o norteamericana sobre estas repúblicas independientes fuera algo todavía necesario y bueno. (pp. 43-44)

Casi todas las familias acomodadas se mudaron a sus casas de fin de semana ubicadas en las afueras, lejos del epicentro de la peste y se establecieron allí quedando el sur de Buenos Aires como sinónimo de pobreza y marginalidad. La gente “bien” se afincó en sus casas de veraneo más grandes y aireadas, separadas por grandes extensiones de tierra, lejos del contagio, en la zona de Belgrano o en San Isidro. Buenos Aires se había transformado en un caos, con gente (pobres, inmigrantes) muriéndose de a trescientos por día, con cadáveres apilados en las esquinas, y para colmo de males sin negocios y con los teatros cerrados... ¿Para qué quedarse? A los varones de esas familias también les resultó conveniente el cambio, porque una vez pasado el pico de la epidemia mientras sus familias permanecieron en el norte, esos hombres volvieron una y otra vez al sur, a visitar burdeles, queridas, y milongas.

No obstante las epidemias mencionadas que provocaron un éxodo de clase y una serie de medidas de control social. Otra enfermedad, silenciosa y por entonces inclasificable, era más o menos aceptada con cierta resignación: la enfermedad romántica por excelencia: la tuberculosis. Fue la principal causa de mortalidad en el Buenos Aires comprendido entre los años 1870 y 1950. Y si bien irrespetó por igual géneros y clases, la fabulación generalizada cargó el peso de la enfermedad en el cuerpo de las mujeres (Armus, 2002. p. 188).

Mientras que las familias adineradas mandaban a sus tísicas a un retiro en las sierras cordobesas, las pobres se morían dobladas escupiendo sangre sobre las máquinas de coser, las continuas de las fábricas, o las más marginales, volando de fiebre en las piezas de los burdeles o de los conventillos. Armus habla de la “tuberculosis de la milonguita⁴¹” como una forma de simplificar esta recurrencia dramático-literaria en la cual la mujer que elude su “destino” social por ambición de clase, es explotada para caer luego en la abyección y la muerte.

La milonguita. buscaba en el cabaret y en la noche del centro una alternativa al barrio, a sus limitaciones y su modestia, a sus rutinas hogareñas y laborales. Frente a un futuro de trabajo y sacrificio, muchas veces pegado a la máquina de coser, el cabaret ofrecía las tentaciones del lujo, el ascenso social rápido, incluso una carrera artística. Es en las letras de tango, retomadas o alimentadas por el sainete y el cine, donde el viaje al centro de la milonguita aparece arcado por los temas de la pobreza, la ambición, la vida fácil, la caída. El cabaret es el escenario de la decadencia por excelencia. Allí la tuberculosis, al tiempo que condensa los avatares de la degradación, permite hablar del erotismo y la fogosidad sexual, la desilusión, el extrañamiento, el desamor, la lealtad, la muerte (Armus, 2002. p. 191)

Las milongas propiamente dichas (y aquí hablamos de los locales de baile que anteceden al cabaré) fueron un desprendimiento de los burdeles, donde inicialmente había espacios para bailar que funcionaban como antesala erótica del encuentro sexual posterior). Eran locales básicamente para bailar el tango (danza prostibularia y orillera por excelencia) pero también donde establecer relaciones duraderas de conveniencia mutua. Fueron con el tiempo perfeccionándose en espacios que ofrecían servicios variados, como

⁴¹ Figura literaria que refiere a la mujer joven que abandona el mandato social-hogareño y se lanza a la noche y a la mala vida.

espectáculos más o menos sexualizados cuyo objeto era potenciar la promiscuidad de los asistentes y por ende su consumo, números musicales, mucha bebida, y mujeres u hombres que ofrecían servicios sexuales ocasionales o bien buscaban un mentor con el cual establecer intercambios de mutualidad a largo plazo.

Una nueva situación comienza cuando algunos de los clientes convierten a estas mujeres en sus amantes, de manera tal que las llevan a vivir con ellos (*o mucho más frecuentemente les ponen un piso, N. del A.*) y devienen en sus “queridas”, rodeadas de bienestar material y alejadas del mundo del trabajo. Así se establece una especie de acuerdo tácito, según el cual ellas ofrecen compañía, diversión y sexo, mientras que reciben casa, comida y comodidades materiales. (Queirolo, 2007. p. 13)

Dentro de las tipologías de lugar de baile y socialización anteriores al cabaré del siglo XX, y conocidos con el anglicismo de “dancings”, se pueden claramente discriminar tres clases (que dieron lugar a múltiples hibridaciones) en la Buenos Aires del XIX, y son las siguientes:

- Las casas grandes; espacios habitacionales herederos directos del burdel, por lo general regenteados por mujeres. Tienen una estructura central donde se podía bailar y mesas donde alternar con mujeres, hombres o personas no binarias, comer, beber y consumir otras sustancias con cierta libertad. Entre estas se contaban la de “María la vasca” y la de la “China Laura”. Esta tipología da lugar al Cabaré, de estructura muy similar como se verá luego.

- Las casas chicas (las *garçonnières*, casas de muchachos, o casitas) eran departamentos o pisos de varios cuartos por lo general alquilados por grupos de jóvenes con dinero que los usaban para reunirse bailar y beber. Solían poner una mujer a cargo, quien se ocupaba de regentear e invitar a otras mujeres liberales. Eran casi cofrades ya que no accedían desconocidos.

- Y por último los “cafés de verano”. Dentro de esta tipología tal vez el más conocido “Lo de Hansen” fundado por un inmigrante alemán, Juan Hansen en 1877. Era un recreo que se ubicaba en los bosques de Palermo cerca de donde hoy se ubica el planetario. Funcionaba como cafetería o restaurante. Como el baile en lugares públicos estaba prohibido, se bailaba en reservados a escondidas de la policía.

Todos estos espacios fueron también lugares de cooptación de mujeres que con el afán de ascenso social eran engañadas por rufianes y terminaban esclavizadas en lupanares.

La carga erótica del centro se fue gestando en el tiempo y estuvo fuertemente marcada por el tango, un producto cultural híbrido que nace en los arrabales de la ciudad recrea elementos coreográficos del candombe y otros bailes de los negros porteños y da cuenta de la masiva presencia de inmigrantes. Los primeros años del tango son confusos y definitivamente orilleros. Hacia 1870 y 1880, había encuentros danzantes alrededor de los cuarteles animados por prostitutas que, entre otras tantas cosas, sabían bailar enlazadas con su ocasional pareja las complejas coreografías de las milongas, habaneras y tangos. En los últimos años del siglo XIX, el tango reinaba no sólo en los prostíbulos y casas de baile donde funcionaba a la manera de un acto de simulación que entretenía esperas y preparaba para el sexo comercial, sino también en las academias donde se aprendía a bailar, en los corralones y las calles de barrio donde se improvisaban bailes al compás de un organito, en los cafés para hombres solos donde el tango se escuchaba (Armus, 2002. p. 196)

Así es que tanto las “milonguitas” que eligen voluntariamente correrse de lo normado, como aquellas otras mujeres que son expulsadas contra su voluntad de la vida diurna y sumadas a todas las otras tipologías de marginales que frecuentaban la noche de Buenos Aires, constituyen una suerte de costra protectora dentro de la cual los sujetos y los cuerpos deseables están resguardados. Al decir de Cecconi (2007) “*los cuerpos de*

prostitutas, maricas, invertidos y lesbianas funcionan como ese exterior que expresaba en el prostíbulo de fin de siglo, las modalidades alternativas del género y la sexualidad expresamente indicadas como tales para constituir la norma” (p. 4).

Pero la norma estaba ya constituida y consolidada por muchos otros factores. La medicina y la psiquiatría le otorgaban entidad científica, la iglesia caridad y condena moral, y el poder político los medios para sostener ambas posiciones. La clase dominante observó la marginalidad como quien disfruta de su cama caliente mientras afuera escucha la tormenta. En estos cuerpos negados, en esas conductas censuradas, expuestas al escarnio de quienes no padecían ninguna de las problemáticas que pretendían erradicar, se detentaba el control, porque en ese sostenimiento de lo abyecto, la clase dominante reforzaba sus propias posiciones.

Eugenio Cambaceres cronista de su tiempo y como muchos de sus contemporáneos alineado con este pensamiento revela de qué forma se hacen plausibles *todos* los prejuicios sociales (*de una parte* de la sociedad) en relación con la marginalidad y su *inevitable* caída en la abyección. Basta un muy breve fragmento de su novela *En la sangre*⁴² para entender cómo se leía la vida de ese otro, el otro que no pertenecía, a fines del XIX; un grupo de muchachos niños y adolescentes que integran una pandilla de rateros ha terminado su jornada de hurtos y tropelías:

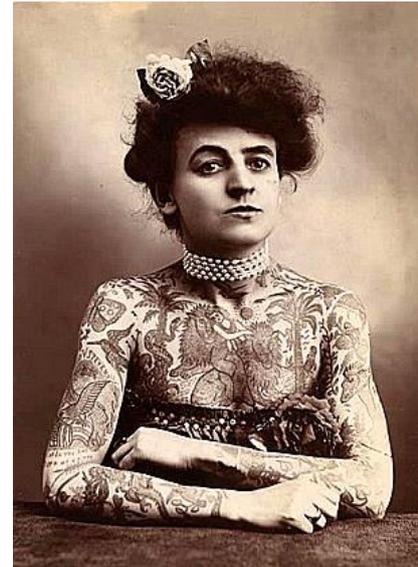
Como *murciélagos* que ganan el refugio de sus nichos, a dormir, a *jugar*, antes que acabara el sueño por rendirlos, tirábanse en fin acá y allá, por los rincones. Jugaban a los *hombres y las mujeres*; hacían de *ellos* los más grandes, de *ellas* los más pequeños, y, como en un manto de vergüenza, envueltos entre tinieblas, contagiados por el veneno del vicio hasta lo íntimo del alma, de a dos por el suelo, revolcándose se ensayaban en imitar el ejemplo de sus padres, parodiaban las escenas de los cuartos redondos de conventillo con todos los secretos refinamientos de una precoz y ya profunda corrupción. (Cambaceres, 1887. p. 5)

Desde la comparación con animales nocturnos asociados a los peores miedos humanos “*como murciélagos*” hasta “*hacían de ellas los más pequeños*” donde otra vez el rol de lo femenino está relacionado con lo más frágil y con la debilidad, y finalmente *el juego* que referencia claramente el acto sexual doblemente censurable para el autor: por edad y por sodomita. El párrafo concluye con “*una precoz y ya profunda corrupción*”. Claramente para Cambaceres no hay posibilidad de redención para estos individuos que han nacido con el estigma de la peor lacra social, y le bastan cinco o seis líneas de texto para transformarlos en acreedores de las mayores desgracias que puedan imaginarse.

Estas criaturas aún diurnas pronto serán criaturas de la noche quienes *inevitablemente* empezarán entonces a gestar una parafernalia caracterizada por el exceso, la lubricidad y las adicciones, y se enmascararán en la construcción de un nuevo cuerpo, un cuerpo que celebra la nocturnidad y el aquelarre, que simula ojeras con cosméticos se recarga de joyas baratas y carteras mínimas capaces de contener lo estrictamente necesario: maquillaje y cocaína.

⁴² La novela relata la historia de un hijo de inmigrantes que ante la muerte del padre opta por "elevar" su nivel social adquiriendo elementos propios de la clase alta aristocrática, no obstante sus logros están basados en la trampa y la estafa. El título en sí resume el concepto: la ignominia es hereditaria, se lleva “En la sangre”

*Hubo hace muchos años, en la Isla Maciel
un turbio atracadero de la gente nochera
ahí, bajaba del bote la runfla calavera
a colocar su línea y tirar su espinel.
Se llamaba ese puerto, El Farol Colorado
Y en su atmósfera insana, en su lodo y su intriga
floreció la taquera de la lata en la liga⁴³
de camisa de seda y de seno tatuado.
Al entrar se dejaban, como en un guardarropa
los taleros, revolvers y cabos de plata.
La encargada era una criolla guapa, ancha y mulata
que estibaba las grasas en la proa y la popa.⁴⁴
Enrique Cadícamo*



Prostituta francesa. Anónimo. Ca. 1890

Tótem y tattoo

Contrastando en su permanencia con la joya, atributo móvil, intercambiable, y por tanto posibilitador de cierta movilidad de clase, el tatuaje se caracteriza por su inmanencia, lo que garantiza la pertenencia a una jerarquía determinada para toda la vida.

En Oriente desde el siglo V aproximadamente se popularizó como una representación a la vez simbólica y aristocrática. El occidente moderno en cambio se reencontró con la práctica del tatuaje (los europeos prehistóricos ya lo utilizaban, pero cayó en desuso con el avance de la religión cristiana) después de que Cook⁴⁵ regresara de sus primeras exploraciones al océano pacífico, importando la técnica desde Samoa. Desde ese momento el de tatuarse fue un hábito popular entre marineros que se embarcaban al pacífico y a oriente. Los puertos occidentales, focos prostibularios por excelencia los hicieron populares entre las trabajadoras del sexo, quienes a su vez lo difundieron entre rufianes y otros delincuentes. A partir de aquí su uso se asoció, contradictoriamente a lo que representaba en Oriente, a clases sociales (tribus) marginales, y más recientemente, a grupos pretendidamente fuera del sistema.

A partir del siglo XVIII este tipo de ornamentación comenzó a codificarse en términos occidentales, pero a la vez que denotó la pertenencia a un grupo determinado su invariabilidad y permanencia transformó a la persona tatuada en un individuo *marcado*, incapaz de ascender socialmente.

El Doctor Alexandre Lacassange durante el siglo XIX lleva a cabo una clasificación relevando más de 3000 tatuajes, poniendo en juego un “método” de recolección y registro (calca el dibujo sobre la piel de los individuos entrevistados) asignando un número en orden creciente, y clasifica detallando: nombre del sujeto, lugar de nacimiento de éste, profesión y nivel de formación, fecha (de realización del tatuaje) técnica y cantidad de sesiones implicadas, zona del cuerpo, color y alteraciones del mismo y finalmente incluye un comentario sobre la “moral” del tatuado. Este último dato inferido en base a preconceptos y no estadístico da cuenta de la consideración (a priori) de la

⁴³ La “lata” era una ficha metálica, comprobante del derecho al servicio, que los clientes entregaban a la prostituta previo pago a la Madama, la pupila (o el rufián que la manejaba) luego, la canjeaba a su vez por dinero en efectivo.

⁴⁴ El verdadero nombre de esta casa era “Casa del sol” pero se lo conocía vulgarmente como “El Farol Colorado”, por el farol que iluminaba el acceso. Frecuentado mayormente por marineros, pero también por “gente bien” que se cruzaba a la Isla Maciel.

⁴⁵ James Cook (Reino Unido, 1728 1779), fue capitán de la marina mercante. Realizó tres expediciones exploratorias al pacífico y fue asesinado durante la tercera de ellas mientras intentaba secuestrar a un monarca hawaiano para utilizarlo como moneda de cambio por una embarcación robada.

abyección del sujeto tatuado. Entre las conclusiones de Lacassange encontramos una particularmente interesante y es que “la instrucción no tiene *ninguna función protectora*” (Ca. 1880) ya que sobre un total de aproximadamente 380 examinados sólo el 20 % no sabía leer. Como suele suceder, esta afirmación habla más de los prejuicios morales de la época que de la honorabilidad de los tatuados en sí. Por un lado, aparece como necesaria una protección (que la educación no da) contra el tatuaje (equiparado a la decadencia moral), por otro, los entrevistados invariablemente son o bien mercenarios que cumplen condenas en los ejércitos de las colonias (norte de África), o criminales o prostitutas, de forma que la elección y selección del objeto de estudio implica una conclusión en sí misma.

Según los Doctores Le Blond y Lucas (texto original Ca. 1890), continuadores del trabajo de Lacassange, (el tatuaje) en la mujer supone una marca nefasta y refleja su corrupción moral. La casuística para que una mujer estuviese tatuada (según estos autores) se debería entonces a que se había entregado a un tatuador profesional, o para significar su pertenencia al amante, o a su profesión. Los tres médicos hacen además el intento de clasificar los tatuajes de acuerdo con lo que representan y en qué lugar del cuerpo se encuentran. De acuerdo con esta sistematización, sobre los tatuajes de las prostitutas concluyen que:

Un tatuaje de un lunar en la cara anuncia tatuajes de mayor importancia (es decir que es leído como una invitación a descubrir otros mensajes ocultos, a los cuales se debe primero acceder). Estos mensajes son en su mayoría (siempre según esta clasificación) el nombre del rufián o mantenido, en el caso de que lo hubiese realizado un profesional, o sus iniciales si lo hizo el individuo en cuestión. Es inevitable asociar este tipo de marca con un registro de propiedad, una firma. De acuerdo con la frecuencia de aparición en orden de importancia sigue el retrato (por lo general y a juzgar por las representaciones muy amateur) del amante o rufián. Según la ubicación, un corazón en el brazo derecho indica una ruptura y en el izquierdo una nueva relación. Por último con menos representaciones el tatuaje alegórico, simbólico, y finalmente el decididamente obsceno. Claramente los grupos relevados se corresponden con los resultados que se espera encontrar. Nada indica que otras clases sociales, o al menos otras personas que pudieran haber logrado cierta movilidad social tuvieran o no tatuajes ocultos; lo que sí parece poder afirmarse es que su ostentación, ya fuera por su ubicación inocultable o por exhibición intencional coloca al individuo en una clara posición de inmoralidad. Como se ha mencionado con anterioridad también el uso de joyería (con excepción de la joyería de luto) *descontextualizada*, o sea fuera de un evento aristocrático es claramente considerado un signo de relajación moral.

Esta manera de entender el adorno corporal según creemos, habla de la asociación que se hace en el siglo XIX entre el ornato y la conducta sexual (claramente inmoral) del individuo marginal que lo porta. Como ya se ha desarrollado oportunamente, sólo las clases dominantes pueden permitirse (y con una alta codificación) el uso de accesorios:

- Durante el luto, la mujer se viste de negro (como un hombre, lo que la torna asexual o intocable para el gusto y las costumbres de la época) y utiliza accesorios (también negros) que remiten a una relación truncada por la muerte.
- En reuniones o eventos sociales, oportunidad para el coqueteo y donde el hombre exhibe más o menos evidentemente sus conquistas (a estos eventos no pueden asistir las “niñas” o adolescentes que aún no hayan sido “presentadas” en sociedad).
- Los eventos culturales como el teatro, la ópera y las tertulias privadas.

• La introducción de una adolescente en la vida pública (y privada) que tiene como claro objetivo relacionar a la ahora considerada mujer, al universo del sexo normado de la aristocracia adulta. En un evento muy reglamentado y de apariencia formal, la adolescente es exhibida (ya que se la considera sexualmente madura), en un acto que se parece bastante a los remates de prostitutas que desarrollamos antes. El principal objeto de estas



Fotogramas de la película “L’apollonide (souvenirs de la maison close)”⁴⁶. Arriba: el personaje de la prostituta central no sólo exhibe sus atributos naturales sino que utiliza una diadema de aire oriental, que simula un tocado aviar.

Abajo: El personaje de “la mujer que ríe” una prostituta desfigurada por un rufián que utiliza su particular cicatriz con exceso de maquillaje como un atributo distintivo, lo que la constituye en una “rareza” (mujer-objeto) especialmente atractiva para los clientes.

presentaciones es el anunciar la madurez sexual con miras al compromiso y casamiento, y con objeto de limitar o al menos disimular cualquier desliz provocado por los propios impulsos de la involucrada o la necesidad de asalto del seductor de turno.

Exceptuando las situaciones sociales y de clase mencionadas, aquí es dónde podemos empezar a relacionar el ornamento exhibido por el marginal (el tatuaje permanente, la joya móvil fuera del contexto aristocrático) a una conducta sexual considerada inapropiada o inmoral. El adorno es vinculado inconscientemente, o no tanto, (creemos que con bastante razón) a los caracteres sexuales secundarios que el individuo de la especie exhibe ritualmente previo al apareamiento. En concordancia con este razonamiento y con la teoría de la selección sexual de Darwin, el sujeto más ornamentado en comparación con sus competidores tendría más posibilidades de éxito en la búsqueda de compañero sexual, con lo que el exceso de postizos, maquillaje, o joyería, es intuitivamente relacionado por las clases marginales con la posibilidad de conquista. Claro que históricamente se relacionan ambas tipologías de ornato (el tatuaje o la joya menstrual) a la falta de códigos sociales de clase (alta), según los cuales el marginal pretendería (errónea e inútilmente) emular a la clase

empoderada. No obstante su lógica aparente, esta aseveración deberá considerarse en el mismo contexto que le da origen: el momento histórico en que los hechos que se discurren tienen lugar. Es sin embargo, la clase dominante quien cataloga al marginal como tal, lo somete e inhibe (aún desde la censura en el uso de ornamentación), y a la vez quien elide nombrar (o admitir según el caso) las conductas consideradas inapropiadas en su mismo entorno. De esta forma es el marginal el único portador de la indecencia, y es quién además se disfraza en un acto de desenfado descabellado intentando emular a la aristocracia. Es factible comprender el concepto pensando en las sociedades como

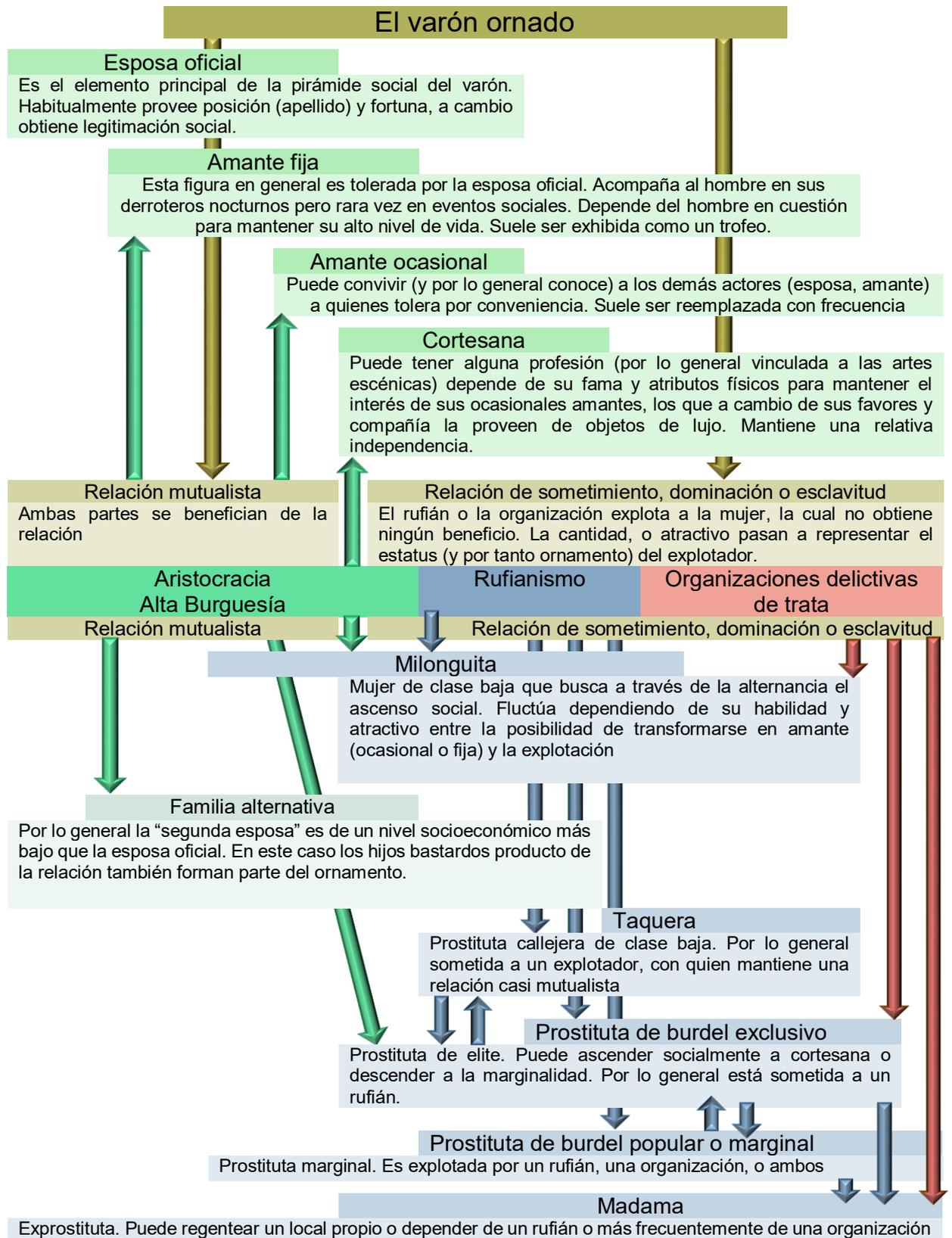
⁴⁶ Película francesa del año 2011, dirigida por Bertrand Bonello.

entidades que operan creando imágenes especulares de sí mismas. Lo que la oligarquía instaura durante el higienismo, es una suerte de espejo deformante, en el que las consideradas lacras sociales puedan ser vistas aparte, en otro lado, como una forma de exorcizar los propios demonios; una suerte de chivo expiatorio que se destierra a los suburbios. Esta política sin embargo tiene por objeto legitimar lo que esa misma clase se permite sin reparos: Adornarse, con la única finalidad de demostrar predominancia, poder y atractivo sexual.

Hacemos una breve paráfrasis para hablar de una supuesta inversión de roles (hembra-macho) de la teoría de la selección sexual. Mientras que en las especies animales es por lo general el macho quien exhibe la mayor ornamentación ante una hembra por lo general (en términos de adorno) opaca o deslucida, con objeto de ser el elegido, pareciera que en la especie humana, y muy especialmente durante el romanticismo, estos roles se hubieran invertido. Ahora es la mujer quien se colma de ornamentos (a veces en exceso) mientras que el hombre se mantiene sobriamente vestido de negro. Pero ¿es realmente así? ¿O acaso la hembra humana ha devenido durante el romanticismo en el adorno perdido del macho? Ese homínido bien llamado implume, se enjoya ahora con esposa, amantes y prostitutas. Estas mujeres-objeto cierran así durante el XIX, un perfecto círculo biológico social, en el que todo ha mutado para que nada cambie.

El hombre decimonónico es tanto más “apto” cuantos más ornamentos (mujeres objeto, provistas de ornamentos u objetos) pueda acreditar.

El concepto que se sintetiza en el gráfico siguiente remite al concepto de la mujer como adorno (ornato) del varón. No debe confundirse esta conceptualización con la de "mujer objeto" en tanto que las mujeres de las que se habla aquí deben ser contextualizadas como sujeto. El hecho fáctico de que sea exhibida por el varón como un adorno, en estos casos no las cosifica sino por el contrario; este varón que detenta el poder necesita no ya de objetos adorno (de los cuales es poseedor o a los que accede fácilmente) sino de sujetos con los que ornarse para lo cual se vincula con ellos en relaciones de mutualismo o sometimiento.



Los dientes del perro⁴⁷

Esta supuesta “falta de clase” de los catalogados como marginales por el higienismo, estaría denotada por el desconocimiento de las normas sociales (y la ubicuidad y permanencia en el rol asignado) Sin embargo, esta ignorancia de las *buenas* costumbres en realidad encierra un altísimo nivel de codificación es decir denota *otras* costumbres. El marginal se adorna, a veces paródicamente (con base en lo observado en *los otros* y con la creencia de que este tipo de ornamentación lo hará verse más cerca de su objeto de deseo, la transferencia de clase) pero otras veces como forma de demostrar categoría en su entorno (macho o hembra alfa), y algunas otras para cazar. Todo este montaje indica claramente su posición dominante o de sumisión, y su rol o receptividad sexual.

A este nivel, todos los objetos poseídos (*los atributos, N. del A.*) son objeto de la misma abstracción y se remiten los unos a los otros en la medida en que no remiten más que al sujeto. Entonces se constituyen en un sistema, gracias al cual el sujeto trata de reconstituir un mundo, una totalidad privada. [...] El objeto es símbolo, no de algún caso o valor exterior, sino, en primer lugar, de toda la serie de objetos de la cual es el término, al mismo tiempo que de la persona de la que es el objeto. (Baudrillard, 1969. p. 97, 98-105)

En tanto el objeto (el ornato en nuestro caso) cumple una función muy específica sobre el cuerpo portante, se transforma automáticamente en signo: el objeto nos dice quién es (o al menos que representa o pretende representar) y que busca quien lo exhibe. En su sentido denotado, el ornato comunica en un entorno específico, un mensaje puntual, este mensaje inicial (el que el sujeto pretende comunicar a través del adorno) está a su vez determinado o mediado a un nivel aún más complejo por el entorno inmediato del objeto: el cuerpo portante y los demás objetos que completan el ajuar. Al mismo tiempo juega en otro nivel simbólico, dónde todo este conjunto produce un nuevo significado dependiendo del ámbito (básicamente social pero también espacial) en el cual el conjunto se despliega, y del momento en que sucede (la hora del día, por ejemplo).

Mientras que para la aristocracia el valor nominal e histórico del ornato son factores incuestionables, y las normas procedimentales de su utilización se aprenden (y ese aprendizaje involucra la pertenencia), para la marginalidad en cambio, que opera básicamente por imitación, se genera una nueva codificación del sistema en la cual la materialidad (y por ende valor nominal e histórico) del ornato es variable, mensurable y está asociada a la posición dentro del esquema social de pertenencia. De esta forma el rufián es el escalafón más alto, mantenido por su querida quien le provee además de dinero, ropa y joyas, tal como se describe en este fragmento del poema de Miguel Rondano, “Tango de la taquera” según el cual:

*¡Mirenlo con su jeta de albayalde⁴⁸,
polvos de arroz, camisa de primera,
saco floreado, trencilla en lo leone,
funyi de pana y sombra en las ojeras!*

⁴⁷ Sainete rioplatense de Alberto Weisbach en colaboración con José Gonzáles Castillo, estrenado en 1918, donde por primera vez en la escena argentina se incorporan a la puesta en escena, el ambiente del cabaret y el tango; puede decirse que es el primer paso hacia la legitimación de algunos ámbitos y costumbres antes asociadas estrictamente a la marginalidad.

⁴⁸ Albayalde, yeso. Figuradamente, con la cara empolvada.

O en “Malevito” de Celedonio Flores:

*Si caés a una carpeta
hacés temblar al banquero,
¡Parecés el Trust Joyero,
por las joyas que cargás!*

Aparte de este montaje en el que no faltan maquillaje y seguramente joyería legítima, el rufián probablemente mezcle oro con chafalonías de forma de verse más empoderado, ya que como hemos mencionado en este ámbito la exageración es entre otras cosas, sinónimo de poder.⁴⁹

Para Cecconi (2007) el rufián (el compadrito) era,

Relajado, amariconado, coqueto, acicalado, narcisista, sensual al caminar, tilingo, erótico, imitador, todas cualidades reunidas en el cuerpo del compadrito, quien por todo ello se convertía, a los ojos normativos de la aristocracia local, en centro de sospechas. En primer lugar, sospechoso por imitar a las mujeres⁵⁰ en la preocupación que evidenciaban por el cuidado de su aspecto. En segundo lugar, sospechoso porque simulaba una clase a la que no pertenecía: al imitar la moda de los ricos deseaba parecerse a ellos, confundirse con ellos, una estrategia de asimilación que causaba repulsión en las clases altas. (p. 11)

Si bien en general acordamos que este individuo que se maquillaba y usaba “*anillos sobre los guantes*” podía resultar para algunos sexualmente dudoso (entendiendo por tal duda, no binario o fuera de la norma) disentimos con la autora cuando afirma que “causaba *repulsión* en las clases altas” ya que nos inclinamos a suponer, que más que repulsión estos sujetos con tendencia a mimetizarse lo que producen es miedo. Un miedo relacionado con la pérdida de aquel lugar ganado de manera dudosa y por tal, difícil de defender si no es desde el desprecio y el abuso de poder.

Categorizada en una segunda línea, puede ubicarse a “La milonguita” la mujer de clase baja que alterna en los dancing buscando el ascenso social (aún el temporal) y recibe regalos (muy probablemente de valor nominal relativo, aunque seguramente vistosos). La milonguita para insertarse en la noche debe proveerse además de vestuario, joyas y carteras de baile⁵¹. En el mejor de los casos esta mujer dependiendo de su habilidad y atributos, consigue un “amigo” de clase alta que le paga un piso y la mantiene como a una propiedad más; en el peor, termina explotada por un proxeneta, haciendo la calle o encerrada en un lupanar.

Las queridas o prostitutas manejadas por el proxeneta son el último escalón evolutivo de esta clasificación del ornamento corporal de la marginalidad decimonónica. En el caso de que obtengan el favor de algún cliente que les hace un regalo, como así también, casi todo el dinero que producen va a parar a sus explotadores por lo que suelen adornarse, solo con objeto de llamar la atención, o verse atractivas, con objetos sin valor nominal.

En toda esta clasificación, el tatuaje, la joya real o la bisutería, al estar supuestamente descontextualizadas (desde la mirada de la clase que detenta la norma) se transforman en kitsch:

⁴⁹ Se ha mencionado antes la hipótesis de la mujer como ornamento del hombre; pareciera que con esta frase contradecimos esta conjetura, sin embargo, aquí el ornamento simboliza justamente la cantidad y calidad de mujeres que el rufián posee. Cuanto más adornado está, mayor es la cantidad y “Calidad” de las mujeres proveedoras. Como se ve la codificación lejos de simplificarse en la marginalidad se complejiza.

⁵⁰ No queda claro a que mujeres se refiere Cecconi en su trabajo, ya que como venimos desarrollando en este período no podemos hablar de “las mujeres” como si de un único colectivo se tratase.

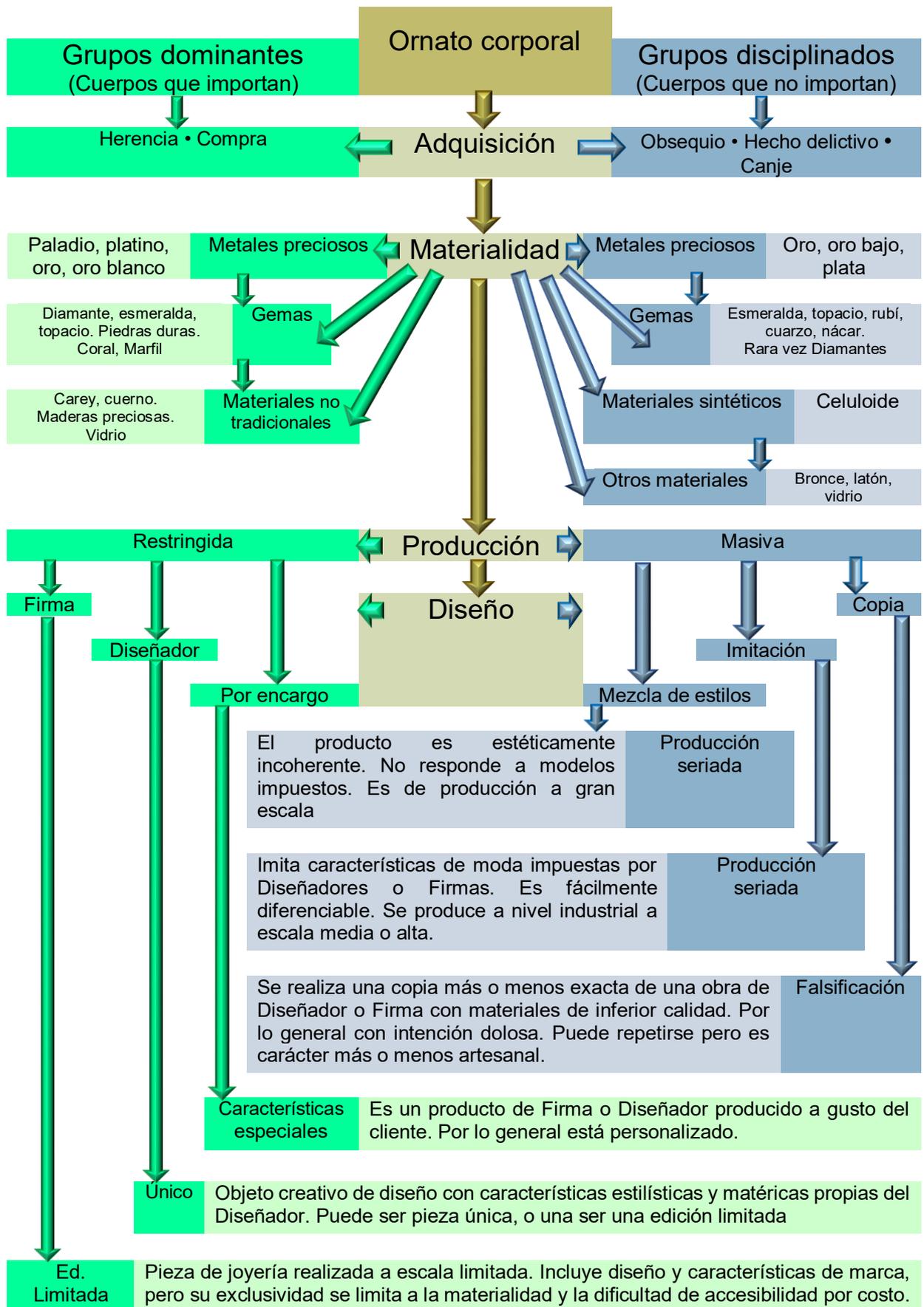
⁵¹ La cartera “Tango” una tipología de la que hablaremos más adelante

Hablar de kitsch es hablar de la función que se le otorga a un objeto, el cual, de esta forma, se manifiesta identificado con un orden (cualquiera sea) superior. La cosa, articula al sujeto con un espacio de no pertenencia; el sujeto portante, o dueño de la cosa, *es diferente a sí mismo* a partir del objeto obtenido, el sujeto vive una vida que no es la suya (al menos en términos de casta, de clase) gracias a la interacción del objeto y el medio. La fatuidad de la que hablábamos anteriormente se manifiesta en esta necesidad de escalar, trepar, hacia la pertenencia a un nivel considerado inmediatamente superior al propio, en el cual uno podría mirar desde la altura que provee este falso estatus, a su entorno específico. Esta superación personal no se da sin embargo por propio mérito, si no por el derecho que otorga el objeto poseído. (Montalto, 2018. p. 4)

Si bien elegimos reemplazar la “repulsión” de Cecconi por el miedo, concepto que nos parece más adecuado, coincidimos con ella en que es esta suerte de emulación lo que la aristocracia no perdona. Pero esta conceptualización (kitsch o no kitsch) tiene base en la norma creada y sostenida por esa misma clase, por lo que no opera en la marginalidad si no solamente en las clases altas. La movilidad de clase es un pecado inaceptable para quienes detentan el poder, salvo excepciones que demuestran una capacidad adaptativa preeminente, según la cual dicha movilidad no es un hecho claramente perceptible.

Como corolario podemos afirmar que el mismo objeto no es lo mismo en diferentes contextualizaciones. La carga simbólica cambia dependiendo del grupo y la forma (real o presupuesta) en que ha sido obtenido. Mientras que el objeto marginal a priori, siempre se presupone falso o robado, el objeto de la clase dominante en cambio, siempre se asumirá original, heredado o al menos bien habido. De acuerdo con esta visión desde la norma, toda pertenencia del marginal es kitsch ya que siempre se va a conjeturar con base en ella, una pretensión de superación, de ser otro, de imagen, de estatus o de clase. Al marginal en cambio, le basta con destacarse dentro del propio entorno lo que ya es un logro en sí, por lo que la mirada de la clase a imitar no importa en este punto, sólo cuenta la del par, que ha dejado de serlo a partir de la propia posesión.

En el siguiente gráfico se organizan de forma muy simplificada las características materiales, formas de acceso y fabricación, de los ornamentos corporales según se traten de objetos de producción restringida (grupos dominantes) o masiva (marginales)



El objeto, de este modo, es en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía las imágenes reales, sino las imágenes deseadas. En pocas palabras, es un perro del que no queda más que la fidelidad.

Jean Baudrillard

Poder de síntesis

Alexander Parkes nació en Birmingham, Reino Unido, el 29 de diciembre de 1813. Hijo de un fabricante de cerraduras de bronce, se destacó como químico e inventor, obteniendo a lo largo de su vida más de sesenta patentes. Comenzó trabajando con su padre antes de emplearse como aprendiz en Messenger and Sons, una fundición de bronce que fabricaba artefactos de iluminación; empleándose luego para la empresa de Henry Elkington y su primo George, también metalúrgicos. Los Elkington trabajaban básicamente procesos de galvanoplastia y hacia 1840 habían adquirido y patentado un método desarrollado por un cirujano llamado John Wright, el cual mejoraba sustancialmente las técnicas conocidas hasta ese momento; poco después en 1843, adquirieron los derechos del primer invento de Werner Von Siemens, un perfeccionamiento del proceso de laminado sobre oro y plata.

Parkes estuvo a cargo del área de fundición, pero durante todo ese tiempo se interesó más por las técnicas galvanoplásticas y desarrolló varios procesos que dieron lugar a sendas patentes llegando a crear un método propio que servía para galvanizar materiales orgánicos delicados como flores. El mismo Príncipe Alberto visitó la fábrica en 1844 y fue obsequiado con una telaraña bañada en plata obra de Parkes. Con el correr del tiempo se interesó en la impermeabilización textil (la cual se realizaba con caucho vulcanizado en ese tiempo) patentando un proceso de vulcanizado frío en 1846. En el curso de sus investigaciones abocadas a la creación de un impermeabilizante totalmente sintético (que no dependiera como el caucho del cultivo y extracción artesanal sino que pudiera producirse en laboratorio), Parkes descubre hacia 1855 la reacción de la nitrocelulosa con el alcanfor la cual produce una película delgada transparente y flexible. El material fue patentado en 1856⁵². Parkes lo presentó en la exposición mundial de 1862 (donde un año antes Goodyear había deslumbrado con la vulcanita), como el primer material de síntesis capaz de ser producido en variedad de colores. Este compuesto era la primera versión de lo que hoy conocemos como celuloide, y fue bautizado como “Parkesine” referenciando su propio apellido. El producto no necesitaba de acabados superficiales ya que podía producirse directamente coloreado en la masa. Parkes fue, en principio, excesivamente optimista con su descubrimiento y anticipó (acertadamente) múltiples usos de su invento (incluyendo el reemplazo de las placas de vidrio utilizadas en fotografía). Probablemente es aquí (en la exposición) donde se relaciona con Daniel Spill, un médico interesado en las posibles propiedades impermeabilizantes de la Parkesine. Spill era por entonces socio de una empresa familiar (George Spill & Co) que se dedicaba a la impermeabilización de textiles con su hermano (básicamente capas y sábanas utilizadas durante la guerra de Crimea⁵³) y le ofrece a Parkes las instalaciones de su fábrica para producir la “Parkesine”. Unos años después, en 1866, cuando Parkes funda en el East London, la empresa “The Parkesine Company”, donde se dedica a la fabricación de objetos de uso cotidiano, lleva como Director de producción a Spill. Pero la fórmula original de Parkes era inestable además de costosa de producir; los objetos se agrietaban o envejecían por simple exposición a la luz muy rápidamente (oxidando y

⁵² Patente inglesa: October 19, 1866 BP 2,709.

⁵³ Conflicto bélico europeo-asiático, que se desarrolló en la península de Crimea, entre 1853 y 1856 finalizando con la derrota del Imperio Ruso y el tratado de París de 1856.

alterando la coloración), eran frágiles y combustionaban espontáneamente, por lo que no tuvo mucho éxito y la empresa cerró dos años más tarde.

Parkes llegó a un acuerdo con Spill, quien a pesar del fracaso económico aún confiaba en el producto, de forma que adquiere la mayoría de las acciones de la compañía y funda “The Xylonite⁵⁴ Co.” donde continuó con la producción de objetos de nitrato de celulosa sin mayor éxito, pero registrando numerosas patentes con base en la Xiloidina (celulosa nitrada) inclusive en la oficina de patentes de Estados Unidos. Finalmente, esta empresa cierra en 1874, pero sin desanimarse, Spill crea una nueva firma “Daniel Spill & Co.”, y continúa desarrollando mejoras a la fórmula original de Parkes, sigue fabricando Xylonite, y formula entre otras, una variante que da en llamar “Ivoride”⁵⁵ una forma un poco más estable no translúcida (ya que es estirada con cargas inertes como el blanco de España o el carbón mineral) y con las que empieza a realizar imitaciones de



Xylonite Ivorine. Secuencia de alteración del tono original (izquierda) causada por foto oxidación. (imágenes por gentileza del Sr. Harold Mernick)

<http://www.mernick.org.uk/zylonite/history.htm>

carey negro y marfil. Esta vez el producto es exitoso y Spill consigue asociados para expandir la compañía y se conforma la “British Xylonite & Co.” en 1875, empresa a la que Spill cede sus patentes.

Unos años antes, del otro lado del océano y contemporáneamente al descubrimiento de Parkes en 1862, en Norteamérica otra persona estaba investigando las propiedades de la celulosa nitrada. John Hyatt era un impresor Neoyorkino nacido en 1837, que buscaba desesperadamente producir un sustituto del marfil que resultara útil para fabricar bolas de billar. Este compuesto debía ser fácil de producir, barato, y resultar un sucedáneo física y mecánicamente aceptable. Esta necesidad tenía un origen nada filantrópico, Hyatt se proponía ganar una recompensa de diez mil dólares (una pequeña fortuna en aquel momento) ofrecida por otro personaje: El campeón de billar Michael Phelan y su empresa, Phelan & Collender. Phelan era además de campeón en el juego, dueño de un gran número de salones de billar en Norteamérica, deporte que se había puesto de moda entre los caballeros del XIX; había ganado fama, dinero y la posibilidad de expandirse en la medida que se poblaba el país y se propagaban las ciudades. El juego en sí (no era solo uno, sino una variedad de juegos diferentes con bolas y tacos) fue evolucionando y los elementos que intervenían en él también; sin embargo por sus propiedades físico mecánicas intrínsecas, las bolas se siguieron fabricando de marfil, material cada vez más caro y escaso, al mismo tiempo que la cantidad de salones crecía y crecía también la demanda de insumos.

Por otro lado, la nitrocelulosa en su forma fluida ya se empleaba antes del descubrimiento de Parkes, era aplicada en fotografía (en una técnica conocida como colodión húmedo⁵⁶ desarrollada por otro inventor anglosajón, Frederick Archer), y era

⁵⁴ Xilonite, luego patentada en Estados Unidos como Zylonite es una variante del Parkesine.

⁵⁵ Por ivory, marfil.

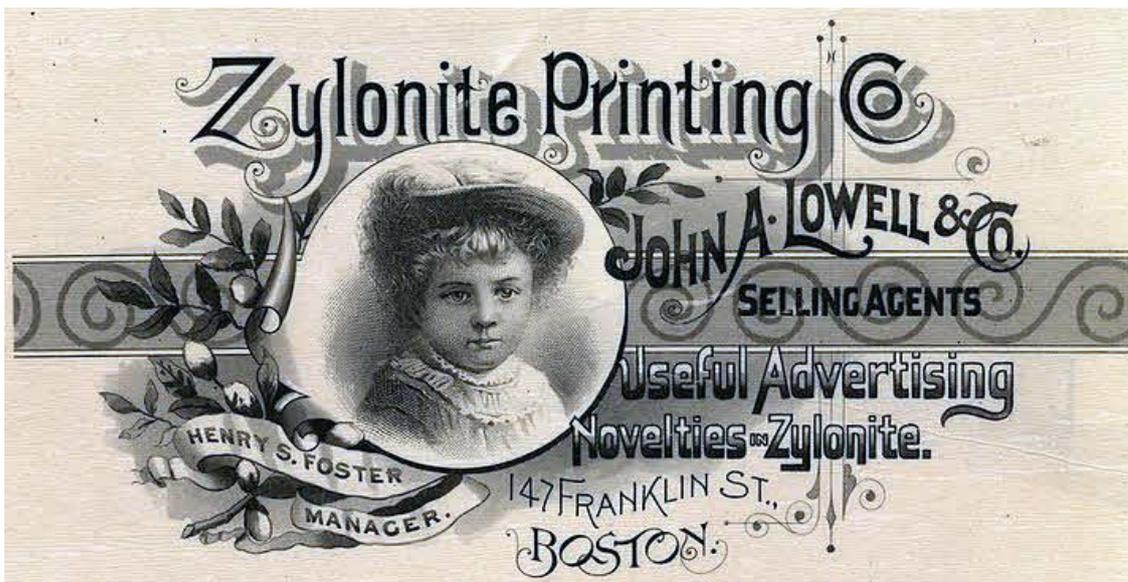
⁵⁶ El fluido se sensibilizaba con sales de plata y se aplicaba sobre placas de vidrio para ser expuestas.

utilizada también por los imprenteros como Hyatt a modo de película protectora sobre las yemas de los dedos, con objeto de proteger la piel de las tintas y solventes. Tal es así que Hyatt ya conocía la versión fluida. Finalmente, hacia 1869 desarrolla una formulación más o menos estable de nitrocelulosa solidificada con alcanfor la que bautiza como “Celluloid” patentándola⁵⁷ ese mismo año. Al igual que Spill, Hyatt patenta múltiples formulaciones y funda “The Celluloid Manufacturing Company” en 1870.

Si bien los desarrollos de Hyatt fueron totalmente independientes de los de Parkes y Spill, este último considerando que Hyatt estaba usufructuando sus inventos, inicia una batalla legal contra Hyatt, la cual sin embargo terminó perdiendo al considerar el juez que los experimentos originales eran los de Parkes.

En medio de este rompecabezas de licencias, derechos, y formulaciones, mientras Spill pelea en las cortes estadounidenses por las patentes, un individuo de nombre Levi Parsons Merriam instala una fábrica de Xylonite que comienza a producir puerta por puerta con la “British Xylonite & Co.” recién fundada. Spill se marcha a Estados Unidos e inicia la causa contra Hyatt en 1876, mientras sus asociados en Reino Unido quienes se habían hecho cargo de las demás patentes de Spill, absorben la empresa de Merriam y lo nombran gerente.

La causa por la fabricación de la Xylonite/Celluloid resulta en 1880 en un primer fallo favorable a Spill, pero es inmediatamente apelada por Hyatt, y el fallo original es revocado en 1884. Spill durante la apelación de Hyatt, y como medio para recuperarse económicamente trata de vender “sus” patentes en Estados Unidos, pero Merriam en nombre de la “British Xylonite & Co.” se entera y se le adelanta, viaja a Norteamérica e inmediatamente se pone en contacto con Levi L. Brown, un fabricante de papel estadounidense de Massachusetts, llegando a un acuerdo en el cual a cambio de £ 3,784 en efectivo y £ 5000 en acciones, a principios de 1881, una nueva empresa la “The American Zylonite Company” obtuvo la licencia para usar las antiguas patentes de Spill que ahora poseía “The British Xylonite...”. Era totalmente lógico que una empresa papelerera como la de Merriam produjera nitrato de celulosa, y por consecuencia la ahora “Zylonite” comenzó a competir con “Celluloid” en el mismo mercado.



Anuncio publicitario impreso sobre una delgada lámina de Zylonite “The Zylonite Printing Company” de Boston. Imagen gentileza del Sr. Harold Mernick.

⁵⁷ Patente Norteamericana N° 50359.

Un par de años más tarde Spill ya sin esperanzas de remontar su caso y sin dinero, retornó al Reino Unido donde murió de diabetes en 1887 cuando contaba 55 años.

Hyatt por su parte continuó patentando otros desarrollos entre los que se encuentra un sistema de inyección de plásticos, que posibilitó la expansión de la fabricación de artículos de celuloide huecos, lo que los hacía más livianos portables y sobre todo baratos.

Mecánica popular⁵⁸

Desde ese entonces tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos el producto fue un absoluto éxito y se utilizó a partir de ese momento, para múltiples elementos de uso habitual, de forma que a fines del XIX, el nombre comercial de Hyatt, “Celuloide”, era parte del vocabulario cotidiano, constituyéndose en el nombre de referencia para innumerables marcas y patentes que incluirían tanto al nitrato como al acetato de celulosa. Y fue utilizado entonces, desde su aparición para fabricar una innumerable variedad de objetos, tanto de uso industrial, como cotidiano y o decorativo. Francia y Alemania también comenzaron a patentar formulaciones y a fabricarlo, por lo que su producción se extendió rápidamente por todo Europa y América.

Muy pocos años después de patentado el nuevo material, en 1872, los Hyatt, construyeron y patentaron la ya mencionada máquina inyectora. Esta consistía en un pistón que contenía en la cámara derivados celulósicos fundidos, y era accionada manualmente. Era un diseño derivado de los métodos para obtener piezas metálicas. Probablemente no previeron el impacto que se suscitaba industrial y socialmente, a partir de estos descubrimientos.

Inicialmente inyectaron cuellos y puños de camisas para caballero, y casi inmediatamente después, dentaduras postizas, mangos de cuchillos, dados, botones y plumas estilográficas, y todo tipo de artículos.

El nitrato de celulosa (de aquí en más para simplificar utilizaremos el nombre genérico, celuloide) es una mezcla de celulosa y ácido nítrico (conocida también como celulosa nitrada o algodón pólvora por su alta inflamabilidad) que ha sido polimerizada con el aditivo de alcanfor (natural o artificial) el que le aporta su olor característico, propiedades físico mecánicas particulares y baja el rango de inflamabilidad (aunque es bastante común que combustione espontáneamente a temperaturas elevadas, o al mínimo contacto ígneo).

El celuloide es un material que se puede trabajar en frío o en caliente, cortar aserrar, torneear, tallar, moldear, inyectar, etc. Puede adherirse a sí mismo o a algunos materiales porosos como la madera, con adhesivos con base celulósica o determinados solventes. En general y aunque se encuentran excepciones, cada tipología de objeto está asociada, dependiendo de su función o de su aspecto final o acabado, a una particular metodología de trabajo en particular. Los procedimientos de mecanizado de objetos de celuloide que se describen a continuación son genéricos y tradicionales, y no han cambiado significativamente desde su implementación alrededor de 1870 hasta 1940 aproximadamente, y en algunos casos hasta la actualidad. Considerando que el objeto de estudio de este trabajo es el ornato corporal nos enfocaremos en los tipos de mecanizados y armado de este tipo de objetos, ignorando otras posibilidades (aunque mayormente los métodos son los mismos)

Durante la mezcla de los componentes de la formulación, proceso conocido como amasado, se agregan los colorantes. Estos pueden ser inorgánicos (en general inertes) y producen productos opacos, blanco amarillento o negro; u orgánicos, mayormente

⁵⁸ Revista editada por primera vez en 1902 en Estados Unidos bajo el nombre de Popular Mechanics dedicada a temas de ciencia y tecnología. Comienza a editarse en Sudamérica a partir de 1947 y hasta hoy.

anilinas solubles en alcohol que dan productos de colores variados translúcidos (u opacos combinados con compuestos minerales).

El proceso que sigue se conoce como laminado y tiene por objeto permitir la evaporación de solventes y a la vez dar una estructura laminar (de diversos grosores) al compuesto. Esto se consigue haciendo pasar la pasta de celuloide aún blanda entre dos cilindros de acero inoxidable uno de ellos calentado por insuflación de vapor a una temperatura entre 55 y 60 grados centígrados y el otro enfriado con agua. El grosor de las láminas obtenidas es proporcional a la separación de ambos cilindros. Durante la laminación se produce el material vetado, o las imitaciones de carey y marfil. Este efecto se obtiene mezclando dos o más masas de celuloide teñidas en los colores adecuados (en el caso de las imitaciones de carey negro, una de ellas opaca y la otra translúcida). El efecto final está directamente relacionado con la habilidad del operador de la laminadora. Para las imitaciones de madreperla se utiliza polvo de aluminio en la mezcla. También era común utilizar polvo de bronce o diferentes tipos de “glitter⁵⁹” para obtener el efecto conocido como “confeti” Durante este proceso básico de fabricación se obtienen también otras múltiples imitaciones cuya principal característica es la falta de homogeneidad en el color, por ejemplo, maderas finas o efecto moiré de seda.

El material ya laminado es luego prensado en moldes de acero o fundición, que aproximan su forma al producto final esperado, formando objetos tridimensionales con relieves de cualquier índole.

Otro proceso mencionado anteriormente es el inyectado, pero este por sus características solo permite masas de color homogéneo, y consiste en insuflar el material fundido con aire a alta presión de manera que forme una delgada película sobre las paredes del molde.

Los productos, subproductos o partes, obtenidos por cualquiera de estos métodos deben luego terminarse a mano, retirando excedentes, realizando tallados o fresados, y finalmente pulidos. Los moldeados en termoplásticos como el celuloide no permiten el pulido de rebabas en tambores de pulido, sino que cada rebaba debe eliminarse por separado, a máquina o a mano por lo que es un trabajo sumamente artesanal. Para ello se deben emplear altas velocidades y herramientas muy afiladas.

Para cualquiera de estos procesos mecánicos realizados sobre celuloide debe tenerse especial cuidado en que el calor generado por la fricción de las herramientas no sea tan elevado que pueda reblandecer el material deformando la estructura o peor aún provocar la ignición del mismo (el celuloide puede combustionar de forma espontánea provocando la destrucción masiva del material en segundos).

Cuando se efectúan orificios profundos es preferible y al trabajar a altas velocidades debe evitarse el recalentamiento de las herramientas sumergiéndolas frecuentemente en agua durante el curso de la operación.

En el fresado, para evitar recalentamientos dañinos, los dientes de la fresa deben estar muy espaciados, y el avance debe ser relativamente rápido, con objeto de proporcionar a cada diente, de manera continua, nuevo material que cortar. Las fresas en estos casos deben ser de acero para alta velocidad.

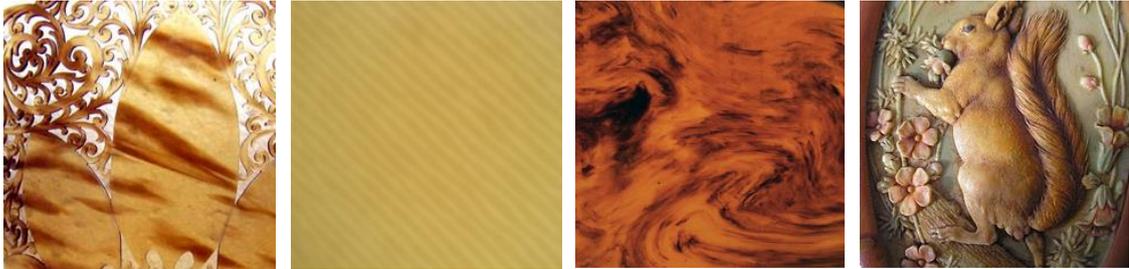
El celuloide de hasta 1.5 milímetros puede cortarse fácilmente con una guillotina. En planchas más gruesas, debe recurrirse a la sierra de mano, circular o sin fin. Para evitar la fricción, la sierra debe tener una traba muy leve, pero uniforme, y los dientes deben limpiarse periódicamente. Los cortes pequeños, se pueden marcar con un instrumento puntiagudo y se verá que la plancha se rompe del tamaño deseado dejando un borde

⁵⁹ También conocido como brillantina o diamantina es el resultado de una molienda de alrededor de 1 mm² de trozos de celuloide coloreados con óxidos, dióxidos u oxicluros metálicos, mezclados con láminas muy delgadas de aluminio, bronce o mica.

bastante liso. En general para todos estos mecanizados se emplearon maquinarias destinadas al trabajo de madera.

Los últimos dos procesos son el ensamblado o pegado de piezas, un nuevo pulido y finalmente si el objeto lo requiere calado, talla, pintado o coloreado decorativo superficial.

El pulido se realiza a mano o con ruedas pulidoras de tela y pastas de estearina y tiza. El pulido final de las piezas se realiza generalmente por inmersión en un baño disolvente como la acetona. Este procedimiento facilita el correcto acabado en las piezas complicadas que no pueden pulirse con pulidora circular.



Imitaciones de diferentes materiales con celuloide y coloreado en laminación. De izquierda a derecha: carey con diseño calado a mano, marfil, e imitación de raíz o madera. La cuarta imagen corresponde a una pieza de celuloide con moldeado en relieve por presión y coloreado manualmente con tintes superficiales. Fotos, Miguel Montalto.

Las cosas por su nombre

Los ornatos corporales producidos en celuloide, a diferencia de lo que ocurrirá más adelante con la baquelita, no son sino copias o reinterpretaciones de alhajas previamente diseñadas. Algunas veces con leves variaciones de forma, color, o estructura pero siempre con base en un original de joyero. En otros casos, son simplificaciones hasta burdas de esas mismas joyas, a las que emulan muy pobremente, mal copiando los diseños de origen, así como los materiales preciosos con los cuales estas eran fabricadas. Posiblemente los diseños más arriesgados o bizarros que encontraremos serán los de las boquillas de cartera de mano, o los de las carteras de baile o carteras “tango”; el resto de la joyería de celuloide se limita a replicar patrones ya probados y en general utilizados por la aristocracia, claramente el modelo a seguir.

Esta joyería kitsch aún no legitimada por el uso masivo comienza a imponerse entre los grupos a los cuales la apariencia de recato no les preocupaba demasiado; recordemos que aún transitamos el siglo del luto, el negro es moda y las alhajas solo se usan en encuentros sociales muy codificados. De esta manera la explosión de formas, colores y brillos que el celuloide viene a proponer debió resultar escandalosa para el puritanismo higienista. Mujeres y hombres adornados como aves del paraíso a cualquier hora del día o la noche. En todo tipo de ámbitos, y para colmo de males, con materiales baratos (celuloide, bronce dorado vidrio) los que, imitaban la “verdadera” naturaleza de la joyería, la “estrategia de asimilación” de la que habla Ceconi (Op. Cit.)

Resulta entonces totalmente natural que mientras los productos de celuloide (Xilonite, o Zilonite, o cualquier otro nombre comercial entre los varios cientos posibles) publicitados en los medios gráficos de la época, solo refieran a artículos de uso hogareño: mangos, cuellos, puños, botones, elementos de juego como dados, contadores para Bridge, entre muchos otros, obviando tajantemente toda referencia a bisutería, bolsos o carteras de mano realizadas en estos materiales.

La que sigue es una breve lista de artículos de celuloide, sucedáneos de media o alta joyería, fabricados, entre mediados del siglo XIX y la primera década del XX, y que no han sido publicitados (o como contrapartida, han sido negados) en los medios gráficos

del mismo período. El orden en que se confecciona esta enumeración presupone una clasificación desde la tipología más aceptable (por la clase dominante) hasta la menos (considerando que esta última denota sin lugar a duda la categorización de marginal de su portador desde la mirada de quien detenta la hegemonía del gusto). Este rango se establece con base en dos variables: la discreción del objeto en sí (no se usa en un contexto inadecuado, no es particularmente llamativo), y su capacidad de mimesis con un posible original (es difícil a simple vista determinar su autenticidad).

Mangos de bastones o sombrillas; en general imitan marfil, carey negro o carey rubio⁶⁰. Pueden tener virolas de plata, plata dorada o bronce. Ocasionalmente piedras (estrás o vidrio facetado). Los de mejor calidad son una buena imitación visual del material que emulan y parten por lo general de un bloque o bulto el cual ha sido tallado a mano por un artesano. Los más ordinarios se realizan por inyección (la imitación del material es pobre ya que no se pueden hacer veteados o capas) y por lo general tienen defectos de ajuste del molde, y las formas tienen una pobre definición; al ser inyectado es un objeto hueco y endeble por lo que la solidez estructural se obtiene con un relleno de yeso el que aporta solidez a la pieza. En algunos casos (al igual que en los objetos en los cuales se basan) estas piezas tienen partes móviles o mecánicas, lenguas que asoman, ojos que giran, o elementos utilitarios.



Mangos de bastón de caballero. De izquierda a derecha: de marfil tallado con ojos de sulfuro⁶¹ y virola de plata cincelada; de celuloide tallado de una pieza maciza, con el mismo tipo de ojos, y sin virola; de celuloide moldeado por inyección y coloreado con virola de bronce. Entre el primer y segundo ejemplo es casi imposible diferenciar la autenticidad a simple vista, mientras que es patente en el tercero por lo burdo de las formas y el coloreado. Las tres piezas pertenecen a colecciones particulares.



Mangos de sombrilla de dama en celuloide: El primero realizado por inyección, incluye una cinta métrica. El segundo de inspiración dieciochesca es una combinación de vaciado en molde y talla directa representando un delfín mitológico. El tercero, de carácter fálico, con motivos vegetales. Colección particular.

⁶⁰ El carey negro y el carey rubio contrariamente a lo que se supone habitualmente no proviene de diferentes especies de tortuga, el carey rubio también llamado mediterráneo (por su ubicación en el caparazón) proviene de las placas centrales del peto del animal.

⁶¹ Tipo de ojos de cristal soplado, por lo general poseen un núcleo vítreo de cristal oscuro o negro y un globo exterior incoloro que se colorea por detrás.

Si bien los motivos utilizados siempre estuvieron supeditados a las modas, los objetos de carácter masculino apelan a una imaginaria más limitada y de carácter más “viril” ya fuera agresiva o erótica, (los perros de pelea o de caza por ejemplo), mientras que los femeninos tienen una imaginaria mucho más abarcativa y a la vez más relacionada a la fragilidad, aves, motivos florales, chinoiserie, motivos concretos de moda, o decididamente nocturnales, levemente eróticos o al menos asociados a la noche: murciélagos, gatos negros, o figuras demoníacas o mitológicas (bacanales), entre otros, aunque como se ve en el ejemplo lo sexualmente explícito era utilizado como recurso por ambos sexos.



Arriba: Mango de bastón de caballero; En las tres vistas puede apreciarse que el portador podía o no mostrar los aspectos más “privados” a gusto. La virola en plata está grabada y hace referencia al propietario “WH Halpin Cavan”. Imágenes propiedad del antiquariato “Galerie Delalande. Marine & Sciences, Tobacco & Opium objects, Canes, Curiosa” Francia.

Abajo: Espejo para cartera de dama con cubierta de celuloide; La imagen que se expone al receptor mientras la mujer se retoca el maquillaje es la de una niña victoriana, sin embargo si el espejo se invierte al estar parcialmente tapado por los dedos que lo sostienen la imagen es inequívocamente una invitación al encuentro sexual.

Claramente (o quizás no tanto) puede verse que estos ejemplos de extrema procacidad e incitación no fueron privativos de los hombres.



Peinetas; La peineta es un accesorio para el cabello que consta de un cuerpo plano convexo con un mínimo de dos dientes llegando a tener diez o más. Si bien su uso se remonta a la antigüedad, y se utilizaron tanto en Oriente como en Occidente, se impusieron en la nobleza española a partir del siglo XVIII, y de allí luego a las colonias y otros países de Europa. Se la utiliza actualmente como a la hebilla, para sujetar un



De izquierda a derecha: Plancha de celuloide de dos colores calada y grabada con motivo egipcio, aplicación de estrás rojo y amarillo. Moldeada por vaciado (macizo) motivo de inspiración oriental con aves también moldeadas aplicadas a posteriori. Realizada en dos piezas de (el cuerpo principal bicolor) diferente material (cuerpo y dientes) calada y grabada con motivo egipcio, aplicación de estrás azules y verdes. Las imágenes corresponden a peinetas pertenecientes a diversas colecciones privadas.

peinado. Normalmente estaban fabricados en carey (por lo general carey negro) ocasionalmente en marfil (aunque resultaban mucho más frágiles) y raramente en asta.

Como sucedió con el marfil, las imitaciones de carey realizadas en celuloide podían resultar bastante convincentes. A diferencia del primero, el aspecto era aún más realista y la flexibilidad y peso muy similares al material imitado (si el operario era lo suficientemente hábil) por lo que, el celuloide fue el sucedáneo ideal para el carey, de forma que casi cualquiera podía en un momento acceder a una peineta más o menos convincente por poco dinero. Sin embargo, como ya venimos desarrollando el interés de ciertos grupos no se relacionaba con la discreción sino todo lo contrario. Esto dio lugar a dos tipologías de peineta más allá de estar más o menos elaboradas: las que simplemente imitaban carey o marfil, y las que comenzaron a explotar las posibilidades estéticas del celuloide como tal.

La fabricación de las peinetas involucra un proceso básico bastante similar en todos los casos: se parte de una plancha del grosor adecuado al tipo de trabajo planificado, calado sencillo o calado y tallado. Obviamente las peinetas que se van a tallar requieren de un espesor mayor. Se da la forma general con auxilio de una sierra o con sacabocados específicamente fabricados y luego se cortan los dientes. El cuerpo así obtenido, se prensa en un molde de acero cóncavoconvexo previamente calentado por medio de vapor, para obtener la forma final. Finalmente se realiza el calado, el tallado si lo requiere el modelo, y pueden aplicarse otras piezas tridimensionales (talladas o moldeadas) que completan el diseño, estrás, o partes metálicas (por lo general hierro o bronce dorado)



Esta peineta de René Lalique, fue realizada en carey rubio, zafiros, oro y esmalte. Mas allá de la materialidad intrínseca, las diferencias conceptuales de diseño y manufactura con los ejemplos anteriores es claramente observable.

Imagen perteneciente a: RLalique .com

Los motivos pueden ser geométricos o figurativos, con gran presencia de motivos vegetales y animales, desnudos, chinoiserie, o simplemente abstractos, y en menor medida mitológicos.

Los ejemplos presentados van desde uno cuya elaboración es más primaria hasta uno técnicamente mucho más elaborado. No obstante, en este tipo de pieza donde la ornamentación es mucho más evidente y visible, la diferencia de manufactura con la alta joyería es notoria; aun dejando de lado las decisiones referidas al uso del color, o la pericia en la elaboración, su materialidad y manufactura masiva resultan evidentes.

Pulseras y collares; las pulseras de celuloide de fines del XIX pueden presentarse en tres modalidades básicas: como un aro de una pieza moldeada o torneada, a veces tallado



Brazaletes con forma de serpiente. Colección privada vendida por Doyle Auctions, 2001.

y pintado, habitualmente imitando carey o marfil y decoradas con motivos diversos, por lo corriente geométricos o florales; o como una espiral ajustable generalmente en consonancia con el simbolismo, en una representación egipcia de una serpiente que se enrolla en la muñeca o el brazo, las de este tipo Suelen tener estrás en cantidad y aun cuando imitan marfil pueden estar coloreadas o combinar diferentes pastas de celuloide de diverso color; y por último, la tipología final es la de cuentas, ya sea moldeadas o trabajadas a mano, donde aparecen frecuentemente representaciones orientales, caras o máscaras por lo general y decoradas con bastante detalle.

Los collares pueden ser del mismo tipo que las pulseras de cuentas, o simplemente imitar perlas. En este último caso más discretos y en consonancia con la moda aristocrática. Suelen enhebrarse con hilo de seda o algodón y ocasionalmente presentan intercaladas partes metálicas.

Broches; Los broches de celuloide han sido desde la aparición de este, la tipología de joya que más variantes ha tenido. En parte por su tamaño discreto (y por tanto barato) en parte por su apariencia veraz. Se han moldeado y tallado. Han incluido piedras e inevitablemente monturas metálicas. Y lo que es más importante, han imitado mejor que otros exponentes las joyas originales.



En este ejemplo, la veracidad está aportada por la técnica de elaboración: una capa base de celuloide coloreado laminado con otra capa de celuloide marfil. Al tallarlo a mano se logra un efecto bastante cercano al de un camafeo real. Colección Sra. Talma Calmerini.

Existen infinidad de motivos, muchos de ellos inspirados en joyas reales o estilos concretos. Otros, más jugados apostaron a cierta renovación del gusto explorando estéticas más renovadoras.

Dentro de los primeros no cabe duda de que los camafeos fueron los más imitados con éxito dispar. En el ejemplo de la foto el efecto es bastante convincente, aunque en otros casos la diferencia de tonalidades está dada con pintura, y generalmente incluyen pedrería de muy baja calidad.



Un motivo recurrente en la joyería de luto victoriana: la mano que sostiene o un abanico o un ramillete de flores, se repite totalmente desnaturalizado y transformado en elemento puramente decorativo, sin la misma carga simbólica, en simultáneo con la aparición del celuloide y su capacidad mimética. De izquierda a derecha: Broche de jet, de ebonita y de celuloide. Colecciones particulares.

Boquillas de cartera; Las boquillas o cierre de cartera de celuloide son por sí mismas un tipo de ítem, que al igual que las carteras “tango” (que desarrollaremos a continuación), que de alguna forma resume más claramente el criterio selectivo de clase del que venimos hablando.



Arriba: boquilla de plata con escena galante, probablemente alemana. Sistema de cierre mecánico. En el borde inferior se observan los orificios donde se enganchaba la malla metálica, y dónde luego se podría haber cosido un bolso de cuero o tela. Ca. 1890.

A la derecha: Boquilla de plata y marfil, con su bolso de malla intacto. Colección particular.



En lo referido a su estructura de base son bastante simples y en general similares: constan de dos partes principales de forma más o menos curva. Una de ellas plana, en la otra, la curva es recorrida por un ángulo recto. Están unidas por dos piezas pequeñas que ofician de bisagra y el sistema de cierre es en algunos casos un mecanismo (comúnmente

un botón que al presionarlo mueve un fuelle metálico que libera un gancho), o de tipo pellizco en este caso el cierre es parte de las piezas principales.



Dos ejemplos de boquillas de celuloide con sistema de cierre mecánico. De Izquierda a derecha: motivo mitológico de cabeza de fauno; exotismo africano con cabezas de elefante. Fotos gentileza de la coleccionista Jennifer Whitehair.

Estilísticamente estas boquillas imitan otras similares realizadas en marfil; sin embargo muy pronto se diferenciaron de este material al empezar a explotar las posibilidades constructivas y de color del celuloide. Las piezas principales siempre están profusamente decoradas con todo tipo de diseños en bajo o alto relieve, o con piezas aplicadas. Motivos orientalistas, egipcianos, mitológicos, de naturaleza, bucólicos, eróticos, entre muchos otros. Muchas de ellas están además pintadas a mano en colores extremadamente llamativos.

La particularidad de las boquillas de celuloide que comparten tipo de bolso con las metálicas es la de no parecerse a ningún tipo de cartera de la época. Lo esencialmente particular de esta tipología es que no son sucedáneas de otras carteras contemporáneas. El bolso de mano más parecido del período lleva siempre boquillas metálicas y pueden incluir gemas. Los sistemas de cierre son similares (mecánico o pellizco) y los ornamentos más habituales (bastante más limitados, o tal vez más discretos o románticos) incluyen motivos vegetales, querubines, y ocasionalmente escenas galantes o de caza.



Izquierda: boquilla representando una bacanal, con bolso de seda bordada. Derecha: boquilla con diseño de aves, con bolso de tejido de mostacillas de vidrio. Fotos gentileza de la coleccionista Jennifer Whitehair.



Izquierda: cartera de malla, boquilla y malla de oro, con diamantes, esmeraldas y lágrimas de madreperla, diseño de Julien Duval para Lacloche-freres, foto cortesía de Sotheby's. A la derecha: diseño imitado con boquilla de celuloide y bolso tejido, colección particular.

Tanto unas como otras llevan bolsos de tela, cuero o tejidos, cosidos a la boquilla. Estos bolsos pueden ser partes de vestidos, tapicería, o simplemente géneros producidos al efecto, a veces con bordados tradicionales, o mostacillas.

Otros bolsos del mismo período (los llamados limosneros), eran simplemente una bolsa de género con un cordón para fruncir en la boca, o bolsos más o menos elaborados en cuero. Por otro lado, las conocidas como “carteras de malla” (que dan origen a la boquilla de metal) típicas del período victoriano, constaban de una boquilla como las descritas y un bolso de malla metálica más o menos intrincado realizado con pequeñas argollas del mismo material que el cierre (pudiendo ser de oro, plata Sterling, plata 900 u 800, alpaca o incluso bronce). Probablemente estas carteras, bastante frágiles, por cierto, dieron origen al romperse la malla, a los bolsos de tela con boquilla metálica y estos a su vez a las boquillas de celuloide con estas mismas bolsas ya instaladas.

En general puede apreciarse fácilmente la diferencia y contraste existentes entre las metálicas de color y temáticas sobrias, y las de celuloide con temas exóticos o provocativos y colores (en la boquilla o el bolso) mucho más estridentes.

Carteras de baile o carteras “Tango”;



A la izquierda: Cartier, vanity case de oro, platino, esmalte, diamantes, esmeraldas, zafiros y madreperla. En el centro: Cartier, oro, turquesas, rubíes, diamantes y, ónix y madreperla, fotografía de Doug Rosa, Cortesía de Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. Finalmente, a la izquierda imagen del interior de un vanity de Lacloche-freres, de oro, ónix, coral esmalte y diamantes, foto cortesía de Sotheby's.

Las carteras de baile también conocidas como carteras “tango” merecen una consideración especial por dos razones:

Primero, son herederas directas de una tipología exclusiva (y excluyente) de la más alta joyería y diseño. Se inspiraron muy libremente en los *vanity cases* de Cartier, Boucheron, Lalique y otros joyeros europeos de altísima gama. Estos estuches de diseño único, desarrollados con materiales exclusivos y totalmente fabricados a mano se comenzaron a producir a finales del siglo XIX y se continuaron utilizando con muy pocas variantes hasta la década del 40 durante el siglo XX. Por lo general los diseños son de tipo orientalista, o al menos exóticos, o más avanzado el siglo, más geométricos. En el interior incluyen un complejo sistema de contenedores y tapas destinados a guardar maquillaje (polvo, rouge), cigarrillos, y un espejo. Muchos de ellos fueron realizados exclusivamente para un destinatario en particular o para colecciones privadas.

En segundo lugar, las carteras “tango” son el más claro ejemplo, si no el único, en el cual la marginalidad emula directamente a la más alta aristocracia y a la realeza. No aparecen sino hasta los años 40 del siglo veinte versiones “clase media” de este tipo de artefacto, por lo que a fin del XIX y comienzos del XX, son un único sucedáneo de la alta joyería utilizado por la marginalidad. Desde su aparición a finales del siglo XIX, hasta su asimilación (con otros formatos y materiales) a mediados de la década del 30 fueron la más clara expresión de burla o tal vez la más revolucionaria actitud de la moda marginal frente a la moda reaccionaria.

Enteramente realizadas en celuloide, muchas veces coloreadas a mano, son un contenedor (de formatos múltiples, rectangulares, redondos, poligonales, ovalados) que incluyen en su interior desde un espejo y divisiones para polvo o rouge, hasta sistemas más complejos que involucran compartimientos ocultos. Por lo general se llevaron colgadas de una cadena de celuloide o un cordón de algodón o seda, y llevan una borla de contrapeso. Las petacas de baile, además, suplieron los materiales suntuarios avanzando en diseños mucho más bizarros. Mas coloridas, atrevidas y desenfadas las petacas de baile se usaron para eso, para bailar, cuando bailar (al menos en público y para



Petaca de baile Ca. 1900, donde se observan el interior, con espejo dos compartimientos para polvos y dos para labiales, y el exterior con diseño de araña y mosca; coloreado a mano. Colección particular

la plebe) estaba prohibido, y se siguieron usando mucho después, porque eran baratas intercambiables y combinables con la ropa.

El vanity de joyería era una pieza única, hecha a pedido por un diseñador famoso a un costo excesivo, que se lucía en grandes eventos aristocráticos; la cartera Tango era una cajita plástica de colores brillantes, decorada por las obreras de las empresas que las fabricaban, con diseños osados y realizadas en serie, para que las asiduas alternadoras de los locales de baile e intercambio sexual, pudieran llevar lo imprescindible con la menor cantidad de ropa posible. Una tipología similar, para una función similar, en un cuerpo diferente, la burla estaba servida.



*Diversos ejemplos de formatos y motivos en carteras de baile: orientalista, tropical exótico, escena galante, y geométrico con estrás.
Colección particular.*

Las carteras Tango se empezaron a utilizar en los primeros dancings, las garçonnières de las que ya hemos hablado, para luego con las transformaciones edilicias, legales y conceptuales que se fueran dando, pasar directamente al cabaré. Tenían un costo muy accesible por lo que las usuarias podían tener varias para intercambiar, y eran muy obsequiables. Se llevaban ajustadas a la muñeca dejando las manos libres y permitiendo el abrazo durante el baile y acompañando el balanceo del cuerpo. Las primeras tenían cordones o cadenas más cortas y algunas de ellas estaban rematadas en un aro o anillo para llevarlas directamente en el dedo.

Mucho se ha pensado y escrito sobre las similitudes y diferencias entre publicidad y propaganda. Mientras que el ideario popular tiende a asimilar una y otra a una misma cosa, las diversas posturas académicas se ocupan de encontrar todas y cada una de las sutiles diferencias que las identifican y distinguen, ubicándolas, no obstante, en un plano de igualdad con objetivos inmediatos diferentes. En resumen, la primera se ocupa de difundir un concepto con un fin comercial, y la segunda de hacerlo con uno ideológico o al menos sin perseguir un resultado económico inmediato.

Pero ¿qué sucede cuando los límites entre propaganda (bajo la forma de lo normado) y publicidad se desdibujan? Normalmente acontece lo que conocemos como censura: es decir un ejercicio de control sobre lo que debemos o no debemos ver, leer, conocer, comentar, o usar, en función de aspectos ideológicos, políticos o religiosos. Se prohíben textos, películas, ideologías, prácticas religiosas, y consecuentemente todo lo relacionado con ellas, incluyendo su difusión por cualquier medio incluido el publicitario. También formas de usar o mostrar el propio cuerpo.

El higienismo es un claro ejemplo de cómo desde una prédica proteccionista (desde la supuesta mirada de la salud pública) se establecieron todo tipo de controles ya no solo de carácter profiláctico, sino también moral, social y por ende político, a través de la propaganda asociada a la publicidad. La necesidad imperiosa de sanar (lo que presume a priori que está enfermo) queda de manifiesto cuando no impuesta, por la profusión de productos publicitados para tal fin. La publicidad de la última parte del XIX, es un arma de propaganda que por una parte ofrece la “cura” y por otra adoctrina en función de justamente evitar la enfermedad y el vicio.

El concepto de censura esta inevitablemente asociado a una práctica paternalista que “protege” a los ciudadanos de aquella información (se comete censura cuando se infiere que el objeto a suprimir supone algún tipo de peligro, esto es: el objeto existe, luego es peligroso), hechos o prácticas, que podrían resultarles nocivas a ellos mismos o a la comunidad (o al régimen de turno). No obstante, el higienismo fue la resultante de una conspiración de clase con miras a sostener la hegemonía del poder. De esta forma, girando incesantemente en esta rueda de la fortuna conceptual, esta preminencia social-aristocrática no censuró concretamente, sino que simplemente le negó entidad a objetos que efectivamente existieron. Los medios gráficos, sostenidos de una u otra manera (ya fuere por consumo, ya por gobierno) por esa misma clase, eludieron mostrar aquello que esta clase no reconocía como parte de su propia naturalidad: eso que ni siquiera resultaba ofensivo porque no existía dentro de la realidad que importaba.

La memoria sabemos, es volátil y está subordinada a las vivencias personales, y la historia se escribe en función de la interpretación de los hechos registrados; por lo tanto aquello que no se reconoce, no se recuerda y como consecuencia no se registra, *no ha existido*. En esta línea de pensamiento Vázquez Liñán, y Leetoy (2016) afirman que:

Lo natural puede ser asumido como incuestionable, como punto de partida desde el cual edificar la realidad social. Lo que damos por hecho está fuera de discusión y en buena medida fuera del lenguaje: no se dice porque no se piensa. De ahí que resulte esencial para comprender profundamente un texto, hurgar en él hasta que emerja lo que sí está, pero no se dice. (p. 79)

En este sentido, creemos que este texto oculto del cual hablan los autores es en la publicidad decimonónica y de comienzos del siglo XX, el objeto negado. El ornato marginal fue parte indivisible del cuerpo abyecto y como tal, impensable (salvo para el uso y el abuso) y en tanto impensable, innombrable. La publicidad de entre siglos no censura, simplemente porque “aquello” de lo que no se habla, no existe. Esta supresión es difícil de asimilar cuando podemos corroborar la increíble cantidad de objetos

fabricados en ese período que han llegado hasta hoy, y creemos que justamente han llegado porque “no existían”. De haber habido censura hubieran sido ocultados, o destruidos. Esta negación no se relacionó con la producción masiva y los bajos costos en algunos ejemplos de joyería de imitación (factibles de ser asimilados a una forma de vida humilde) sino con la identidad del cuerpo portante. Ya se ha planteado aquí antes: una mujer honrada no trabaja fuera de las obligaciones del hogar, por lo tanto no posee ingresos propios. Y aunque el hombre proveedor estuviera en condiciones económicas de obsequiarla, ella no usaría adornos “porque no tendría ocasión de hacerlo” al entender que el cuerpo se adorna sí y sólo sí uno *pertenece*, o es sexualmente promiscuo e intenta llamar la atención.

El celuloide no era per se un material negado, de hecho, se fabricaban todo tipo de enseres y accesorios (cuellos, puños, dentaduras, artículos de tocador, contenedores de toda índole) los cuales eran harto publicitados en los medios gráficos dirigidos al público al que, en principio, estaban destinados. Sin embargo, muchos otros objetos, y muy en particular aquellos que emulaban desde esta nueva materialidad, la joyería publicitada de la aristocracia, o, la publicitada en esas mismas publicaciones, nunca tuvieron lugar en el imaginario de la clase dominante, y por carácter transitivo la no publicidad, la ausencia, actuó como instrumento aleccionador de las clases trabajadoras y la emergente clase media, donde el hecho de portar sobre el cuerpo esa tipología de adorno fuera sinónimo de bajeza moral.

Definir las élites implica comprender sus relaciones y sus prácticas, observar a las personas en un determinado periodo de cambio social e intentar captar los patrones de relación entre ellas, sus ideas y sus instituciones. La clase implica una identidad de intereses entre sus miembros y, quizá, contra otra clase que comienza a existir precisamente por sentirse definida y acosada por el “otro”. (Vázquez Liñán, y Leetoy, Op. Cit. p. 82)

La publicidad sin embargo nunca se privó de describir las bondades de todo otro tipo de ornatos corporales, los “legitimables” incluyendo joyería y joyería de imitación (réplicas más o menos bien realizadas de lo que podría interpretarse como una alhaja legítima) pero nunca hubo en los medios gráficos del período lugar para esa “otra” joyería, la de las putas.

La revista argentina

Las publicaciones periódicas de fin de siglo en el área del Río de la Plata, con excepción de las puramente informativas como los diarios, eran de carácter semanal, quincenal o mensual y las había de varias clases, aunque el común denominador, más allá del tono general de la publicación, era que todas incluían secciones de humor, para la mujer (cuando la publicación no estaba dirigida excluyentemente a ella) y curiosidades de todo tipo. Se produce en el fin de siglo un auge de la revista ilustrada debido las nuevas tecnologías, las que permiten la impresión en más de un color (aunque aún son colores planos y de alto contraste). Este avance en las técnicas gráficas (utilizado en las tapas y ocasionalmente en algunas páginas centrales) facilita un tipo de aviso más atractivo visualmente, motivando la especialización en el campo publicitario a la vez que un target de público más específico. Como destaca Szir (2020)

(el año 1898) corresponde al surgimiento de *Caras y Caretas*, primera publicación periódica ilustrada de carácter masivo editada en Buenos Aires en cuyas páginas, entre una miscelánea de contenidos y una amplia y profusa variedad de materiales visuales novedosos para la época, como cubiertas ilustradas a color o fotografías, se ofrecía una abundante publicidad gráfica. (p. 85)

Puntualmente entre Buenos Aires y Montevideo, las más representativas fueron *El mosquito* (1863-1893), *Caras y caretas* (1890-1897 en Uruguay y 1898-1939 en Argentina) y el PBT (1898-1918), *Fray Mocho* (1912-1929) todas de sátira política. Hubo otra tipología de publicación que pretendía hacer foco en “la familia” incluyendo secciones para hombres, infantiles, y humor, pero que en buena medida se enfocaba en la mujer, y en conducir y amoldar los intereses culturales y sociales de esta. Algunos ejemplos de estas revistas de supuesto interés general, es decir que incluían artículos que iban desde la mecánica hasta la corsetería, pasando por normas y reglas sociales y noticias mundanas, fueron *Vida Montevideana*, *revista social ilustrada de literatura y Bellas Artes* (1897-1898), *El Consejero del Hogar*, *revista quincenal literaria, recreativa, de moda y humorística* (1899-1902), luego rebautizada *El hogar* (1904-1958) y *Mundo Argentino* (1911-1924) entre muchas otras publicaciones. En relación a este tipo de fancines dice María Vicens (2015),

En primer lugar (*La década de 1880, N. del A.*) es una época de fuertes transformaciones sociales en la Argentina, en la que las mujeres comienzan a ser interlocutoras activas en la esfera pública, principalmente a través de su participación en la prensa y la organización de asociaciones femeninas, como el Consejo Nacional de Mujeres. En segundo lugar, porque tanto la expansión del público lector como la emergencia de una sociedad de consumo de bienes culturales convierte a las lectoras en un foco de atracción para la prensa y la publicidad de la época: ellas son las encargadas de la economía doméstica y, por lo tanto, las principales destinatarias de los discursos que promocionan todo tipo de consumo vinculado al hogar, los hijos y el ocio. Estas *lectoras-consumidoras* van a generar un enorme atractivo para el campo periodístico, pero también fuertes temores: la cuestión, entonces, no será censurar la ilustración femenina, el consumo ni su participación en la esfera pública, sino *guiarla* en función de los ideales y necesidades de la época.

Si bien la afirmación de Vicens, con la que en términos generales coincidimos, refiere a la década del 80 como el comienzo de la publicidad gráfica (en publicaciones rioplatenses) orientada específicamente a la mujer, las publicaciones periódicas de la región en esa década no necesariamente incluyen avisos gráficos salvo excepcionalmente hasta finales del XIX o comienzos del XX. Revistas como *Vida Montevideana*, *La columna del Hogar* o *Búcaro Americano* (1896-1908) esta última fundada y dirigida por Clorinda Matto de Turner, incluyen gráfica básicamente de carácter ilustrativo o humorístico complementario de un texto y utilizan la recomendación literaria, o las columnas de opinión como forma de aleccionar a las lectoras y dirigirlas en la dirección correcta, como en los ejemplos siguientes:

La pícara humanidad abunda de tal manera en aberraciones; con tan gran facilidad se obsesiona y aferra a ideas más o menos erróneas que si posible fuese destruir esta manera de ser, veríamos venirse abajo un sinfín de males cuyos único cimientos son *los cerebros mal organizados o simplemente mal dirigidos*.

¿No han reparado ustedes en que hay un sinnúmero de señoras y señoritas que se mortifican muchas veces hasta enfermar por querer enmendar la plana a la naturaleza? La manía de beber vinagre y comer limón para perder los hermosos colores con que algunas han sido favorecidas, prueba claramente hasta qué grado llegan en algunas personas la preocupaciones. [] *El higienista tiene el deber de advertir...* [] con lo cual la persona se ha estropeado y cuando encuentra su cara ajada, estropeada y marchita daría algo bueno por deshacer lo hecho.

Columna firmada por Ninón, en revista Mundo Argentino Nro. 6. Febrero de 1911

Son las dos de la madrugada, *el marido descansando de las tareas de día* ronca apaciblemente. [...] La esposa desvelada mira el reloj, una mueca de contrariedad ensombrece su linda carita. Luego muy suavemente, muy suavemente (sic) se desliza del lecho. Calza con coqueto movimiento, unas preciosas chinelas; hace lugar la llave

de luz eléctrica, y de pie frente al tocador empieza a desmadejar la abundante mata de su rubia cabellera. Pomos, estuches, frascos, brochas, pinceles, cepillos, etc. Son puestos en febril actividad. Las delicadas manos de la bella, *manos principescas que no han sido profanadas por plebeyas tareas*, van y vienen, suben y bajan con inquietud de mariposas oficiando en los adorables misterios del tocador.

Columna sin firma, en revista Mundo Argentino Nro. 45. Noviembre de 1911.

En ambos ejemplos queda claro la forma en que las reglas sociales e higiénicas se ponen en juego con objeto de adoctrinar a la lectora de estos fancines. Particularmente en el segundo, todavía es más patente el juego de roles de género y clase: la imagen de un marido que *descansa merecidamente* luego de sus actividades en oposición a la de una esposa *desvelada por su falta de actividad* y cuyo rol principal es el de ocuparse de ser un objeto hermoso.

Pero también tenemos una tercera posición, la postura “combativa” de Matto de Turner en “*Búcaro americano*” (1896), que se opone a la de la mujer adorno, proponiéndola como agente cívico organizador de la Nación y según la cual (la mujer) ya no “*debe conformarse con su condición de cosa (sic)*” si no, “*entrar de lleno a la condición de persona*” para lo cual, sugiere: “*La milicia de la mujer tiene mayor importancia que la de los ejércitos disciplinados para matar o morir; porque se encaminará a la organización perfecta del hogar, cimiento verdadero de la patria y fuente de la felicidad individual...*” para continuar luego con una serie de ejemplos el cuales realiza analogías entre las jerarquías castrenses, y las actividades femeninas (siempre en el marco hogareño) finalizando con:

Instruida en toda la *táctica* interna del hogar para notar la menor irregularidad de los *subalternos* que son todos aquellos que viven bajo un mismo techo, alimentados por las mismas ideas, *alentados por los mismos sentimientos de orden y moralidad*; [] En fin, heroica en la defensa de su bandera. La *bandera de la mujer casada es el nombre de su esposo*. [...] El regocijo de los ejércitos es grande después de una victoria; el de la mujer no tiene límites humanos, en el momento en que lega a sus hijos, sus nietos, y la sociedad en que le tocó actuar, incólume, la bandera santa y bendecida bajo cuyos repliegues palpitaron felices tantos corazones, y tantas glorias encierra para la causa de la *perfección social* en cuya demanda caminamos, tal vez con pasos tardíos, pero avanzando. La milicia de la mujer tiene la sublimidad de la misión que principia en la tierra y se dirige hacia el cielo.⁶²

En este último caso, más allá de lo eugenésico de esta temprana arenga proto fascista, la homologación de las obligaciones femeninas en el hogar (las únicas aceptables en una mujer decente) al ámbito militar y a la vez al religioso, nos habla de un discurso que habitualmente abunda en referencias a la disciplinación y la abnegación mística. Una proclama que, aunque pretendidamente progresista, cuando impulsa a la mujer a dejar de ser “*cosa*”, objeto, adorno, es sólo para empujarla a ser “*persona*” con un destino de esclavitud y subordinación.

⁶² *Búcaro americano*, 15 de febrero de 1896.

En términos generales este es el tono recurrente en estas publicaciones, aunque podríamos agregar todavía los componentes altamente machistas y clasistas que llenan su páginas a veces desde el humor gráfico, otras desde la instauración de modelos.

Otras revistas que circulaban en el Río de la Plata que no se editaban aquí pero que sí incluían todo tipo de anuncios dirigidos a la mujer; eran las publicaciones norteamericanas, o más frecuentemente francesas o españolas que se orientaban a la moda y llegaban a Buenos Aires: de Francia, *Le journal des dames et des modes* (1797-1913 tal vez la pionera en este tipo de publicación, con varias interrupciones y reediciones), *Harper's Bazaar* (Editada por primera vez en Estados Unidos por los Hermanos Harper en 1867, cuenta hasta hoy con ediciones en varios países), de España, *La Ilustración de la Mujer* (1873-1877) la que en su editorial dice intentar “contribuir a la redención social del bello sexo”, *La Dernière Mode* (Francia, 1874. Reeditada luego a partir de 1939), o *La ilustración artística* (España, 1882-1916), dedicada básicamente a la difusión de las bellas artes y curiosidades de toda índole, y entre muchas más dedicadas casi exclusivamente a la moda y las reglas sociales.

Todas estas revistas a diferencia de las locales estaban profusamente plagadas de publicidades. Pero no fue sino hasta el comienzo del nuevo siglo que los fabricantes y comerciantes del Río de la Plata comprendieron el poder de la publicidad, y las revistas como *PBT*, *El mosquito*, *Caras y caretas*, *Mundo argentino* y otras comenzaron a incluir publicidad gráfica.

Claramente ni unas ni las otras, ni en el Río de Plata, ni en Norte América o Europa, incluyen en sus avisos de estos períodos, ornatos del tipo de los que venimos trabajando en este corpus textual (al menos no hasta la primera guerra mundial). El prototipo de mujer que el higienismo busca moldear con el fin de refundar la patria, y mejorar la especie, no admite otro adorno que el del apellido de su esposo (a menos que pertenezca a la realeza o a la aristocracia en cuyo caso ya lo hemos visto tiene amplio derecho a engalanarse) y la abnegación y subordinación a este, son sus primordiales virtudes.

Sin embargo, tanto en las publicaciones periódicas como en los catálogos de tiendas por departamentos, no hay pruritos en exhibir gráficas de ropa interior, rellenos, postizos, Joyería barata (metal enchapado en oro) o recomendar artículos para la higiene íntima femenina, por lo que inferimos, esta ausencia del objeto en cuestión (el ornato de celuloide) nunca se trató de una actitud pacata, sino puramente política y pedagógica en términos de aleccionamiento de clase.



Carmen Silva, la ilustre escritora y reina de Rumania, es una trabajadora infatigable.

Nuestro grabado la representa en el momento en que copia á máquina un capítulo de una de sus novelas.

Una breve nota “de color”, cuyo título hace gala de un inusitado nivel de perversión utilizado el término “reales” para jugar con la ambigüedad de significados entre regio y verdadero con el fin de deslegitimar el trabajo manual. Un claro ejemplo del tipo de mujer y trabajo deseables: la realeza y la actividad cultural. La “infatigable” reina de Rumania⁶³ mecanografía su propia novela (vestida para la ocasión)

⁶³ Elizabeta de Rumania Reina consorte de Carlos de Hohenzollen. Utilizaba como seudónimo para sus novelas Carmen Sylva. Creó varias escuelas, incluidas las de música, y pintura, e instituciones dedicadas a desarrollar y preservar las industrias del tejido y bordado.

In media res

Pero ¿a quién estaba destinada esta prédica? Y lo que es aún más importante, ¿cuál era su propósito? Claramente no se dirigía a la aristocracia y mucho menos a la realeza (inexistente en el Río de la plata con excepción de algún que otro noble expatriado). Tanto una como la otra conocían perfectamente los códigos sociales en base a los cuales se manejaban e interactuaban fluidamente. Tampoco a la clase obrera, en buena medida analfabeta, y en todo caso sin posibilidades económicas de acceder a los artículos que estas publicaciones promovían, ni tampoco oportunidades para usarlos.

Ante la aparición de la incipiente clase media, y la imposibilidad de frenar esta movilidad social, las clases altas se vieron en la necesidad pautar cierto tipo de alianza, cediendo ciertos privilegios de usos y costumbres en pos de instalar un odio de clase descendente que más allá de esta movida, inevitable por cierto, permitiera al menos una categorización limitante, rápida y excluyente. De esta forma las mujeres de la nueva clase (media) fueron aleccionadas en un supuesto contrato social según el cual (creían) podrían mimetizarse con las clases altas.

Este “acuerdo” implicaba que, para *ser*, la mujer debía permanecer abocada al hogar, devota, casi religiosamente dedicada al esposo y la crianza de la prole. Esta norma implicaba también que la mujer no podía (debía) trabajar con el consiguiente limitante de ingresos familiares y por extensión avance de clase, sin dejar de mencionar el poco o nulo roce social que posibilitaba este sistema de costumbres. El ideal del ascenso social, moldeado por la clase dominante, para la mujer de clase media se limitó entonces a desarrollarse como “jefa” de hogar, mantenida por un esposo proveedor de dinero, apellido e hijos, con lo que su sublimación se limitaba a lo que la norma (bajo la forma del discurso higienista presente en las publicaciones) le dictaba.

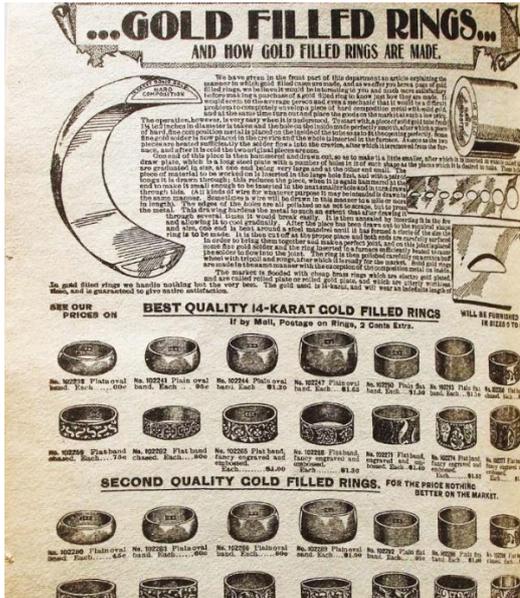


Humor gráfico de la revista “Mundo Argentino” (1911) donde se ridiculiza brutalmente a un individuo de origen trabajador que ha logrado cierto ascenso social.

Claramente estas conductas aceptables o “bien vistas” implicaban también comportamientos sexuales codificados que no admitían prácticas que no se relacionaran con la procreación o la satisfacción del esposo. Esta forma de reglar los comportamientos íntimos de la familia permitió también establecer otra tipología de diferenciaciones, creando un imaginario en el cual lo promiscuo (la libertad sexual) se

relacionó con lo marginal, y la sexualidad intrafamiliar con una construcción patriótica y por consiguiente, abnegada y sacrificada. Sobre estos temas Simonetto (2016) nos dice que,

nuestro enfoque histórico aúna los estudios de género, el materialismo cultural y los estudios visuales, para preguntar sobre los modos en que un saber pautaba el mundo; para ver, en la configuración de categorías, en la separación entre lo considerado sano/normal y sus antagonismos, fuentes para pensar dos interrogantes. ¿En qué medida el cifrado cientificista de sanciones simbólicas no fue una respuesta a la percepción de nuevos actores? ¿Cuánto colaboró la puesta en circulación de estos conceptos con los procesos de identificación o rechazo, un material signifiante desde el cual actores dominantes y subalternos se imaginaron en relación a otros? (p. 107)



Fragmento de una página del “Sears, Roebuck & Co. catalog⁶⁴ del 1900, donde se ofrece joyería enchapada en oro de primera y segunda categoría. En esta página en particular anillos y dedales. El detalle muestra como está fabricado el anillo garantizando su durabilidad; en el corte sin embargo puede verse que el núcleo esta descrito como “material duro” sin especificar de que se trata.

Es lógico entonces que mientras se respetase la norma y la ubicuidad, los accesorios de la (nueva) clase media se pudieran asimilar (pero no tanto) a los de la (tradicional) clase alta, y al mismo tiempo diferenciarse mucho de las clases bajas (en cualquier caso marginadas), de comportamientos erráticos y sexualmente inmorales.

En este contexto aparecen: las tiendas por departamentos⁶⁵ que satisfacen la necesidad de compra de bienes y en especial moda producidos de forma masiva pero de apariencia exclusiva, la publicidad gráfica que se enfoca en la mujer como principal actora (quien realiza las compras familiares y aquellas vinculadas a su propia imagen) apoyándose en estrategias a partir de las cuales proponen esta actividad (la compra) como una tarea netamente femenina (un placer permitido) relacionado también con la falta de obligaciones u actividades de otra índole que la social.

Estas grandes tiendas han sido objeto de numerosos estudios que las han relacionado con la implementación de un nuevo tipo de relación comercial con los clientes y la promoción de una modalidad de experiencia de consumo novedosa, el impulso de la actividad de compra como una actividad principalmente femenina relacionada con el ocio y el placer, fenómenos a la vez vinculados con la publicidad y la prensa periódica. (Szir, Op. Cit. p. 91)

las ventas por catálogo, los accesorios hechos en casa (los bolsos de mostacillas son un claro ejemplo) y por último la joyería enchapada en oro, una tipología intermedia, entre la joya real, y el ornato barato.

Porcentualmente hablando, la publicidad gráfica dirigida al público femenino de esta incipiente clase media se repartía aproximadamente de la siguiente forma:

⁶⁴ Desde 1888 el estadounidense Richard Sears comenzó a utilizar un catálogo impreso para la venta de joyería y relojería por correo. La empresa se diversificó pronto incluyendo todo tipo de ítems: desde armas hasta mobiliario e indumentaria y cualquier cosa que pudiera enviarse a través de los ferrocarriles que se expandían hacia el oeste. Entre sus eslóganes se encontraban "Libro de gangas: un ahorro de dinero para todos" y la "Casa de suministros más barata del mundo". No obstante ser considerado desde su creación por no pocos historiadores como un referente de los usos y costumbres del entre siglos norteamericano, justamente por lo amplio de la variedad y tipología de productos ofrecidos (basada en todas las necesidades posibles de las poblaciones que se fundaban en las que se adolecía de todo), el catálogo “Sears, Roebuck & Co.” tampoco incluyó nunca joyería de celuloide.

⁶⁵ Los grandes almacenes o tiendas por departamentos (antecesores directos del shopping) no son mas que grandes establecimientos comerciales que ofrecen en diferentes áreas de un mismo edificio todo tipo de ítems de consumo.

- Entre un 30 y un 40% enfocada en productos medicinales o pseudo medicinales (el cuerpo, recientemente migrado desde las clases bajas, aún enfermo); tónicos de toda índole, productos para la jaqueca u otros dolores similares, higiene íntima femenina o higiene bucal, calmantes o medicación para enfermedades nerviosas, sales amoniacales, entre otros.
- Entre un 30 y un 40% enfocada en cosmética (el cuerpo mejorable asimilado a un ascenso de clase); fragancias (colonias y perfumes líquidos o sólidos), jabones, productos para el cuidado del cabello (incluyendo aquí los artículos de tocador), maquillaje (normalmente polvos *aclarantes*), corsetería y lencería en general.
- Entre un 30 y un 20%, enfocada en moda, especialmente bonetería y tocados, y en menor medida bolsos (de día) y calzado (el cuerpo normado).
- Entre un 20 y un 10%, referidos al cuidado del niño (el cuerpo productivo-patriótico); indumentaria y alimentación específica o suplementos.
- Alrededor de un 10% artículos varios de limpieza y cuidado del hogar.

Como se desprende de estos porcentajes, en tanto este tipo de publicidad es también propaganda orientada a crear necesidades específicas en el sector al cual se dirige, no incluye ornamentos de tipo de joyero (aunque sí para hombres). Sin embargo este tipo de ornamentación enfocada en esta mujer que ha logrado cierto ascenso social se encuentra en los catálogos de las incipientes tiendas por departamentos. Estos negocios claramente tampoco introducen joyería de celuloide, sino que ofrecen una tipología de joya metálica con baño o enchapado de oro y cristales bastante asimilables a una joya auténtica, aunque, en general son productos baratos y de tamaño reducido.

En resumidas cuentas el celuloide un material muy bien recibido y aprovechado para la fabricación de todo tipo de artículos, fue sistemáticamente negado por las clases alta y consecuentemente media de su época en lo que se refiere a los ornatos corporales.

Con base en todo lo desarrollado y considerando que tales artículos existieron (y lo que es aún más raro llegaron hasta hoy) solo resta pensar que esta negación se relaciona directamente con quienes fueron sus usuarios: un grupo social perseguido y estigmatizado: los marginales.

Tercera parte

Baquelita El mesías salvaje⁶⁶



Brazalete de baquelita verde translúcida tallado a mano, con figura de rana y follaje. Imagen propiedad de <http://thebakelitemuseum.com/gallery>

⁶⁶ Película de 1972 del Director inglés Ken Russel sobre la vida del escultor francés Henri Gandier Brzeska (1891-1915)

Breve y necesario marco preliminar a la tercera parte

Si bien muchos de los acontecimientos histórico-culturales contemporáneos y los cambios que estos acarrearón (al menos en términos generales), no son objeto de estudio de este trabajo, creemos fehacientemente, como ya hemos planteado oportunamente, que al menos aquellos ocurridos durante los períodos estudiados modifican o al menos enrutan a los que sí lo son.

Las primeras décadas del siglo XX estuvieron signadas por cambios, cuya principal característica fue que acontecieron en un lapso extremadamente corto. Entre ellos, las vanguardias artísticas de comienzos de siglo, y la subsecuente sucesión de movimientos plásticos, musicales y literarios que afectaron (de manera dispar) a todas las demás artes: El cubismo, el fauvismo, el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo, la abstracción, el futurismo y el constructivismo, se sucedieron y cohabitaron en un lapso de menos de treinta años, influenciando de forma más o menos concreta otros movimientos paralelos con los cuales se retroalimentaron mutuamente; la primer guerra mundial que produjo el fin de todos los imperios europeos, y paralelamente, la revolución bolchevique, con la consecuencia casi inmediata de un nuevo orden mundial y los consecuentes avances científicos y tecnológicos (pre, durante y posguerra); los cambios en el gusto y los usos y costumbres que todos estos hechos produjeron de manera constante, indirecta, obligatoria o hasta efímera, con las esperables huellas e hibridaciones que incitaron.

Decidir sobre una forma coherente de ordenar una cantidad tal de acontecimientos y cambios culturales en un trabajo que se remite recurrentemente a una tipología objetual y sus vaivenes sociales no fue una decisión fácil. En este sentido resolvimos dividir esta parte (referida básicamente a los ornatos corporales de baquelita, su origen y evolución) en cuatro capítulos no diacrónicos a saber: la transición de la joyería victoriana en el contexto del Art Nouveau y su evolución hacia el Art Decó; la aparición y tipologías de locales nocturnos pre y posguerra, en Europa y el Río de la Plata, su evolución similitudes y diferencias y la relación que mantuvieron con el adorno corporal propiamente dicho; la baquelita, su descubrimiento y aplicaciones, y la escuela Bauhaus como factótum de su inclusión y ascenso como material de diseño; y por último las influencias de las vanguardias en el diseño de joyas, a la sombra de la segunda guerra.

Como se verá los acontecimientos que se relatan, suceden en forma a veces simultánea y otras consecutiva, solapándose los mismos períodos en uno u otro capítulo. No obstante consideramos que esta agrupación, la cual sincroniza los diferentes hechos mencionados, era la más adecuada para establecer una forma menos confusa de relatarlos.

Tal y como venimos haciendo, referenciaremos de forma breve estos sucesos ya que consideramos fueron influyentes en el devenir del objeto de estudio, e incidieron en los usos y costumbres de los ornamentos corporales en las sociedades trabajadas de manera que sirvan de marco a la vez que, de herramienta de contrastación, a los vaivenes evolutivos de estos ornamentos sobre el cuerpo portante.

Una buena parte de los textos sobre diseño en la pasada centuria cortan el tiempo en sentido vertical y sitúan los acontecimientos de modo consecutivo con el objetivo de identificar épocas y mostrar una evolución. El corte horizontal que hemos adoptado nos permite identificar problemas y examinarlos en profundidad. De todos modos, también se indaga la evolución de cada uno de ellos en el tiempo, por lo que una vez dentro de cada tema, la estructura puede ser cronológica o temática.

(Campi, 2015. p. 40)

Considérense estas menciones o breves referencias históricas como una crónica, puramente ilustrativa del marco social en el cual los ornamentos mutaron de material, de clase y de diseño.

Del arte nuevo al apropiacionismo

Heredero directo del movimiento Arts & Crafts⁶⁷, el Art Nouveau (tal su denominación francesa y por apropiación cultural también latinoamericana, como “Arte nuevo”) surge en la Europa de fin del XIX en las Artes aplicadas como un movimiento caracterizado por su anti academicismo. Al igual que su predecesor inmediato, este movimiento respaldó el diseño decorativo-utilitario desde la creación y factura de la forma con la certidumbre de que todo objeto debía ser bello y por tanto tener un desarrollo formal asociado en función de sus aspectos estéticos y en comunión con los utilitarios, persiguiendo un ideal de democratización de la belleza y el diseño. Como sucede habitualmente con este tipo de tendencias, las cuales no poseen un manifiesto fundacional (como sí lo tienen las vanguardias coetáneas), y considerando que sus raíces estilísticas tienen en una primera instancia, (y luego dependiendo del país donde se desarrolla lo siguen teniendo⁶⁸) un profundo anclaje en el Arts & Crafts, su origen es algo difuso. No obstante lo dicho, se suele considerar que el comienzo del movimiento “coincide” con la inauguración del local de Samuel Bing⁶⁹, en que cual, el arquitecto, pintor y diseñador Henry van de Velde⁷⁰ había realizado la ambientación. La galería inauguró en 1895 y se llamó “Maison de l’Art Nouveau” en referencia a los artistas promovidos por Bing, pero el nombre quedó para siempre asociado al diseño de Velde.

Los diferentes países, europeos en principio, partiendo de las mismas bases estilísticas le imprimieron giros particulares asociados a su propia historia cultural. Así es que el movimiento fue conocido como “Art Nouveau” en Francia, “Escuela de Glasgow” en el Reino Unido, “Jugendstil” en Alemania, “Modernismo” en Cataluña (y por extensión en toda España), “Liberty” en Italia y “Secesión Vienesa” en Austria. Si bien en cada uno de estos países o regiones tuvo características plásticas propias y reconocibles, tanto a nivel conceptual como formal, el Art Nouveau parte de una convicción: la necesidad de reaccionar contra la producción en serie, la cual, es percibida a priori, como una amenaza en contra de las artes y oficios. Si bien la producción mecánica e industrial está presente de forma casi excluyente en todas sus manifestaciones, siempre se encuentra asociada a un gran componente artesanal o al menos manual.

En Argentina en particular, aparece como una expresión casi esnob adoptaba por la nueva burguesía tal como desarrollan Molinari y Catera (2017):

⁶⁷ Movimiento surgido en 1861, cuando el diseñador William Morris funda la empresa Morris, Marshall, & Faulkner. Con un planteo inicialmente cercano al socialismo, la elaboración artesanal y la exigencia de una gran calidad de los detalles hizo paradójicamente, que los productos elaborados por el movimiento resultaran inaccesibles a las clases populares y, en cambio, fueran adoptados por la alta burguesía. Morris sostenía que la producción industrial era decadente y falsa, sin embargo, otros miembros del movimiento rápidamente se volcaron por la producción mecánica apartándose de la posición tomada por Morris, y considerando a la máquina como una sublimación de la herramienta manual, siempre que se sometiera a esta última en todo a la visión del artista.

⁶⁸ En el Jugendstil alemán es dónde esto tal vez más se evidencia.

⁶⁹ De origen alemán, nacionalizado francés fue un importante comerciante de Arte e impulsor de artistas emergentes y consagrados. Promovió e impulsó la segunda oleada de arte japonés en Europa (el orientalismo decorativo o “Chinoiserie” ya se había dado entre los siglos XVI y XVIII), el cual puso de moda, dando inicio al “Japonismo” de gran influencia en el Impresionismo y el Art Nouveau. Su hijo Marcel Bing fue conocido diseñador de joyas del movimiento, aunque sus diseños están lejos de alcanzar las alturas de algunos de sus contemporáneos.

⁷⁰ Nacido en Amberes en 1863 fue un ferviente admirador del Arts & Crafts en oposición al llamado estilo “Victoriano”. Claramente fue quien reversionó el movimiento inglés llevando el diseño a otras alturas. Murió en Suiza a la edad de 94 años en 1957.

(el Arte nuevo), fue adoptado, entre 1890 y las dos primeras décadas del novecientos, por la *burguesía*⁷¹ argentina como expresión y distinción de clase. De esta manera, se implementó en edificios privados con destinos comerciales y residenciales mientras que la *obra pública* y la *oligarquía* sostuvieron su preferencia por las formas tradicionales del academicismo. [...] En nuestro país, merced a la expansión territorial y comercial lograda con la denominada “Generación del ‘80”, las nuevas clases sociales y las ciudades más pujantes adoptan el Arte Nuevo como un estilo que las reconociera. Sin embargo, aquí nunca es concebido como una forma o lenguaje independentista sino como lo “nuevo” que es visto en Europa, sobre todo en Francia. (pp. 1-3)

Entre las características formales del movimiento (dependiendo del país se acentuarán algunas por sobre otras) se cuentan: la inspiración excluyente en las formas orgánicas especialmente vegetales, pero también animales (sobre todo exóticos o insectos) y antropomórficas (el cuerpo femenino suele ser un motivo recurrente), el uso casi excluyente de la curva, el lazo y la asimetría (en marcada oposición al academicismo), la inclusión de motivos tomados de diseños de culturas consideradas exóticas como Oriente y África principalmente (tendencia que se acentuará y desarrollará mucho más luego en el Art Decó), la estilización de las formas y su aplicación circundante como si la decoración hubiera “crecido” envolventemente sobre un diseño de base.

Artes liberales, Artes aplicadas

Derivado de un concepto previo del período Helénico, el de artes liberales⁷² y artes mecánicas (alotéticas, o no reales) es acuñado durante la edad media, y en ese contexto, las primeras refieren a las actividades relacionadas con el estudio de la teología, es decir son de carácter espiritual o elevado (o al menos buscan ese vínculo con lo divino), mientras que las segundas involucran a aquellas en las que aplica el trabajo manual o de los siervos (físico, terreno).

A partir del renacimiento y la revalorización de la figura del Artista, ya diferenciado del artesanato y más cercano al humanismo, se acuñó el término de Artes mayores⁷³ (el cual en su propia definición implica la existencia de otras Artes, las menores) como un desprendimiento del concepto de Artes liberales. La división que queda establecida entonces es la que se da entre la obra de arte “verdadera” la cual sería en sí es sustantiva, ajena, en cuanto tiene la capacidad de segregar a su emisor y a su receptor y resultar revulsiva en términos de comprensión para ambos, y la de obra “no real” (servil, o adjetiva) la que está únicamente supeditada al uso, el cual dependerá de la construcción cultural que le dio lugar.

Estas conceptualizaciones, elaboradas y creíbles, no son sin embargo más que sofismas que no hacen otra cosa que cristalizar la idea de escalafones sociales a los que legitiman, y según los cuales el trabajo espiritual-intelectual es de índole superior al físico, y por consiguiente solo los “iniciados” (los más aptos) pueden desarrollarse plenamente en las primeras, mientras que las segundas son expresiones de emergentes sociales de habilidades limitadas a la producción manual (una clara manifestación de esta asociación es la inversión de esta conceptualización que luego hará el fascismo, acentuando el odio de clases desacreditando el trabajo intelectual y promoviendo el culto al entrenamiento y trabajo físicos). Estas ideas se encuentran aún tan arraigadas que continúan estableciendo arbitrariamente (hasta hoy inclusive) valoraciones diferenciadas o jerarquización entre las Artes consideradas “mayores”, en franca oposición a las

⁷¹ Debe notarse la distinción que hacen las autoras entre burguesía y oligarquía, donde la primera refiere a los “nuevos ricos” y la segunda a quienes detentan tradicionalmente el poder político y económico.

⁷² Las artes liberales eran siete y se dividían en dos grupos: Trivium; gramática, dialéctica y retórica, y Cuadrivium; geometría, aritmética, música y astronomía.

⁷³ Arquitectura, pintura, escultura, danza, música y poética.

consideradas “menores” o como se las suele nombrar más recientemente “Artes aplicadas”. En este último grupo se encolumnan el diseño de indumentaria y joyería, el diseño de muebles e interiores, las artes gráficas en general, y el dibujo y el grabado (con la salvedad de que estas últimas disciplinas por períodos suelen fluctuar entre uno y otro cenáculo), entre otras.

En realidad, el de “Artes aplicadas” (donde con excepción de la arquitectura que pertenece a las Artes mayores, se enmarcan todas las disciplinas en que incursionó el movimiento del “Arte nuevo”) no es más que un eufemismo para “Artes decorativas”, definición que lo es a su vez para “Artes menores”. Por otra parte, la denominación original que les correspondía y de la cual derivan (hoy francamente inaceptable, aunque se sigan utilizando sus sucedáneos) era la de “Artes serviles” (realizada por siervos o esclavos) siendo sustituido con el tiempo por definiciones más suavizadas conceptualmente pero igualmente extemporáneas.

En tanto el “Arte liberal” (las *Bellas*⁷⁴ Artes) lo es porque a priori se considera que estimula las actividades intelectuales y eleva el espíritu (de las clases que pueden acceder a ellas) mientras que las “Artes aplicadas” (serviles) lo son por que involucran objetos utilitarios y factura manual, más allá de que claramente las primeras también dependen del cuerpo involucrado en su manufactura (del que luego se escinden para transformarse en sustantivas). Podría asumirse sin mucho riesgo entonces que las “Artes aplicadas, decorativas, menores o serviles” son básicamente las Artes contra académicas, producto de un emergente que no pertenece al constructo social deseado. En esta contextualización el “Arte nuevo” aunque tuvo una enorme difusión no fue bien recibido por los grupos más reaccionarios. En sus orígenes fue considerado un arte degenerado (concepto luego retomado por el nazismo), en el sentido de que representaba en sus formas avasallantes y sensuales la desintegración de la sociedad.

La joya menestral

J'avais lendemain, par dépêche, après avoir demandé à M. de Charlus sur ce qui se faisait de plus élégant, commandé chez Cartier un nécessaire qui était la joie d'Albertine et aussi la mienne. Il était mon un geste de calme et aussi ide la sollicitude de mon ami.

Marcel Proust

En todas las disciplinas que adoptaron el Arte Nuevo hubo sobrados y talentosos exponentes. No obstante, como ya se ha mencionado, más allá de amplísima difusión de la que gozó entre 1890 y 1910 aproximadamente, y aún contra su propia ideología, fue (como antes el Arts & Crafts) un movimiento apropiado por la burguesía y rechazado por la aristocracia, mucho más reaccionaria.

La Joyería del período tiene dos vertientes muy claras y diferenciadas: El clasicismo más tradicional que continúa diseñando alhajas para la monarquía, y los partidarios del Arte Nuevo verdaderos revolucionarios del diseño. Entre los primeros el más emblemático (aunque no el único) es Louis Cartier⁷⁵ quien antes de abrir el juego al Art Decó, se ocupó de mantener intacto durante la explosión del Nouveau el estilo de lujo atávico que había caracterizado a la firma desde su fundación en 1847, granjeándose el beneplácito de la realeza europea. Sobre Cartier dice Alfonso Alfaro (1999):

⁷⁴ El concepto de “belleza” aparece nuevamente asociado a lo que está bien, lo espiritual y elevado, lo selecto y opuesto a lo feo, ordinario, común, accesible, abyecto en suma.

⁷⁵ Nieto a su vez de otro Louis Cartier, el fundador de la firma fue un innovador dentro de lo clásico asocia por primera vez el platino con el diamante lo que le permitió producir monturas mucho más sutiles llamadas invisibles que parecen flotar en el aire realzando el brillo de las gemas.

Al recuperar el legado de Versalles, el imperio de Luis Napoleón y Eugenia había aportado a la sensibilidad de su época tres elementos: el sentido de la dramaturgia (herencia barroca de Luis XIV), el anhelo de las formas ligeras y aéreas (herencia Rococó del Regente y Luis XV) Y la aspiración a la transparencia y la claridad (herencia neoclásica de Luis XVI) (p. 43)

Entre los joyeros que eligieron ya por convicción, ya por conveniencia o moda, la innovación que proponía el Arte nuevo se destacó (por mucho) quien al decir de Émile Gallé⁷⁷ fuera el “*inventor de la joyería moderna*”: René Lalique. Nacido en Marne, Francia, en 1860, se formó inicialmente como joyero en el taller de Louis y André Aucoq⁷⁸. Luego de transitar algunos años en el Sydenham Art College⁷⁹, Lalique trabaja durante algún tiempo *free lance* para firmas como Cartier y Boucheron.

A diferencia de Cartier, quien mantiene un planteo *à la mode*, pero clásico, Lalique innova tanto en diseño como en materialidad. Sus joyas son de una voluptuosidad casi obscena, exquisitas, y hasta podríamos afirmar que bizarras. Son la esencia del Arte Nuevo y amplían los horizontes de este tanto a nivel matérico como conceptual. Con un fuerte anclaje en el simbolismo, las piezas de Lalique incluyen materiales hasta entonces impensados en la alta joyería



René Lalique “Cabeza de gallo” 1897-1898. Diadema, oro, esmalte, amatista y carey rubio. Colección Museo Calouste Gulbenkian⁷⁶ de Lisboa. Foto perteneciente a la colección del museo.

(cuerno, marfil, piedras semipreciosas, vidrio, esmalte) combinados con metales preciosos y no tanto (utiliza cobre y acero entre otros) y gemas. Sus diseños son teatrales, exagerados,

una hibridación entre la naturaleza y lo salvaje, simbolizado por formas vegetales e insectos básicamente, (*lo natural encarnado por entidades en las que prima la pulsión reproductiva sin atisbo de conciencia*) y la humanidad o la gnosis de lo humano, representada por el cuerpo femenino. Pero ¿qué resulta de esta hibridación? Nada más ni nada menos que lo siniestro. La mujer que usa una pieza de Lalique (*porque es la mujer la principal destinataria de su joyería*) se transmuta inevitablemente en una diosa pagana, portadora de saberes antiguos y terribles. Bastaría pensar, por ejemplo, en la diadema “Cabeza de gallo”, fuera de su vitrina, coronando la cabeza de una afortunada portadora. (Montalto, 2018. p. 6)

⁷⁶ Mecenaz y admirador de Lalique quien realizó para él algunas de sus piezas más impresionantes, Gulbenkian fue Ingeniero y Filántropo armenio, luego nacionalizado británico, y un ávido coleccionista de arte hasta su muerte en 1955. Legó toda su colección a la fundación que lleva su nombre en Portugal.

⁷⁷ Émile Gallé, reconocido artista del vidrio, nacido en Nancy, Francia en 1846 y fallecido en 1904.

⁷⁸ Los talleres y negocio de la familia Aucoq funcionaron en el número 6 de la Rue de la Paix, París, desde 1821. Esta manufactura fue sucesivamente patrocinada por el rey Luis Felipe I y la Casa de Orleans, Napoleón III y la Emperatriz Eugenia.

⁷⁹ Conocido como el “Crystal Palace School of Art, Science and Literature” y creado en 1854 fue parte de la reforma educativa y social implementada por el Reino Unido a mediados del siglo XIX. El colegio ocupó el edificio del “Crystal Palace” un edificio de hierro y vidrio construido originalmente en Hyde Park para albergar la gran exposición de 1851, y posteriormente fue sido reubicado y refuncionalizado en el suburbio londinense de Sydenham en 1853.

Otros destacados representantes de la Joyería del Arte Nuevo dignos de mención fueron:

- Louis Comfort Tiffany (1848–1933). Nacido en Estados Unidos fue un diseñador industrial y artista polifacético, aunque se lo asocia habitualmente al diseño de vitrales y lámparas, también destacó en el diseño y producción de ornatos corporales y muebles.
- Henri Vever (1854–1942). Joyero y coleccionista de arte, al igual que Cartier, se hace de cargo la empresa familiar fundada por su abuelo, la “Maison Vever”. A diferencia de este otro, adhiere al movimiento destacándose en el diseño de joyas.
- Georges Fouquet (1862–1957). Trabajó en el negocio familiar hasta que se independiza fundando su propia joyería en 1900, El interior del local (conservado hoy en el Carnavalet Museum.⁸⁰) fue diseñado por Alphonse Mucha⁸¹.



René Lalique Pectoral en forma de pavo real 1898-1899, en oro, esmalte, ópalo y diamantes. Realizado por encargo de Gulbenkian. Colección del Museo.

- Lluís Masriera (1872–1958). Orfebre y artista plástico barcelonés, máximo exponente del modernismo catalán, confeso admirador de Lalique, en quien se inspiró sistemáticamente para su propia producción.

A diferencia de otras disciplinas, las que se sumaron a esta vanguardia de diseño desde todas las expresiones y calidades y tipologías de producción (masiva o restringida), la joyería de imitación sin embargo no adhirió a este movimiento pretendidamente “democrático” y prefirió, con algunas excepciones, seguir basando sus producciones en las de los joyeros de la nobleza y la aristocracia; claramente la copia, aún la barata, también tiene un aspecto clasista.

El Arte nuevo comienza a decaer aunque todavía de forma poco perceptible hacia 1910, si bien como luego desarrollaremos, el Art Decó, movimiento que lo sucede no se da por establecido hasta la feria internacional de París de 1925 (la “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*”), su influencia empieza a aparecer de la mano de las vanguardias como el Cubismo o el Futurismo. El Arte nuevo comienza a mutar hacia una simplificación mucho más popular (especialmente perceptible en las Artes gráficas). La curva comienza a purificarse y hace su transición a círculo o recta, la máquina hace su entrada triunfal, y el exotismo de los temas

⁸⁰ Ubicado en el barrio de Marais, este Museo está Dedicado a la historia de París; a pesar de su especificidad, en él se exhibe se expuesto en su totalidad el comedor del hotel Savoy de Buenos Aires.

⁸¹ Ilustrador, pintor, cantante, escenógrafo, referente del Arte Nuevo, Mucha nació en Austria en 1860 pero se instaló en París en 1887, saltó a la fama realizando la cartelera para la obra de teatro “Gismonda” Interpretada por Sarah Bernhardt.

desarrollados abandona la indulgencia oriental para adentrarse en la fiereza de lo salvaje. Los contrastes aumentan dejando de lado la sutileza característica de los tonos suaves. Claramente este paso de la contra academia al populismo involucra también el ya mencionado culto al cuerpo y al trabajo manual.

Su impacto brutal en la Artes aplicadas, no se dio, solamente al menos, por efecto o influencia de las vanguardias de principios del XX, hubo tres factores que influyeron en esta transición: El descubrimiento de la baquelita en 1907, el estallido de la primera guerra mundial en 1914, y la creación de la Bauhaus en 1919.

El apropiacionismo antes del apropiacionismo

Aunque en lo personal nos resistimos a nombrarlo movimiento, ya que a nuestro entender evolucionó directamente del Art Nouveau (y lo consideramos como una resignificación estilística y gradual del mismo), el Art déco es un estilo básicamente decorativo (haciendo uso del término de acuerdo a las consideraciones que sobre el mismo se han hecho anteriormente, con las cuales no necesariamente acordamos), con base formal (no conceptual) en las vanguardias como el Cubismo, el Expresionismo, el Neoplasticismo y el Futurismo. Si bien se lo asocia con dos hechos históricos de gran trascendencia en las artes aplicadas: el descubrimiento de la tumba de Tutankamón⁸² ampliamente difundida por los medios gráficos, que ya permitían una reproductibilidad técnica mucho más atractiva, y los noticieros cinematográficos; y la mencionada exposición de París de 1925, en realidad ya se encontraba más que afianzado como corriente expresiva aún antes de los años 20, y había desarrollado su influencia en todas las Artes aplicadas y la Arquitectura como antes sucediera con su forma originaria, el Arte nuevo. En tal sentido se lo puede considerar un estilo decadente ya que es burgués, apropiacionista⁸³ y pretenciosamente lujoso.

La mixtura cultural que involucró al Art déco como estilo de diseño trajo consigo, a diferencia del Arte nuevo (aunque la verdadera y primaria innovación en este sentido la hizo Lalique a finales del siglo XIX), una mezcla de materiales en la que interactuaban las pieles y las plumas exóticas (mono, cocodrilo o pitón; ave del paraíso, lira entre otras), con las maderas preciosas, (ébano, sándalo, caoba), los materiales de síntesis (básicamente la baquelita pero también otros plásticos y el caucho), los metales no preciosos (aluminio, cromo, bronce y níquel), el marfil de cualquier origen (aunque se prefería el de elefante) y las gemas semipreciosas (ópalo, cuarzo, ágata).

Juan Pergolis (2012) cita a la historiadora Eva Weber (1993) quien *discrimina* en el “movimiento” dos períodos muy diferenciados:

el “Zigzag” y el “Stream Line”. El primero se desarrolló en Europa entre 1920 y 1929 y se basó en referencias a las culturas anteriores: Egipto, Mesopotamia, incas o mayas y culturas africanas o asiáticas: aquí encontramos triángulos unidos o superpuestos

⁸² Descubierta por el arqueólogo Howard Carter, se la encontró debajo de un asentamiento de trabajadores ramésidas lo que la salvo del saqueo. Se tardó cerca de ocho años en clasificar y trasladar las más de cinco mil piezas muchas de ellas de incalculable valor nominal.

⁸³ El termino apropiacionismo es utilizado en relación al Arte por primera vez por el crítico Douglas Crimp factótum de la exposición “Pictures” en 1977 en Artists Space, en Nueva York, donde insta a los expositores a “apropiarse de obras de otros artistas resignificándolas y creando un producto nuevo. La práctica en sí más allá del nombre no es nueva; ha sido hartamente utilizada y reutilizada en la historia del arte siendo tal vez los exponentes más contemporáneos al período que nos ocupa Picasso, Braque y Duchamp; si bien en términos generales introdujeron elementos cotidianos resignificándolos en su propia obra (o como en el “Ready made” transformándolos en obra), el Art déco se apropia de obra de arte de otras culturas (egipcia, maya, africana) y la resignifica. El problema, en realidad es que estas producciones artísticas aún no eran consideradas como tales, o en el mejor de los casos se las nombraba como “Arte tribal” o “Arte primitivo” (otro eufemismo descalificativo) por lo que, al no ser “Obra de Arte mayor” no se lo consideró apropiación.

como eslabones de cadenas, frisos zigzagueantes y guardas con connotaciones indígenas (*nótese que ninguno de los dos autores hace referencia a expresiones artísticas o al menos simbólicas, limitándose a hablar de una suerte de “apropiación cultural” de aspectos decorativos N. del A.*). El segundo se desarrolló en Estados Unidos entre 1930 y 1939, como imagen del New Deal: operarios musculosos manejando diferentes máquinas y líneas curvas aerodinámicas, o también abstracciones de la velocidad. (p. 74)

Si bien coincidimos a priori con la diferenciación estilística y, consecuentemente, cambio de dirección y orientación estética y sus resultados evidentes, no acordamos con los autores en las referencias temporales y regionales, ya que, esto implicaría olvidar al diseñador Paul Poiret verdadero revolucionario de la moda de la época (a partir de 1905 aproximadamente) y a su principal continuador Romain de Tiroff, mucho más conocido por el acrónimo que resulta de la pronunciación francesa de sus iniciales “RT” Erté, quienes desde 1905 y 1911 respectivamente ya experimentaban la transición de un estilo al otro, diseñando exóticos vestuarios, para “Les Ballet Russes⁸⁴” de Serguéi Diáguilev, el “Folies Bergère⁸⁵” y muchas personalidades de la escena, el Music hall, y la aristocracia, creando verdaderos y extravagantes híbridos que evocaban el exotismo del continente africano, el medio y extremo oriente. Y por otro lado, el segundo período si bien tuvo en Estados Unidos un socio creativo que lo adoptó y desarrolló como propio, es en realidad un desprendimiento del Futurismo, imagería preferida por el fascismo europeo en ciernes hacia los años 30.

A diferencia de los comienzos del movimiento del Arte nuevo surgiendo como una postura anti academicista con el ánimo de democratizar el arte (aunque luego es cooptado por la burguesía) el Art Decó, ecléctico y kitsch, nace (esto es, si es que no lo entendemos como una evolución del Nouveau) o se afianza como un producto suntuario (o al menos pretendidamente suntuario) destinado a la “democratización” de las clases altas.

Cierto es que los objetos no perdieron su valor simbólico y que el consumo no se liberó de la competición clasista. De hecho, la alta costura y las industrias del lujo se apuntaron entusiásticamente a la renovación estética del Art déco. Pero Lipovetsky diferencia el consumo de prestigio del consumo de masas en el sentido de que éste no pone al (sic) acento en el estatus sino en la autonomía y el placer de uno mismo. [...] Las revistas son una mina de información sobre Art déco pues, aparte de la calidad artística de sus ilustraciones y fotografías y del interés de su maquetación gráfica, su maquetación gráfica, su publicidad nos informa de cuáles eran los productos que estaban en el mercado, que ventajas ofrecían y que escala de valores proponían. Incluso sirven para tener noticia de multitud de tiendas, cafeterías y negocios de estilo Art déco que han desaparecido. (Campi, 2018. pp.7- 9)

Estilo hedonista por antonomasia el Art Decó es entonces una sublimación del Art Nouveau cuyo principal objeto es zanjar las diferencias entre la Oligarquía y la alta burguesía con base en la hibridación de nuevos materiales y una estilización extrema del diseño representante de un modo de vida. La plena aceptación del Art Decó hace, a diferencia de lo que había ocurrido con el Arte nuevo, que los límites entre ambas clases empiecen a desdibujarse. En su promoción de nuevas materialidades de uso común, jerarquizando lo barato al yuxtaponerlo a lo gravoso, su diseño atrevido que evoca viajes idealizados hacia las colonias y más allá, que podían realizar las clases altas, la liberación del cuerpo (especialmente el femenino) con el traje orientalista, que sólo podía lucirse en

⁸⁴ Compañía creada en 1907 por Serguéi Diáguilev, con integrantes del ballet Imperial del Teatro Mariinsky de San Petersburgo

⁸⁵ Originalmente construido como teatro de ópera, fue inaugurado en 1869 con espectáculos que incluían operas cómicas, bailes eróticos y números de acrobacia. En 1872 cambió su nombre de Trevisé a Bergère.

fiestas fastuosas o en los nuevos cabarés, el movimiento propone una nueva realidad: un frente común de las clases dominantes contra las clases trabajadoras.

Preludio a la siesta de un fauno⁸⁶

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, la indumentaria estuvo caracterizada por el vestido en forma de “S”, uso del corsé, un cuerpo fuertemente ceñido en la cintura, de falda levemente cónica, larga hasta el piso y rematado por un escote cerrado, cuello alto y sombreros enormes. El polisón, una armazón que había reemplazado a la crinolina o miriñaque⁸⁷ abultando la parte posterior del vestido, había caído en desuso hacia 1890. Los colores utilizados dependían de la edad, prefiriéndose los oscuros para las mujeres casadas o mayores y los blancos y tonos pastel para las jóvenes solteras. En total consonancia con el Arte nuevo la ropa mantenía líneas orgánicas especialmente curvas y tonos naturales, tierras o al menos quebrados. Los accesorios permitidos socialmente según la hora del día y la ocasión siguen siendo los ya descritos, con el agregado de los collares largos de cuentas de perlas, ámbar o jet. Los bastones femeninos y las sombrillas aportan un toque de distinción y suntuosidad que no se permite en otros accesorios durante el día.

Considerado (y con razón) el primer gran innovador de la moda del siglo XX, Paul Poiret fue el primer diseñador de indumentaria en proponer una colección que liberaba a la mujer del uso del corsé, en uso ininterrumpido (con variantes de diseño) desde el siglo XVI, si bien esta prenda se siguió usando hasta el comienzo de la primera guerra mundial en 1914. Como después ocurriría con Erté quien llevaría las cosas al siguiente nivel, Poiret comenzó el gran cambio de la silueta femenina europea y luego mundial, con una gran influencia de “*Les Ballet Russes*”; hacia 1910, sus diseños tienen un fuerte anclaje en las tradiciones de medio oriente, hibridando las producciones textiles, y los diseños budistas y musulmanes. Básicamente propuso una figura orientalista cambiando el punto focal de la cintura a los hombros. Según Palmer White, biógrafo de Poiret su estilo revolucionario comenzó en 1905 al conocer a su mujer Denisse. Poiret introduce colores vibrantes, abre los escotes y libera las formas. Sin embargo, esta revolución de la moda iniciada por Poiret sólo alcanza a las clases altas. Poiret tampoco produce grandes modificaciones en los accesorios (salvo que incluyamos en este grupo a los sombreros y tocados) y por lo tanto su utilización continúa de momento respetando los cánones establecidos desde el período victoriano.

El maquillaje hasta entonces utilizado para blanquear la piel o marcar las venas para simular traslucidez y diferenciarse de la mujer trabajadora curtida por el sol, sí cambia, se intensifica y empieza a tomar color. El rostro pálido tiende a enrojecer con bases rosadas y coloretes y los labios se intensifican y destacan tornándose rojos a cualquier hora del día emulando los rostros de la incipiente escena cinematográfica.

Con gran influencia de Poiret, Erté comienza a diseñar para “*Les ballet Russes*” y a realizar las tapas de *Harper's Bazaar* y *Vogue*⁸⁸. Su estilo es mucho más bizarro, llevando el diseño de indumentaria a alturas hasta entonces desconocidas. En sus diseños Erté no se limita al dibujo del vestido, sino que crea todo un ambiente donde mobiliario, accesorios corporales y otros objetos contribuyen a crear un clima exótico y alucinado. Los accesorios introducidos por Erté son básicamente colgantes que pueden ser joyas o

⁸⁶ Originalmente título de un poema de Stéphane Mallarmé publicado en 1876, y posteriormente musicalizado como poema sinfónico por Claude Debussy en 1894. Coreografiado por Nijinsky se estrena como ballet en 1912.

⁸⁷ Estructura de aros de diferente tamaño cuya función era la de mantener la falda armada en forma de hemisferio, sin necesidad de utilizar múltiples enaguas.

⁸⁸ Revistas de moda estadounidenses (que publicaban básicamente las tendencias de Alemania y Francia), fundadas en 1867 y 1892 respectivamente, ambas se continúan editando en varios países e idiomas.

petacas de maquillaje rematados por imponentes borlas de seda o mostacillas, también incluye pantallas y abanicos⁸⁹, y exagerados cinturones o fajas, siempre rematados por borlas.

En medio de todo este proceso de transformación cultural de la imagen femenina, el 29 de mayo de 1912 en el Théâtre du Châtelet de París se estrena una nueva obra del ballet de Diáguilev: “L'Après-midi d'un Faune”, coreografiado por Nijinsky, este espectáculo derriba el último bastión de la academia: el ballet. Rompiendo todas las formas estructuradas del movimiento, con desplazamientos frontales (que remitían a la decoraciones



Los diseños de Erté no se limitaron a un alarde de diseño destinado a las portadas de las revistas, sino que fueron realizados (y lucidos) por quienes pudieran pagar por ellos: Vestido de encaje de hilos de plata. Ca. 1915. Foto sin datos



Un exacerbado ejemplo de la cohabitación de estilos, y disciplinas artísticas de comienzos del XX: Denise Boulet, esposa y musa de Paul Poiret, posando para Man Ray, con un diseño de su marido, en el hall de la casa de ambos, junto a una escultura de Constantin Brâncuși.

Por otro lado es sorprendente la actitud inquietante y anacrónicamente posmoderna de la modelo.

patrón a seguir de usos y costumbres, imponiendo masivamente modas y conductas, o al menos aspiraciones. En esta misma línea de evolución del diseño en las grandes

bidimensionales griegas) desalineamiento de manos y pies en relación a brazos y piernas, y bailarines descalzos, asincronicidad con la música y con sus clásicos vestuarios, aunque mucho menos recargados y mucho más sobrios, mostrando más el cuerpo (en este caso con el mismo Nijinsky semidesnudo), resultó en un éxito y un escándalo sin precedentes al mismo tiempo. Considerado el nacimiento del ballet moderno, es también la bisagra que articula la transformación del Arte nuevo en Art déco y que da comienzo a la verdadera democratización de las Artes aplicadas. Para ese entonces el cine comienza a producir largometrajes argumentales, (en algunos casos sexual y socialmente bastante provocativos) a cuyas proyecciones accedían todas las clases sociales; erigiéndose de esta forma en un

⁸⁹ La diferencia entre uno y otro accesorio es básicamente que la pantalla es una lámina con armazón fija, mientras que el abanico se pliega y despliega según su uso.

producciones norteamericanas de comienzos del XX, se destacan los trabajos de escenografía y vestuario de Natasha Rambova⁹⁰.

⁹⁰ Injustamente más conocida por haber sido la esposa de Rodolfo Valentino, nació como Winifred Shaughnessy, en el seno de una familia adinerada. Comenzó a estudiar ballet muy joven con Theodore Kosloff, miembro de "*Les ballets...*" y bastante mayor que ella, de quien se hizo amante cambiando su nombre a Natasha Rambova. Sus primeros diseños importantes fueron para una película de Cecil B. De Mille, "*The woman good forgot*" donde Kosloff se apropió de todo el diseño de Rambova, haciéndolo pasar por propio (situación que se repetiría al trabajar con la actriz Alla Nazimova, quien descubre finalmente el engaño y contrata a Rambova) La madre de Rambova termina denunciando a Kosloff por estupro y secuestro, denuncia que no prospera, y este primer período termina con Rambova huyendo de su madre y refugiándose en Canadá por un tiempo.

Come hear the music play⁹¹

El término “cabaret” significa taberna en francés ya que los primeros cabarets fueron exactamente eso, tabernas en las que se empezó a ofrecer espectáculos de tipo evasivo, donde interactuaban el público y los artistas. Estos entretenimientos iniciales por lo general eran números de baile, levemente eróticos (como el Cancán⁹²), carácter que luego se fue acentuando, a la vez que se comenzaron a ofrecer números satíricos o humorísticos, e inclusive breves representaciones teatrales y cinematográficas.

Los hubo de tres clases de acuerdo con su capacidad de aforo y al tipo de servicio ofrecido:

Los muy pequeños: tienen un bar, pero no mesas ni sillas de modo que el espectador permanece de pie, de esta manera se aumenta el aforo del local. De este tipo fueron “Els Quatre Gats” (1897) de Barcelona y el “Cabaret Voltaire” (1916) de Zúrich.

Los medianos: como “Lapin Agile” fundado en 1875 (el más antiguo de París) y “Le chat noir” fundado en 1881. Ambos se erigieron en el distrito de Montmartre. Tienen bar y sillas. Precedidos por el antecedente inmediato de los cafés de Montmartre donde se reunían los impresionistas, el cabaret “artístico” tipología a la que corresponden estos ejemplos, se caracterizaba por la impronta espontánea de sus eventos y espectáculos, declamación, baile, o plástica las que convivían armoniosamente con el debate político, o las performances teatrales, todo esto matizado con orquesta en vivo. Singularizados por una ambientación ecléctica y hasta bizarra, albergaron a todas las vanguardias y la bohemia del período y dieron un impulso inusitado a la cartelería.

Como subproducto de esta categoría estaban los “Cabarets de la muerte” o del “Más allá”, locales que como su denominación anticipa, hacían un culto de lo macabro, desde la fachada, la decoración y el mobiliario, hasta el tipo de espectáculos ofrecido. Entre los de esta clase o subtipo se destacaron el “Cabaret du Néant” (de la nada o del vacío) establecido originalmente en Bruselas, luego mudado a París y finalmente a Nueva York, al cual se lo conoció primeramente como “Cabaret du Mort” o “Cabaret Philosophique”. Sus mesas eran ataúdes y exhibía una decoración basada en una colección de artículos funerarios; las bebidas se proveían en frascos de veneno y los espectáculos remitían permanentemente a temas asociados con la muerte y los aparecidos; “L’Enfer Cabaret”, en cambio estaba especializado en representaciones asociadas a lo demoníaco o infernal, junto el “Cabaret du ciel” conformaron un trío temático. Los tres se fundaron en 1892.

Finalmente, los grandes cabarets: en la tradición del “Folies Bergere” (con ese nombre desde 1872) o el “Moulin Rouge” (1889), los cuales aparte de bar, cuentan con mesas, servicio de restaurante y espectáculos (por lo general musicales) programados. Esta última tipología como se verá luego es el modelo que toma luego el cabaré⁹³ Americano.

⁹¹ Verso de la canción “Cabaret” de John Kander y Fred Ebb, escrita en 1966 para el musical del mismo nombre con libreto de Joe Masteroff. El mismo fue una versión de la obra teatral “I Am a Camera” de 1951, escrita por John Van Druten, la cual es a su vez una adaptación de la novela corta “Good bye to Berlin” de 1939, escrita por Christopher Isherwood.

⁹² Baile que se caracteriza por la patada alta o *battement*, el *rond de jambe* (la rodilla en alto mientras la pantorrilla gira en el aire, con la falda levantada) y el *port d’armes* (que consiste en dar vueltas sobre una pierna formando un eje vertical con la otra. Todas estas figuras tienen por objeto exhibir las piernas de las bailarinas y su ropa interior.

⁹³ En adelante se utilizará el término cabaret, en referencia a los locales europeos, y su galicismo cabaré, para los locales americanos.

De una u otra forma estos establecimientos cada uno en su estilo, buscaban ofrecer refugio y evasión. Mientras que los primeros tipos fueron la madriguera del “Avant garde”, de la bohemia europea y de los marginales, los últimos eran el bastión de la aristocracia conservadora todavía acomodada en sus lujos. En los cabarets pequeños y medianos se cocinaba la novedad, se tomaban riesgos (de toda índole) y se experimentaba desde una postura inclusiva al punto que no sólo eran frecuentados por artistas de vanguardia, y parias, sino que también la aristocracia y ocasionalmente la realeza (real o pretendida) los visitaba con ánimo de divertirse o escandalizarse. Esta mixtura, claramente diferente al clasismo de los grandes cabarets, permitió una hibridación cultural en la cual un artista podía encontrar mecenas, una condesa un marinero con el que pasar la noche, o alguien de cualquier sexo y edad que ejerciera la prostitución un amante fijo o un protector, ya fuera bohemio, rico o ambos. Este nivel de socialización (llevado luego hasta el escándalo en la república de Weimar) comenzó a distender los códigos sociales en relación al ornato (al menos de noche) y a proponer una manera unificada y no peligrosa (en términos delictivos) de producir el cuerpo. Performers como Loïs Fuller, o personajes de la aristocracia como la Marquesa Luisa Casati⁹⁴, cohabitaron en estos



Marquesa Luisa Casati en versión de Paul Poiret, 1913; en dos fotografías de Man Ray, la primera de 1922, la segunda sin datos; y finalmente, retratada por Augustus John en 1919.

espacios marcando tendencias y reinventando modas.

En referencia a Casati el escritor y actor inglés Quentin Crisp dijo de ella: “La Marquesa no deseaba gustar sino estimular. Conocía el mundo y lo despreciaba. Por esta razón regalaba a sus admiradores la imagen de lo que no había imaginado ser capaz: un ser inmune a las críticas y a las convenciones”.

Claramente “La Marquesa” no fue la única, pero seguramente fue la más extrema. Encerrada en un cuerpo que no respondía a los cánones de belleza del momento (extremadamente alta, muy delgada, de facciones huesudas, ojos grandes y hundidos en el rostro) acentuó cada característica física hasta el paroxismo de la representación: usaba belladona⁹⁵ no tanto para drogarse como para agrandar el tamaño de sus pupilas, pestañas de terciopelo, cabello rojo, maquillaje facial blanco y delineador y sombra negras. Mezcladas entre sus collares llevaba serpientes vivas y se hacía acompañar por dos

⁹⁴ Autodenominada (y autopercebida) como una “obra de Arte viviente” Casati fue amante de D’annunzio, musa de Boldini, Zuloaga, Van Donge, Man Ray y Picasso, entre muchos otros artistas contemporáneos. Nacida en 1881, falleció en 1957.

⁹⁵ Planta arbustiva perenne de origen europeo. Sus alcaloides hiosciamina, escopolamina y atropina en dosis tóxicas, provocan cuadros de delirio y alucinaciones y en sobredosis estado de coma o la muerte.

guepardos con correas enjoyadas como mascotas. Poiret y Fortuny diseñaron para ella y fue un claro referente a la hora de atravesar los límites de las convenciones: al lado de Casati cualquier cosa que alguien decidiera ponerse sobre el cuerpo, ropa, accesorio o maquillaje, por más exagerado que fuera aparecía como un detalle sutil.

Sin novedad en el frente⁹⁶

La guerra del 14 o la “Gran guerra”, es conocida como el primer evento bélico a escala mundial. Su origen se adjudica al asesinato del Archiduque Francisco Fernando de Austria, a manos de Gavrilo Princip y Nedeljko Čabrinović⁹⁷. Como consecuencia de este hecho Austria decide aislar a Serbia, y busca aliados políticos, lo que desata una red de intrigas que hace que la mayor parte de los Imperios europeos se dividan en dos bandos.

Se calcula en siete millones de civiles y diez millones de soldados el número de muertos producidos directa o indirectamente por el período que duró la primera guerra mundial, sin contar los seis millones producidos por las hambrunas y enfermedades relacionadas posteriores y los más de veinte millones de lisiados o heridos de diversas gravedad, y la cantidad de familias desarraigadas o fracturadas es incontable.

El mapa geopolítico europeo mutó lo que produjo la desaparición de los Imperios alemán y austrohúngaro, del otomano y del ruso. En este último caso en 1917 tuvo lugar la revolución bolchevique, que toma el poder derrocando al Zar Nicolás II, de forma que Rusia pasa a ser el estado dominante en la llamada Unión Soviética. Aparecen nuevos países: Yugoslavia (luego Eslovenia, Serbia y Montenegro), Hungría, Estonia, Finlandia, Polonia y Letonia.

A pesar de ser conocida como una “guerra de trincheras” ya que se luchaba como en el siglo XIX, se desarrolló variada nueva tecnología armamentística incluyendo la de tipo químico. Ciudades y campos quedaron arrasados en toda Europa. El mapa ideológico también se transforma con la ascensión de la extrema izquierda bajo la forma del comunismo (en Rusia y zonas de injerencia), a la vez que aparecen el nacional socialismo (en Alemania) y el fascismo (en Italia) como movimientos de extrema derecha.

Por último, el armisticio se firma el 11 de noviembre de 1918, refrendándose un año después con el tratado de Versalles en 1919, al cual suscribieron más de cincuenta países.

Económicamente hablando la industria más perjudicada fue la agrícola seguida de cerca por las industrias que no fueron funcionales a las necesidades armamentistas. Las deudas externas se multiplican (la de Alemania la gran perdedora, por veinte) tornándose impagables.

Nace un nuevo esquema social: la nobleza (en general) solo conserva los títulos nobiliarios y las joyas que lograron salvar; aparecen nuevos ricos, industriales y comerciantes que se han enriquecido con la venta de alimentos, materia prima armamentista, o armas propiamente dichas. La emergente clase media se empobrece repentinamente. La mujer termina de incorporarse al mercado laboral ante la falta de hombres y su estatus moral y social deja de cuestionarse en relación con las tareas que realiza. Surge la figura del excombatiente, un desclasado, muchas veces lisiado, que no puede valerse por sí, y que la sociedad rechaza.

⁹⁶ Novela de Herich María Remarque, con una primera edición alemana en 1929, describe los horrores del campo de batalla desde el punto de vista de un soldado novato e idealista.

⁹⁷ El asesinato se produjo en el marco de un atentado de una organización separatista bosnia, producto de una conspiración. Durante el hecho murió también la Duquesa Sofia Chotek, esposa del Archiduque.

*Youkali, c'est le pays de nos désirs
 Youkali, c'est le bonheur, c'est le plaisir
 Youkali, c'est la terre où l'on quitte tous les soucis
 C'est dans notre nuit
 Comme une éclaircie
 L'étoile qu'on sui,
 C'est Youkali*
Kurt Weill y Roger Fernay

Los 120 días de Sodoma⁹⁸

Con el final de la guerra, y una Alemania arrasada y endeudada a extremos insospechados, se funda la república de Weimar⁹⁹; el lapso de quince años que abarcó, hasta su disolución en ocasión del ascenso del partido “Nacional Socialista Obrero Alemán” (NSDAP¹⁰⁰) con Hitler como Canciller, se caracterizó por una gran crisis sociopolítica que redundó en la caída de la credibilidad institucional, y en la hiperinflación. La emisión descontrolada y sin respaldo en oro motivada por la impagable deuda externa alemana, hizo que el marco Alemán (ya devaluado) pasara de un valor de 60 marcos por dólar a 8000 en menos de un año, llegándose, en el peor momento a pagar la impensable cifra de más de 4 billones de marcos por dólar.

El dinero alemán dejó de ser considerado moneda de cambio y se llegó a utilizar para alimentar las estufas. En este contexto cualquier extranjero que poseyera valores en otra moneda podía vivir mucho más cómodamente en Berlín que en su propio país de origen. Los alemanes intercambian objetos por alimentos o artículos de aseo, y cualquier cosa sirve para comerciar incluyendo los favores sexuales; hombres, mujeres y niños se prostituyen por igual a cambio de comida o ropa.

La férrea y púdica censura del imperio dio paso a una fase de relajación moral que caracterizó al período transformando Berlín en la capital del vicio y la modernidad. Con el cabaret francés en decadencia, el cabaret alemán se pone a la vanguardia, con contenidos de altísimo voltaje erótico (y pornográfico) y político. Mientras la burguesía conservadora (opositora de la república) pretendía escandalizarse, los espectáculos de variedades de Berlín tuvieron un crecimiento insospechado en ese contexto. Propios y



Marcos alemanes de la república de Weimar; el primero un billete de originalmente mil marcos reimpresso con valor de un millón; en el segundo caso, un billete de cinco billones

⁹⁸ Film de 1975 que Pier Paolo Pasolini desarrolla en el período de decadencia del fascismo italiano y está basado en la novela homónima del Marqués de Sade. La novela también conocida como “La escuela del libertinaje” se publicó por primera vez en 1904. Passolini retoma la historia de cuatro perversos (que representan los poderes político, económico, judicial y religioso) quienes en un contexto de degradación económica y moral secuestran a un grupo de jóvenes de ambos sexos para cometer las más aberrantes y extremas prácticas.

⁹⁹ Período democrático alemán iniciado en 1918 y finalizado con el ascenso del nacional socialismo al poder en 1933. Si bien conservaba su nombre original “Deutsches Reich” (Imperio Alemán) fue rebautizado luego por la historiografía con base en la Asamblea Nacional Constituyente, la que da forma a la nueva constitución democrática, y fue celebrada en 1919 en la ciudad de Weimar.

¹⁰⁰ National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei.

ajenos encuentran en el cabaret berlinés un espacio de desahogo, expresión e intercambio de favores. La vanguardia artística se había mudado a la nueva capital del desenfreno y la bohemia, y el número de locales de espectáculos superaba ampliamente al de París. Llena de extranjeros que gastaban a manos llenas, Berlín se transformó en el epicentro cultural de Europa, mientras se gestaba intestinamente el germen del nazismo.

Esta suma de variables posibilitó la ruptura (forzada) de las convenciones sociales (todo estaba permitido) de forma que comienzan a cuestionarse abiertamente los roles de género como nunca. La mujer se independiza económicamente o inclusive se transforma en cabeza de familia. Las tradiciones patriarcales se diluyen y los hombres (también) se sienten liberados de las expectativas familiares y sociales. El travestismo (masculino y femenino), es casi una moda. El cabaret siempre creó espacios de los cuales las minorías (sociales, sexuales) se apropiaron para expresarse libremente, pero en el Berlín de Weimar esto es llevado hasta el paroxismo. A la nobleza y la burguesía que ya compartían espacio en los cabarets con cierta marginalidad, se suma ahora (si bien el código penal alemán, penalizaba muy expresamente la homosexualidad desde 1872¹⁰¹ y hasta 1994) la amigable cohabitación de travestis, transgéneros, gays y lesbianas con hetero normados.



Cabaret de Weimar, foto anónima Ca. 1930

Este nuevo paradigma generó el espacio para que los accesorios corporales (los cuales ya habían empezado un proceso de socialización marginal-burgués en el cabaret francés, rompieran las últimas barreras ya no sólo de clase, sino también de género.

En este momento, si bien se sigue produciendo (por su ductilidad y bajo costo), el celuloide está en franca decadencia como material para la fabricación de ornatos corporales (exceptuando las carteras tango que se estilizan hasta el expresionismo), el material de moda es ahora la baquelita. Si bien la joyería ya ha adoptado forzosamente la multi materialidad (cuerno, nácar, madera y metales no preciosos) ya que los materiales suntuarios escasean o son moneda de cambio, los accesorios de baquelita ascienden en el escalafón del deseo a partir de su vistosidad, color y exageración, sin descartar que su peso y fragilidad los transforman en lo que podríamos denominar la nueva suntuosidad.

¹⁰¹ En 1935 el régimen nazi endureció los términos del artículo ya que consideraba cualquier práctica “contra natura” una muestra de degeneración racial, “transmisible” entre individuos. El artículo volvió a su versión original en 1950, aunque ya no se penalizaba la homosexualidad en sí, si no involucraba menores.

Acá no ha pasado nada

Pero venga a vivir a nuestro ambiente, conózcalo, y se va a dar cuenta de que es igual al de la burguesía y al de nuestra aristocracia. La mantenida desprecia a la mujer de cabaret, la mujer de cabaret desprecia a la yiranta¹⁰², la yiranta desprecia a la mujer de prostíbulo, y, cosa curiosa, así como la mujer que está en un prostíbulo elige casi siempre como hombre¹⁰³ a un sujeto de avería, la de cabaret carga con un niño bien o un Doctor atorrante para que la explote.

Roberto Arlt

En lo que respecta a la “Gran guerra” la Argentina si bien se mantuvo políticamente neutral se vio, como toda América Latina, sumamente afectada ya por el mercado internacional (básicamente europeo) del cual dependía para la exportación de materia prima, ya por la falta de insumos que no se procesaban en el país; en realidad toda Latinoamérica se percató de la dependencia económica que mantenía con Europa. Durante los años de la guerra el único mercado de capitales en funcionamiento fue el de Nueva York, por lo que Argentina y Brasil debieron (a regañadientes y en medio de presiones por la posición de neutralidad) reorientar sus mercados hacia Estados Unidos.

Al respecto dice Suriano (2017):

El Gobierno argentino, tanto durante el mandato del presidente Victorino de la Plaza, en 1914, como durante el de su sucesor, Hipólito Yrigoyen, en 1916, declaró y mantuvo la neutralidad. Pero se vio sometido a enormes presiones de las naciones aliadas, las grandes empresas de esos países que operaban aquí y una parte de la opinión pública para que tomara partido y declarara la guerra a Alemania, aunque también había sectores minoritarios vinculados a los intereses germanos que respaldaban la neutralidad de nuestro país [...] el estallido de la guerra agudizó profundamente la crisis de la economía argentina, al incentivar la salida de las reservas de oro, con la consecuente reducción del capital circulante, el cese de la inversión extranjera y la pérdida de la capacidad de embarque, así como la caída de las exportaciones de grano y las importaciones, que en 1918 representaron la mitad de las de 1910. No obstante, la balanza comercial se recuperó con cierta rapidez debido a la fuerte demanda de carnes congeladas por parte del Reino Unido y por la mencionada caída espectacular de las importaciones. Pero los precios de los artículos importados aumentaron más que los de exportación, lo que empeoró los términos de intercambio para nuestro país.

No obstante, había aún una Europa de preguerra a la cual imitar y en este sentido los cabarés rioplatenses fueron el espejo (formal, no conceptual) de los primeros cabarets del viejo mundo. A diferencia de los establecimientos europeos, los cabarés de la Argentina fueron según su tipo, la evolución de los prostíbulos o en otros casos de las garçonnières (que a su vez eran un formato derivado de los prostíbulos más elegantes). Los espectáculos que en ellos se podían presenciar estaban siempre relacionados con la erotización del cliente y (muy) lejos de proponer estímulos intelectuales. Si bien como ocurrió con los lenocinios los hubo de toda laya, el cabaré rioplatense de las primeras décadas del siglo XX fue un espacio a veces de lujo, y siempre de desenfreno, donde se podía ver cine (pornográfico), bailar, escuchar tango (por lo general prostibulario¹⁰⁴), beber, y alternar con el submundo prostibular. Al respecto postula Caride Bartrons:

¹⁰² Mujer que “yira” en argot en referencia a la prostituta que hace la calle, también conocida como “taquera”

¹⁰³ Proxenetá

¹⁰⁴ El término “tango prostibulario” hacer referencia a un tipo de tango (muchas veces sin letra) que se ejecutaba en los prostíbulos durante el baile previo a la relación sexual. Sus títulos y letras van del doble sentido a la procacidad siendo algunos francamente soces. Entre los que tienen letra, el tenor del contenido muchas veces se adivina en los títulos, algunos “sugerentes” como “El fierrazo” de Carlos Hernani Macchi, “¿Dónde topa que no dentro?” de Alfredo Gobbi, o “Date vuelta” de Emilio Sassenus, y otros brutalmente explícitos como “Concha sucia” (luego cambiado a “Cara sucia”) de Casimiro Alcorta.

A comienzos de la década de 1920, la ciudad presentaba una oferta de actividades nocturnas, varias de ellas relacionadas con el universo prostibulario, que no tenía demasiados antecedentes en el mundo occidental. Además de los quilombos y las amuebladas¹⁰⁵, ya con una historia importante por detrás, se sumaban cafés atendidos por camareras, orquestas de señoritas¹⁰⁶, “cafés cantantes” o “cafés concierto”, teatros de “género libre”¹⁰⁷, cines pornográficos¹⁰⁸, una pléyade de bares y bodegones de diferente pelaje y los elegantes *cabarets*. A veces, un solo establecimiento reunía dos o más de estas alternativas. La noche de Buenos Aires ya era bien conocida, incluso más allá de las fronteras nacionales. (2017. p.194)

Al hablar del cabaré en el Río de la Plata, se suele hacer referencia a los famosos y lujosísimos emplazados en el centro o zona norte de la ciudad, pero los hubo (y los hay) tal como ocurría en Europa, de toda índole y categoría. Los del primer y segundo tipo (solo con bar o con bar y mesas) mutaron directamente del prostíbulo más marginal. Estos locales a diferencia de sus



Interior del Armenonville Les Ambassadeurs en 1927. Fuente: GEOPE. Compañía de construcciones Sociedad Anónima, Buenos Aires, c. 1929: lámina 44. (Tomado de Bartrons, 2007. p. 209)

homónimos europeos tenían como única finalidad el servicio de bebidas y el comercio sexual. Entre toda esta oferta para satisfacer cualquier gusto y bolsillo, el café concierto o café cantante aparece como un tipo de local de espectáculo cuasi teatral o de “variedades” (con cierta similitud con el posterior cabaret alemán) donde se llevan a cabo representaciones de alto contenido erótico, sugerido o explícito, intercalando monólogos de tipo político o satírico (que luego darán pie a los “Espectáculos de Revista”) y se encontraban en zonas

prostibulares por excelencia. La excusa o el modelo para pensar los del tercer tipo, fue el arquetipo europeo de los grandes cabarets burgueses. Nunca los cabarés latinoamericanos (o al menos hasta la década del sesenta en el siglo XX), fueron espacios de germinación de vanguardias;

El cabaré propiamente dicho aparece entonces, como la versión más refinada (y alejada) del cabaré marginal o del café concierto, un ámbito de ostentación y descontrol reservado a la aristocracia y sus alternancias. Especialmente los hijos de la clase alta (y muchas veces los padres) se daban cita en estos lugares con sus queridas, amantes o mantenidas, o caían por allí en busca de compañía. Estaban profusa y lujosamente adornados, y había espacios para la privacidad y para la socialización, sin descartar la concurrencia de ambos tipos de actividades en un mismo lugar.

Entre estos lugares selectos y nada vanguardistas se destacaba el “Armenonville” un palacete rodeado de un amplio parque en la zona de Palermo, el cual funcionó entre 1910 y 1924, ya que el nivel de escándalos de tipo sexual que se generaban produjo su clausura y posterior demolición en 1925, siendo reemplazado luego por otra versión conocida como “Armenonville les Ambassadeurs” en 1927 (Bartrons, 2017). Según refiere el

¹⁰⁵ Prostíbulos y hoteles alojamiento o de citas, respectivamente.

¹⁰⁶ Tanto en un caso como en el otro pero más acusadamente en el segundo estas orquestas eran una fachada prostibularia, las mujeres se ofrecían así realizando mímica de ejecución (básicamente cuerdas) y el cliente las contactaba a través de señas o de una camarera; la elegida se retiraba con el cliente y su lugar era ocupado por otra mujer disponible.

¹⁰⁷ El autor se refiere a la versión argentina de los café-concert franceses de fin del XIX, bastante parecidos al cabaré, incluyen espacios de consumo y espectáculos musicales, variedades y eróticos de todo tipo

¹⁰⁸ Las primeras salas de cine de Buenos Aires aparecen en 1896 (Bartrons, 2007. p.195)

mismo Bartrons, Martín Máximo Alzaga Unzué¹⁰⁹, conocido como “Macoco” relataba una historia que lo tenía como protagonista en el “Royal Pigalle”¹¹⁰ según la cual a comienzos de la década del 20, junto con un grupo de amigos hicieron cerrar el local para uso privado improvisando una “fiesta” de tipo sexual, en la que se pidió al maestro Emilio Fresedo¹¹¹ (quien dirigía la orquesta) un tango prostibulario: “¡Que polvo con tanto viento!” Las mujeres presentes, bailarinas (bataclanas) alternadoras, coperas o prostitutas, fueron retenidas en el lugar para diversión de los varones. Al final de la noche “macoco” acabó lavándose “las patas” en un balde lleno de champagne francés.

La baquelita ya se producía en el país, pero básicamente para fabricar repuestos para las industrias de telefonía, automotrices, y eléctricas en general, por lo tanto, los accesorios corporales de preguerra en argentina continuaron fabricándose en celuloide o en galalith¹¹² un tipo de polímero sintetizado en base a la caseína, proteína de la leche vacuna. (muy fácil y barato de producir sobre todo en un país ganadero)

Dado el contenido estrictamente sexual de los cabarés rioplatenses, el tipo de accesorio utilizado por quienes asistían más o menos asiduamente a estos, se continuaba asociando a prácticas reñidas con la moral, a diferencia de los cabarets europeos donde el accesorio ya se socializaba. Habrá que esperar que termine la guerra para que las nuevas tendencias y costumbres en relación al uso del accesorio corporal se instalen en la región.

Separados al nacer

En el contexto recientemente mencionado, el de los cabarés sudamericanos, más allá de la miseria o el posible lujo u ostentación que detentan, en todo lo que los involucra a nivel formal y de hábitos, se sigue mirando a Europa a la vez que se los considera aun marginales. Al igual que en el viejo continente el ornato como se ha mencionado no evoluciona en materialidad hasta el fin de la guerra. No obstante esto, estilísticamente hablando, el Art Decó ya perfectamente formado, llega al sur apenas culminada la guerra y predigerido por la cultura norteamericana. Mientras las publicaciones europeas dedicadas a la moda y a la mujer están en franca decadencia, algunas revistas estadounidenses toman la posta proponiendo en publicaciones de “interés general” una forma de futurismo la cual (otra vez) pregona el avance del capitalismo como modelo de éxito y pujanza, a manos de las clases dominantes.

En América Latina, el Art Déco llegó a través de los medios de comunicación masiva de origen norteamericano, en las publicidades de Selecciones del Reader’s Digest y otras revistas, en las ideas [...] en las alas de la Pan American Airways, en los buques de la Grace Line, en las imágenes de la arquitectura y la moda. En ese momento, su significado fue muy claro: por una parte, la alegre y pujante presencia del capitalismo y, por otra, la identificación con el mismo de los gobiernos y los sectores económicamente altos de la población. Es interesante observar cómo cada país de América Latina tomó la iconografía y el lenguaje del Art Déco mediados por sus propias particularidades, sus objetivos políticos y la imagen de poder económico que se intentaba proyectar. Así, en las ciudades del cono sur, en particular en Buenos Aires,

¹⁰⁹ Uno de los descendientes de Martín Álzaga, un comerciante vasco que luchó en las invasiones inglesas. Fue un conocido Playboy y corredor automovilístico. Se le adjudica el origen de la frase “tirar manteca al techo” ya que tenía por costumbre arrojar manteca contra los senos de una mujer pintada en un marouflage del techo del hotel Maxim’s de París. Fue dueño de cabarés exclusivos como el “Bath club” en Nueva York (que cerró en 1928 por problemas con la mafia) y luego el “Morocco” famoso por sus tapizados de ceba, cazadas por el mismo “Macoco” en un safari.

¹¹⁰ En la calle Corrientes entre Suipacha y Esmeralda, posteriormente fue el teatro-dancing “Tabarís”, y actualmente el cine “Gran Rex”

¹¹¹ Violinista, compositor, autor y periodista; integró junto a su hermano Osvaldo varias orquestas de tango.

¹¹² Desarrollado por químico alemán Adolph Spitteler en 1897, el material es también conocido como “Gala” o “Piedra de leche”

el Art Déco fue el lenguaje de los primeros edificios en altura que replicaban modelos neoyorquinos (Pergolis, 2012. p. 83)

De esta suerte El Art Decó argentino ni siquiera es (como sucede en Europa) la evolución de una forma preexistente, si no un medio de propaganda más que impone una moda asociada al esplendor y el éxito económicos. A diferencia del Arte nuevo, rechazado por las clases más conservadoras, el Art Decó se transforma en el nuevo “Norte” de la oligarquía rioplatense, la que construye (literalmente) una hibridación entre el academicismo previo y conservador y la nueva fórmula del éxito: la “teatralización del poder” de la que habla Canclini (1989). Dicho esto, el Art Decó latinoamericano nunca logro imponerse como estilo puro, siempre fue una fusión entre lo tradicional y los nuevos aires de modernidad.

La fórmula idónea

Leo Baekeland nació en Gante, capital de Flandes oriental, el 14 de noviembre de 1863. Hijo de un zapatero y una criada, Baekeland fue formado como aprendiz por su padre con la idea de que aquel continuara su oficio, pero él preferiría estudiar. Sin apoyo paterno, su madre lo ayudó económicamente para que pudiera hacer la escuela nocturna y terminó ganando una beca para estudiar en la Ugent (Universiteit Gent) donde obtuvo su Doctorado en química a la edad de 20 años. Algunos años después ya casado con la hija de su tutor, en 1889 se mudó a Nueva York, donde montó un laboratorio casero para experimentar con químicos mientras trabajaba como asesor en una empresa dedicada a la fabricación de insumos y equipos para fotografía “E. y H.T. Anthony & Co.” (posteriormente Ansco y más adelante “Agfa-Ansco”).

Al poco tiempo Baekeland asociado a otro químico de nombre Leonard Jacobi, fundaron la “Nepara Chemical” para producir y comercializar el papel fotográfico “Velox¹¹⁴” inventado y patentado por Baekeland. En 1899 en el borde de cambio de siglo, apenas diez años después de haberse instalado en su casa de Yonkers, Baekeland a la sazón de treinta y seis años, vendió a George Eastman (Kodak) su patente de papel fotográfico en alrededor de un millón de dólares.

Ocho años después en 1907, logra controlar el proceso de polimerización y descubre las posibles aplicaciones de la síntesis de fenol formaldehído, compuestos que al combinarse dan origen a la primera resina totalmente sintética. La síntesis en sí misma había sido descubierta hacía ya tiempo (de hecho, Adolf Von Baeyer¹¹⁵ había experimentado con ella en 1872), pero hasta entonces se consideraba solamente un material duro y estable sin aplicación industrial cuya polimerización estropeaba los equipos de laboratorio. Para Baekeland, sin embargo, debía haber una manera de dominar el proceso y volverlo aplicable, cosa que logró tras varios años de ensayo y error. El resultado fue una resina totalmente sintética, el primer fenoplasto moldeable en caliente, el cual, al terminar el proceso de polimerización, se transformaba en un material duro y compacto (aunque frágil) muy resistente, no atacable por los ácidos, muy mal conductor de la electricidad y de alta tolerancia al calor (es termoestable, no se reblandece aunque carboniza cerca de los 170 C°).

Utilizando su propio apellido Baekeland bautiza esta resina como “Bakelite”. Patentada en 1909 Estados Unidos, esta substancia era transparente, incolora o levemente amarillenta, soportaba cargas inertes y tintes opacos y translúcidos. Coincidentemente con la difusión de la electricidad y telefonía hogareñas, las propiedades aislantes y anti calóricas de la baquelita sumadas a su versatilidad a la hora de moldearla la transformaron en un éxito, y a su creador ya millonario, en multimillonario.

Baekeland la produjo en tres formas a las que Baekeland denominó Bakelite A, B, o C, en función de sus particularidades fisicoquímicas. Siendo “A” la forma líquida (polímeros pequeños), la “B” su forma intermedia o de alta viscosidad y la “C” la baquelita sólida.

¹¹³ El 22 de septiembre de 1924, la revista Times “The Weekly New-Magazine”, ilustra su portada con un retrato fotográfico a página completa del Dr. Leo H. Baekeland, rematado con este curioso epígrafe el que, claramente, hace referencia a las propiedades fisico-mecánicas de su invento más importante e influyente en la industria y el diseño de las primeras décadas del siglo XX: la baquelita.

¹¹⁴ También conocido como “gaslight paper” fue el primer papel emulsionado que, a diferencia de otros sensibles a las radiaciones azules y verdes, podía revelarse con luz de gas.

¹¹⁵ Premio Nobel de química de 1905, por su trabajo en el desarrollo de colorantes sintéticos, con base en la química orgánica (básicamente la síntesis del índigo).

Su utilización en las incipientes industrias automotriz y telefónica, y como aislante eléctrico fue inmediata y expansiva, pero sus inmensas posibilidades hicieron que sus propiedades la posicionaran como un material de múltiples aplicaciones en la industria y la producción de objetos de uso cotidiano, y finalmente en joyería. Desde todo tipo de repuestos que requiriesen propiedades ignífugas y baja conductividad eléctrica, hasta mangos de paraguas y radios, pasando por piezas para juegos de mesa o salón, utensilios de cocina o médicos, y por supuesto accesorios corporales, tal su versatilidad.

Baekeland creó en 1910, la “General bakelite Company” para su explotación industrial. Hacia 1922 se constituye la “Bakelite Corporation & Co.” producto de la fusión de la fusión de tres compañías preexistentes: la “General bakelite Co.” de Baekeland, la “Condensite Company” fundada en 1910 por Jonas Aylsworth y que producía fenoplastos bajo licencias de Baekeland, y la “Redmanol Products Company” fundada por Laurence Redman en 1913. La empresa se amplía luego con la construcción de una fábrica en Bound Brook, Nueva Jersey en 1929. Habiendo vencido las patentes originales de Baekeland en 1927, se constituyen otras empresas como la “Bakelite Limited”. Paralelamente, ya funcionaban en toda Europa (pero muy especialmente en Alemania, Francia e Reino Unido) varias fábricas de resina fenol-formaldehído.

En 1939, ante su decisión de retirarse, las empresas Norteamericanas de Baekeland fueron adquiridas por “Union Carbide and Carbon Corporation”. Actualmente la resina fenólica original de Baekeland incluyendo la baquelita y marcas registradas “Bakelite” son propiedad de “Momentive Specialty Chemicals Inc.”, aunque como ocurre con el celuloide hay múltiples formulaciones y marcas bajo otros nombres y patentes. “Bakelite, el material de los mil usos” eslogan bajo el cual lo comercializaba la firma de Baekeland, siguió siendo el nombre con el que se las conoció genéricamente más allá de sus propias marcas comerciales.

El Dr. Leo Baekeland fue portada de “Times”, escribió un libro: “*Some aspects of industrial chemistry*”, y ya retirado, recibió la medalla “Franklin¹¹⁶” en 1940. Baekeland había obtenido el reconocimiento de la academia y de la industria y era increíblemente rico; esto no le impidió terminar sus días aislado del mundo, recluso en su mansión y alimentándose a base de conservas enlatadas. Murió de un derrame cerebral en un hospital de Nueva York en 1944, a la edad de ochenta y un años.



Llave de luz triple de baquelita negra y picaporte de baquelita marrón marmolada; se aprecia en ambos objetos la evidente diferencia de calidad dada tanto por la carga utilizada, como por el diseño y terminación. Como se observa en el segundo ejemplo, el diseño del picaporte (realizado en un tipo de material con menos aditivos, que admite un pulido y terminación mejores) apela aun al tradicional “pomo” común en el siglo XIX.

¹¹⁶ Otorgada por primera vez en 1915, y siendo el resultado de la fusión de diferentes premios la medalla Franklin era otorgada como reconocimiento académico a los logros en Ingeniería y Química por el Instituto del mismo nombre, conocido también como “Instituto Universitario de Investigación en Estudios Norteamericanos”.

Casa en construcción

La baquelita si bien se coloreaba para la fabricación de botones, hebillas u otros objetos, se fabricaba mayormente en color marrón, negro o crema con fines de uso industrial, su principal aplicación hasta el fin de la guerra. Al ser ignífuga y muy mala conductora eléctrica aparecía como el material ideal para repuestos en maquinaria no pesada, telefonía, o incluso elementos de uso cotidiano u hogareño. Siempre en estos colores ya que por un lado resultaba más barata, y por otro las cargas y aditivos potenciaban sus principales y deseables virtudes con el añadido de sumarle resistencia mecánica reduciendo su fragilidad y aumentando su masa, es decir más cantidad con menor inversión.

En el nuevo mapa geopolítico, ideológico y social dejado por la contienda, da origen en la Alemania de posguerra un proyecto socio educativo que sentó las bases del diseño industrial y condujo al Art decó a su forma más depurada



Arriba, baquelita como material secundario o de apoyo: lámpara de escritorio de cromo con mástil de baquelita verde.

Abajo, baquelita como material principal: servicio de té de baquelita color chocolate, con detalles y terminaciones en cromo.



posible: la fundación de la escuela Bauhaus. Creada en 1919 por Walter Gropius¹¹⁷. Con un manifiesto inicial que propone retomar los ideales del Arts & Crafts, la escuela Bauhaus puede considerarse como la institución que sentó las bases normativas del diseño industrial y el gráfico. Planteando un ideal de diseño basado en la ergonomía, la simplicidad y el confort.

Con el acento puesto en la valoración del oficio a la vez que en la depuración de la forma y su funcionalidad. Los diseños de la Bauhaus hibridan materiales de manera novedosa en objetos

funcionales no suntuarios, con un visión socialista del proyecto. “Las formas y los colores elementales eran una especie de abecé (sic) sobre el que reinaba un acuerdo unánime, entre pintores, escultores, arquitectos y diseñadores, y en el que habían sido instruidos los alumnos en el curso de forma”. (Droste, 2002. p. 79)

Entre sus preceptos fundamentales (y fundacionales) se encuentran los de:

- Trabajar de manera conjunta entre artistas (diseñadores) y técnicos.

¹¹⁷ Nacido en Berlín en 1883, fue nieto e hijo de arquitectos. El mismo hizo la carrera de arquitectura aunque no la culminó según admitió, por sus dificultades con el dibujo. Dirigió la Bauhaus desde su creación en Weimar, y luego en su nuevo emplazamiento en Dessau hasta 1928. Muere en Boston, en 1969.

- El predominio de la funcionalidad y la ergonometría por sobre la estética (lo cual produjo un resultado estético per se); la forma se simplifica a su expresión básica, esfera, cilindro, cubo, paralelepípedo u otros poliedros
- Proponer el diseño en comunión con las ciencias las ciencias aplicadas, de forma de relacionar funcionalmente arte y ciencia.
- Producir una ruptura con los estilos tradicionales creando de nuevas formas de diseño.
- Trabajar de manera conjunta entre artistas (diseñadores) y técnicos (fabricantes-productores).

La idea de introducir un tema como este, sobre el cual hay tanto material trabajado, se relaciona especialmente con el hecho de que en el proyecto institucional que fue Bauhaus y que abarcó todas las artes aplicadas, se reconoce por primera vez a la baquelita como un material factible de tener aplicaciones estéticas más allá de las puramente formales y utilitarias que ostentaba hasta entonces. Los objetos de la Bauhaus comienzan a incluir la baquelita como material primario en algunos casos, y secundario en otros, en múltiples proyectos pero siempre potenciando sus posibilidades estéticas al mismo plano que las funcionales.

Los objetos diseñados en la escuela que incluyen baquelita van desde mobiliario, a electrodomésticos, desde objetos puramente utilitarios como instrumental de cualquier índole, hasta ornatos corporales o complementos de moda.

La baquelita es resignificada por la Bauhaus como material de diseño en un momento en el cual ocurren simultáneamente tres cosas: la utilización general de los ornatos corporales está mutando hacia una socialización de género y clase; escasean (o se retacean) los materiales considerados suntuarios, con los cuales dichos ornatos se fabricaban, para responder a un esquema de segregación de clase; y por último el diseño propiamente dicho avanza hacia la revalorización de las formas básicas.

A partir de los diseños de la Bauhaus muchos otros diseñadores y fabricantes ven en la baquelita un material con posibilidades que van mucho más allá de las puramente funcionales.

La producción y mecanizado de la baquelita

Las baquelitas que normalmente vemos o con las que interactuamos, utilizamos el plural porque como ya se comentado existieron y coexisten múltiples variantes y formulaciones, son las del tipo “C” es decir el compuesto sólido; en este estado la baquelita tiene propiedades que la hicieron única a principios del siglo XX: resiste hasta 300 grados C° y es incombustible ya que por encima de esa temperatura carboniza sin arder, es impermeable a cualquier temperatura, no se deforma al ser sometida al calor (no es termoplástica), no la atacan la mayoría de los ácidos, álcalis, el cloro, o los solventes aún los más agresivos, así como tampoco los aceites fríos o calientes, soportando la exposición a cualquiera de estos agentes sin alterarse. De gran poder inductor¹¹⁸, a la vez que una elevada resistencia a la conductividad eléctrica.

Entre las marcas de baquelita (se debe recordar que este es un nombre comercial que ha pasado a ser genérico) se pueden nombrar: “Acrolita”, “Albertol”, “Catalina”, “Cerita”, “Condensita”, “Erinoid”, “Faturana”, “Formita”, “Gedelita”, “Haveg”, “Joanita”, “Juvelita”, “Karvelina”, “Novolaca”, “Ondoina”, “Ondoita”, “Pastosa”, “Progilita”, “Redmanol”, “Resinita”, “Resinol”, “Tenacita”, y “Venjacita” (Burke, 1949. p. 59) entre muchos más (debe tenerse en cuenta que, muchos de estos nombres tal y como ocurre también con “Baquelita” son anglicismos, galicismos, o germanismos. N del A).

¹¹⁸ Capaz de almacenar energía en forma de campo magnético.

La producción de baquelita involucra un proceso de polimerización relativamente complejo, el mismo Baekeland lo resume de la siguiente forma: “Formación del producto inicial de condensación o resol, formación del producto intermedio o resitol y formación del producto final o resita.” (Op. Cit. p. 60). Los estados del compuesto mencionados corresponden a los de polimerización ya nombrados como baquelita “A” (estado líquido o al menos viscoso. Aún soluble en alcoholes, acetona, glicerina o fenol), “B” (sólido friable a temperatura ambiente, se hincha en acetona, fenol o terpinol, pero sin entrar en solución. Con aplicación de calor es susceptible de ser moldeado y dependiendo de la exposición térmica termina el proceso de polimerización transformándose en “C”) o “C” (producto final con todas las propiedades ya mencionadas anteriormente).

El aspecto final del compuesto puede verse sustancialmente modificado por el agregado de aditivos y tintes; empleándose para los primeros, aserrín o harinas de madera, polvo de aluminio o mica, amianto, polvo de pizarra o carbón, entre otras cargas inertes, dependiendo de que se busque un efecto estético o alguna propiedad físico-mecánica.

La baquelita “B” como se ha dicho es susceptible de moldearse en caliente para obtener una forma determinada, pero también se trabaja en planchas o bloques los cuales se procesan luego por medios mecánicos (en general bastante artesanales) para obtener objetos de cierta complejidad. Estas planchas o bloques pueden cortarse, aserrarse, tornearse, tallarse, perforarse, y finalmente pulirse con objeto de alcanzar una terminación atractiva.

A las terminaciones de la baquelita se las denomina de la siguiente manera, según el proceso al que han sido sometidas y el efecto final buscado:

- Sólida, ha sido teñida antes de solidificar y tiene algún tipo de carga inerte (si se ha buscado algún color especial la carga ha de ser blanca) el aspecto final es opaco y el color uniforme en toda su masa.

- Laminada, antes de transformarse en baquelita “C” se superponen láminas de distintos colores pudiendo ser translucidas, transparentes u opacas o cualquier combinación de estas. El bloque así formado presentará líneas de diversa tonalidad o color dependiendo de la dirección de corte o talla.

- Translucidas o transparentes, son baquelitas teñidas sin carga inerte, permiten el paso de la luz y dependiendo de su terminación o pulido se comportan ópticamente como un cristal (transparente o hialino)

- Marmolada, independientemente de que sean translucidas u opacas, resultan de la mezcla de dos compuestos de diferente color de baquelita “A”. El resultado es un producto veteado.

- Con baño de resina o sobre teñida “Resin Washed” u “Overdyed”, es un compuesto por lo general opaco a veces blanco, o en otros casos con un leve tinte del color que se aplicará finalmente, luego bañado con una delgada capa de resina fenólica del color definitivo. Este recurso se suele utilizar para ahorrar insumos en bloques grandes que requerirán luego de procesados colores intensos.



Baquelita laminada



Con baño de resina, “Overdyed”



Terminación “Back carved”. Ca. 1930-1940. Las imágenes corresponden a colecciones privadas

- “Back carved” baquelita transparente coloreada o no, que se talla con un motivo generalmente figurativo por el reverso el que luego de pinta creando el efecto de una inclusión.

Le misérabilisme de luxe¹¹⁹

Los ornatos corporales de baquelita si bien no resultaban inaccesibles, no fueron tan baratos como los de celuloide por múltiples razones: su manufactura implicaba un proceso más caro y laborioso, y sus variadas terminaciones eran siempre realizadas a mano y difícilmente seriales, el objeto era imposible de reparar en caso de rotura en cualquier fase del desarrollo y el sobrante que resultaba de cualquiera de sus métodos de fabricación (torneado, tallado, facetado) resultaba en desperdicio ya que no era reutilizable. Estos factores los volvieron costosos dentro de lo barato. Fueron un lujo posible en un momento en que el lujo era imposible. Eran la única opción, al mismo tiempo que no adornarse no era una opción de ninguna manera. Obviamente hubo ciertas tipologías más “inalcanzables” que otras. Los objetos de diseñador tuvieron un plus, y aquellos que se alineaban con alguna vanguardia eran especialmente buscados por el público de los cabarets. El lujo se volvió miserable, o cuanto menos barato. La falta de suntuosidad de la baquelita fue suplida por la cantidad, de manera que los brazos no llevaran un brazalete sino veinte, del cuello no pendía un collar, sino diez. Esta glorificación del nuevo material vino acompañada de una explosión de color y diseño, (en muchos casos de gusto al menos cuestionable, pero, hay que decirlo, jamás aburrido).

A diferencia del celuloide, las tipologías objetuales en baquelita fueron menos y muy diferentes en diseño. En buena medida por moda: se comenzaron a usar las pulseras y los collares enormes y en cantidades exorbitantes lo que no dejaba lugar a casi nada más. Su propiedad ignífuga la hizo ideal para las larguísimas boquillas de fumar, las que partiendo de veinte centímetros y llegaron a más de medio metro. Pero también influyeron en este cambio sus propiedades mecánicas: al no ser flexible, resultaba en un material quebradizo, poco práctico para fabricar cierto tipo de objetos (por ejemplo peinetas) y que a la vez necesitaba de un cuerpo voluminoso para compensar su fragilidad. No obstante hubo también una gran cantidad y variedad de broches y, en menor medida mangos de bastón o de sombrillas (ya decayendo su uso), paraguas o anillos, y finalmente algunas boquillas de cartera, las cuales son de carácter excepcional y de las que aun cuando puede hallarse algún que otro ejemplo, casi no se fabricaron (aunque existe mucha bibliografía, que confunde materialidades e induce a error en este sentido), y que generalmente están compuestas por una parte metálica (la cual cumple la función mecánica de cierre y sostén del bolso) y un remate ornamental en baquelita.



Fotograma de la película del 2004, de John Duigan “Hear in the clouds”, ambientada a comienzos de la década del 30; una de las protagonistas (Charlize Theron, abrazando a Penélope Cruz en la foto) lleva los brazos cubiertos de variedad de “Bangles” de baquelita de color y terminaciones variadas.

¹¹⁹ Expresión peyorativa (pretendidamente descriptiva) de Paul Poiret en referencia a la simplicidad de los diseños de su gran competencia, Chanel.

Salvo muy pocas excepciones, los ornatos de baquelita no se parecían a nada que se hubiera usado antes sobre el cuerpo, la necesidad (generada por sus propiedades mecánicas intrínsecas) de producir objetos de cierta contundencia, sumada a sus posibilidades en el campo del color y los efectos visuales que se podían obtener con ella, la convirtieron en un material único e inimitable, el cual, a su vez, no imitaba a nadie.

Las pulseras o brazaletes; Fueron tal vez la expresión más universalizada (junto con los collares y chokers) del ornato de baquelita. Las pulseras de baquelita fueron en general categóricas en cuanto a su masa y de aspecto muy colorido, y si bien las que se encuentran con más frecuencia son de textura lisa, sólidas u overdyed, se las puede hallar aleatoriamente con todo tipo de diseño y terminación, incluyendo talladas en intrincados y complejos desarrollos, o combinadas con metal y madera. Más allá de los diseños en sí mismos, sus terminaciones o acabados, o las inclusiones o combinaciones con otros materiales que pudieran tener (cualquier modelo puede presentar cualquier combinación de una o varias) existen básicamente de cuatro tipos en relación a su forma estructural:



Brazalete cerrado o "Bangle", acabado overdyed con figura de pierrot. Ca. 1930. Colección privada.

Cerradas o Bangles (argollas), el formato más clásico, son un aro de sección tubular totalmente cilíndrica, sin ningún tipo de abertura, con la cara exterior por lo general levemente convexa y la interior plana y lisa. La altura del cilindro puede variar yendo desde un centímetro aproximadamente (en este ancho el cuerpo puede presentar sección tubular,) hasta varios llegando hasta cinco o seis de ancho. Las pulseras cerradas se usaron generalmente de a varias por brazo, combinando colores y terminaciones.

Clamper o Hinged (Mordaza o abisagrada), por lo general la sección tubular es oblonga, con objeto de ajustarse a la forma de la muñeca. A diferencia de la "bangle" de sección cilíndrica y movimiento más fluido sobre el cuerpo. Está formada por dos piezas generalmente del mismo tamaño y forma especular (aunque se las suele ver también con una pieza mayor, habitualmente dos tercios, y una menor de un tercio del total) Estas dos partes se encuentran unidas por una bisagra metálica con un fleje o resorte que mantiene la pulsera cerrada. Son ideales para personas de manos grandes que no podrían lucir una bangle por lo general de tamaño estándar (6.5 a 7.5 centímetros de diámetro interno). Como en todos los casos las terminaciones de la masa pueden ser variadas, pero es muy



Tres ejemplos de Clamper, el primero conocido como "Philadelphia" puede encontrarse en variedad de combinaciones de color, el segundo realizado en dos tonos de baquelita sólida y el tercero una combinación más compleja de baquelita translúcida, back carved y baquelita sólida.

Ejemplos pertenecientes a diversas colecciones privadas. Ca. 1930

común en las Clamper, encontrar que tienen aplicaciones metálicas, de madera o de baquelita con un acabado diferente, agregadas al cuerpo principal del brazalete. Estas formas agregadas rompen generalmente la forma oblonga proponiendo una figura que podría estar exenta del diseño de base, o por lo menos destacarse del conjunto por forma, acabado o color.

Abiertas, como su nombre describe, la sección tubular es incompleta, utilizando este vano espacial para introducir la muñeca. Suelen ser de un diámetro interior pequeño de forma que ajusten al brazo. Se pueden dar en cualquier combinación de masa y de forma.



Colección privada. Ca. 1930

Articuladas, las pulseras o brazaletes articulados son una variante que implica, más allá de la combinación de diversas terminaciones y trabajos de mecanizado, la unión de las piezas resultantes con partes metálicas, hilos o elásticos. Se componen (al igual que las similares metálicas) de varias piezas diferentes que se articulan entre sí formando una sucesión lineal (abierta) o más o menos tubular (cerrada). En el primer caso el encadenamiento puede darse con otras piezas de baquelita o con partes metálicas, o hilos. Este tipo de pulsera tiene además un mecanismo de cierre. En el segundo caso la unión siempre está dada por un sistema de elásticos que hermanan todas las piezas, de forma que puede extenderse para colocarse en la muñeca donde luego recupera su tamaño original.



A la izquierda, de tipo abierta; las piezas de baquelita están unidas por un sistema de eslabones metálicos. Arriba centro, pulsera enteramente realizada en baquelita; en este caso cada pieza cuenta con dos perforaciones que son atravesadas por hilos que mantienen el conjunto unido. La forma en bisel de las piezas facilita la articulación y el cierre es de tipo hebilla. Arriba derecha, de tipo cerrada, de baquelita combinada con corcho, las piezas están unidas por elásticos. Ejemplos pertenecientes a diversas colecciones privadas. Ca. 1930

Los collares y gargantillas; es el segundo grupo más difundido de joyería de baquelita cuyas diferencias entre una y otra tipología se centran en el largo. Mientras la gargantilla es una pieza de joyería bastante ajustada a la base del cuello cuyo largo de extremo a extremo oscila entre los 30 y los 50 centímetros, se considera collar a una pieza que puede ser totalmente similar pero cuyo largo excede esa medida y pudiendo llegar a más de un metro. Durante el período estudiado cohabitaron ambos, a veces prevaleciendo uno por sobre el otro en función de modas pasajeras o veleidades de diseñadores.

Collares, son un tipo de pieza de joyería que está constituida por una serie de estructuras o formas regulares llamadas cuentas, de similar o igual tamaño en algunos casos, o de tamaño y forma irregular o graduadas en otros. Organizados de forma lineal abierta (rematada con un cierre o broche) o cerrados, se componen de piezas unidas entre sí por alambres, eslabones de cadena o hilos, que permiten la articulación fluida de las piezas componentes otorgando movimiento. Las cuentas que lo componen son mayormente de

tipo esferoidal u oblongas lisas o facetadas. En menor medida, estas cuentas pueden ser figurativas (moldeadas, talladas o una combinación de ambas técnicas) representando elementos vegetales, animales o rostros. En algunos casos incluyen una pieza central más importante conocida como colgante o pectoral, que se relaciona con el resto de la joya a la vez que se destaca. Dependiendo de su utilización frecuente en determinado tipo de evento u hora del día, y de acuerdo con el largo, tuvieron nombres como (del más corto al más largo): “Princesa”, “Matiné” “Ópera” o “Cuerda”. Los collares de baquelita por características propias del material han sido en general contundentes y sus cuentas muchas veces talladas a mano y de gran tamaño (hasta 50 o 60 milímetros de diámetro). Aunque en el collar lo más frecuente es que la materialidad sea única, pueden encontrarse ejemplos, como en todas las piezas de baquelita, donde se combinan con metales, madera y otro materiales.



De cuentas esféricas graduadas, con pectoral de baquelita y cromo, de cuentas combinadas. Colección privada. Ca. 1920, 1930.

Gargantillas y “chokes”, la diferencia entre una y otro radica en su estructura, mientras la gargantilla propiamente dicha, es una estructura de piezas engarzadas o no, pero de organización lineal, articulada por eslabones de cadena, o hilo, y rematada en un cierre o broche, el choker es un tipo de gargantilla rígida o semirrígida. En tanto que las primeras



Izquierda, Choker “Perfume” estructura de cromo con pieza central de baquelita conteniendo frascos de perfume. Arriba, Choker semirrígido figurativo con motivo selvático. Ca. 1920. Colecciones privadas.

se diferencian de los collares sólo en el largo, desarrollaremos el choker. Este tipo de gargantilla (muchas veces llamado incorrectamente collar) por lo general consta de una a varias piezas de diversa forma, por lo general alargadas y curvas, que sirven de articulación y rodean el cuello. En otros casos encontramos una combinación de estructuras rígidas que forman una pieza única sin mayor movimiento. A diferencia del

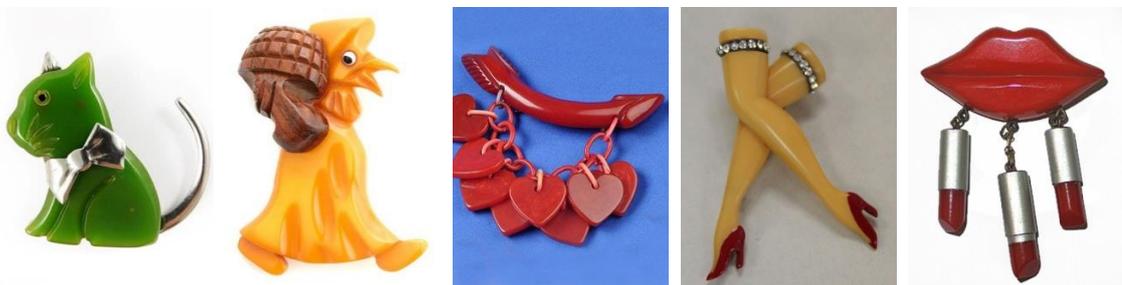
collar es muy frecuente encontrar combinación de varios materiales (fundamentalmente cromo a nivel estructural). Suelen ser rotundos y de un impacto visual inusitado.

Los colgantes y pectorales, tal y como se ha mencionado suelen ser piezas que tanto pueden formar parte de un collar o choker, o estar exentas de estos y usarse pendiendo del cuello con cadenas comunes o cordones. Al igual que todas las tipologías que venimos describiendo pueden combinar terminaciones y otras materialidades. Pueden ser rígidos o tener partes móviles (articuladas) y en general son de gran impacto visual. En lo estilístico pueden pertenecer a uno de dos grandes grupos: los “Age machine” generalmente combinados con cromo, son representaciones abstractas de inspiración mecánica o futurista, con alto impacto de color y volumen; y los de tipo figurativo con un anclaje más enfocado en las tendencias de moda (culturas antiguas, animalismo, entre otros)



De izquierda a derecha: Colgante totalmente articulado, tallado a mano y realizado en baquelita y bronce representando a Josephine Baker¹²⁰; pectoral Age machine, cromo baquelita y galalith; pectoral rígido realizado en distintas terminaciones de baquelita representando una estilización de un escarabajo alado egipcio. Piezas Ca. 1920-30. Colecciones privadas

Los broches, con excepción de aquellos que formaban parte de un parure o un demi parure, los broches de baquelita al ser una pieza de día básicamente, no se caracterizaron por un diseño atrevido o vanguardista. En su gran mayoría son representaciones figurativas de personajes cómicos o caricaturescos, o bien motivos vegetales y de fauna. El gran nivel de infantilización de los diseños podría asociarse al hecho de mostrar fuera de los ámbitos nocturnales, una actitud amigable, divertida y por qué no pueril, como forma de exhibir cierta permisibilidad, o como insinuación amistosa diurna. No obstante contárselos en cantidades importantes no se los asocia a una tipología tan “museable” como las anteriores.



Del infantilismo al erotismo mal disimulado o explícito, con el mismo objeto: seducir. Piezas Ca. 1930-40. Colecciones privadas

¹²⁰ De origen estadounidense, fue una cantante, vedette y bailarina de fama mundial, activista por los derechos de los afrodescendientes, y espía de la resistencia francesa durante la segunda guerra. Acostumbraba a hacer shows donde explotaba el exotismo (en el más conocido bailaba semidesnuda con una falda de bananas)

Los mangos (bastones, sombrillas, paraguas), si bien existieron (existen aún), los mangos de sombrilla o de bastón en baquelita no eran muy populares; los primeros por que la sombrilla caía en desuso en un momento en que el maquillaje no buscaba “blanquear” la piel de las damas sino muy por el contrario sumarles color, razón por la que se volvieron obsoletas, los segundos por la sencilla razón de que si bien el bastón se continuó usando y considerando un símbolo de elegancia, la baquelita sólo era igual a sí



Mango de paraguas de baquelita tallado a mano; la excelente calidad de la talla, sumado a la repetición del diseño en los tacos de las varillas nos habla de una pieza de alto valor relativo. Imagen: Bakelite Museum <http://thebakelitemuseum.com>

misma de forma que no aumentaba el estatus de la pieza o del portador. Por lo antedicho los mangos mayormente se fabricaron para paraguas. En general los mangos de baquelita son formas abstractas coloridas o figuraciones de cabezas de animales (generalmente aves o perros) con una impronta sencilla en la forma, abandonados ya los rebusques naturalistas del arte nuevo.

Las boquillas de cartera; Las carteras de baile y las boquillas de cartera necesitan de un mecanismo a la vez resistente y suficientemente flexible, tanto para el sistema de cierre como para la bisagra del contenedor. Es por eso que, a diferencia del celuloide y algunos



Dos ejemplos extremadamente raros de boquillas de baquelita; como se aprecia ambas tienen una estructura metálica que cumple la función mecánica y están luego ornamentadas con marcos y motivos de tipo orientalista. A la izquierda, el marco de baquelita simula caña de bambú y sobre él, una geisha toca la flauta, a la derecha el marco representa un bajo relieve con animales selváticos y sobre el cual está sentada una Diosa hindú.



materiales sintéticos posteriores, la baquelita no ha sido frecuentemente utilizada para este tipo de artículo. Pueden sí encontrarse, variedad de carteras que tienen una boquilla metálica unida a un bolso de cuero o textil y con cierta frecuencia una aplicación

puramente decorativa (sin otra funcionalidad) de baquelita en el broche o en el frente del bolso.

El significado que percibe un grupo social sobre un objeto esta dado por todos los elementos que lo configuran. El material es un elemento que aporta al significado pero no actúa de forma independiente a otras variables como la forma, el estilo y el acabado; hace parte junto con estos de ese concepto de objeto que en realidad es más que la suma de sus partes.

Yina Santisteban Balaguera

La baquelita y las vanguardias

Contrariamente al celuloide, el cual se basó en diseños previos de diseñadores o joyeros, la baquelita se escindió de la tendencia clásica aún imperante en las alhajas, a la vez que tuvo una gran influencia de los movimientos de vanguardia.

La baquelita era un material moderno y como tal se comportaba. Los ornatos de baquelita no respondían simplemente a la corriente del Art decó, sino que se inspiraban libremente en los movimientos plásticos que le eran contemporáneos.

Es cierto que hay coincidencias estéticas con aquél, porque también existen esas coincidencias, sacando a la baquelita del medio, entre el Art decó y las vanguardias de



La baquelita y el simbolismo



Constructivismo



Cubismo



Expresionismo



Surrealismo. Choker¹²¹ de Elsa Schiaparelli para su colección "Pagan" de 1938. Sobre una base de "Rhodoid"¹²² con insectos de metal y baquelita.

comienzos del XX: el africanismo tan caro al Art Decó ya estaba presente en el cubismo (o al revés), como también lo estaban la abstracción o el constructivismo, y de la misma forma, estas corrientes estuvieron presentes en los diseños de baquelita. Verdaderamente es incómodo, cuanto menos ríspido, comparar una expresión con fines decorativos muchas veces pre digerida para las masas, y cuyo objeto último es puramente comercial, con movimientos que produjeron cambios radicales en lo social y político, pero lo cierto es que más allá de los resultados o los personajes involucrados en cada caso, ambas caras estéticas del período se retro alimentaron.

La mayoría de los diseños de piezas de baquelita con base en alguna vanguardia fueron realizados por diseñadores o fabricantes

¹²¹ Este choker fue reversionado en el 2013, en una colaboración de Miuccia Prada y Damien Hirst; una edición limitada de 20 piezas para la firma Prada, bajo la forma de una cartera de plexiglás con aplicación de insectos reales y gemas

¹²² Variedad incombustible de acetato de celulosa, desarrollada por Rhône-Poulenc en 1917.

desconocidos, muchas veces artesanos. Los diseñadores con cierto nombre como Auguste Bonaz¹²³ no se arriesgaron demasiado a la novedad, manteniendo sus diseños dentro de lo esperable en el devenir de la moda y las tendencias decorativas.

Si bien el choker de Schiaparelli es emblemático, amén de excepcional en su relectura de Lalique, la diseñadora (habitual colaboradora de Dalí), se enfocó mucho más en la vestimenta que en los accesorios (con excepción de una impresionante variedad de sombreros y casquetes surrealistas) por lo que, en relación al objeto de estudio no hay mucho que más agregar con excepción tal vez, de que tanto ella, como muchos otros diseñadores anónimos que interactuaron con las vanguardias lo hicieron desde una asimilación mutua y casi simbiótica. Más allá del camino recorrido luego por cada uno, el período de colaboración Schiaparelli-Dalí y Schiaparelli-Cocteau son la prueba de esto. La Bauhaus había abierto la puerta elevando el diseño industrial y gráfico a la categoría de arte, y el contexto socio histórico hizo el resto.

No obstante lo dicho, hay un caso particular: un diseñador y fabricante ignoto e intencionalmente olvidado por muchos años; fue quien introdujo el futurismo en el diseño de bijouterie sin (probablemente) saber que el futurismo existía como movimiento, creando el epítome de la bijouterie de los años 30. Estamos hablando de Jacob Bengel.

El epistemicidio de Jacob Bengel

Una época es poética porque está aparatizada de tal o cual manera. El aparato no registra su advenimiento, su origen. Es una pura decisión que nadie toma, disruptiva.

Jean-Louis Deótte



Arriba: pulsera abierta, broches y collar, originales de Jacob Bengel. Los diseños innovadores de Bengel siguen tan vigentes que aún siguen siendo replicados hoy en día por múltiples fabricantes.

No hay datos biográficos sobre Jacob Bengel. Solo se sabe que fundó su empresa la “Uhrketten und Bijouteriewarenfabrik Jacob Bengel Oberstein” en la ciudad de Idar-Oberstein en el sudoeste de Alemania en 1873.

La fábrica en sus comienzos se dedicó de forma excluyente a la fabricación de todo tipo de cadenas para relojes (de bolsillo) o chatelaines¹²⁴. Especializándose con notable éxito en el diseño y producción de cadenas complejas, trenzadas o de diferentes tipologías de malla, que tenían secciones tubulares, cuadradas o triangulares; fue el creador de un tipo de cadena compuesta, en la cual los eslabones se agrupan de forma

¹²³ La firma creada por su padre César en 1910, se focalizó en el diseño y fabricación de peinetas primero de carey o cuerno y luego con el advenimiento Auguste en 1920 de celuloide y galalith.

¹²⁴ Tipología de pieza de joyería victoriana consistente en un gancho o presilla metálica (por lo general muy ornamentada) que se sujetaba al cinturón o faja y del cual pendían varias cadenas que sostenían los más variados utensilios, desde llaves, a elementos de costura, pasando por los de tocador (perfumeros, espejos, polveras) o carnets de baile, entre muchas más posibilidades.

alternada y que fue conocida como “ladrillo” (hoy se continúa utilizando el diseño original especialmente en mallas de reloj). Los metales y aleaciones que trabajaba eran la plata, el cromo, o el tombac¹²⁵.

Hacia finales del siglo incorpora el diseño y fabricación de joyas de metal alineándose con el incipiente Jugdenstill, pero no es hasta después de la fundación de la Bauhaus que Bengel produce un cambio radical en su producción: comienza a trabajar una línea de joyería experimental que el mismo diseña, en la cual combina sus entonces inimitables cadenas, con piezas metálicas de cromo o bronce y con partes sintéticas, inicialmente de celuloide y galalith. Más tarde incorporará otros materiales como la baquelita, el vidrio y ocasionalmente las gemas, el cuero o algún tipo de cordón. El resultado es una increíble variedad de diseños y combinaciones de materiales, con una impronta totalmente industrial y una gran influencia del diseño gráfico de la Bauhaus y la cartelería del constructivismo ruso; un diálogo inusitado entre dos disciplinas como la gráfica y la joyería, el cual termina impensablemente, produciendo una variedad de objetos con un nivel de sofisticación y de síntesis visual como no se había visto hasta entonces.

En los objetos catalogados entre 1924 y 1939, las piezas principales de los collares, los chokers, los broches o los brazaletes, son formas geométricas simples como el círculo, el rectángulo o el trapecioide y sus formas tridimensionales, la esfera, el cubo, el prisma; a veces sesgados y unidos por eslabones, varillas, o tubos y con la adición de piezas sintéticas complementarias, principalmente en rojo y negro, otras en amarillo o verde, y raramente en azul.

La marca de la firma es un cuño que representa una pila de balas de cañón en forma de pirámide y un cañón, pero extrañamente la joyería Bengel de este período está sin firmar, o lo que es aún peor, como Alemania era bastante impopular luego de la finalización de la gran guerra, muchas de las piezas tienen un punzonado que reza “Made in France”, siendo justamente Francia y sus colonias el principal destino de sus productos. Afortunadamente algunos cuadernos de diseño, catálogos y piezas de muestra que permanecieron olvidadas luego de que la fábrica fuera tomada para producción de guerra en 1939, se salvaron del desguace y han permitido atribuir correctamente su origen.

El edificio de la fábrica está ahora abierto al público, ya que en el 2001 por iniciativa de las tres herederas (sus bisnietas N. del A.) Bengel se convirtió en una fundación y desde entonces se lo gestiona de manera privada como monumento industrial. La propiedad es de particular importancia porque los edificios de la fábrica y las casas de los trabajadores se han mantenido de una manera única. De las numerosas chimeneas que antiguamente daban forma al paisaje urbano de Oberstein, solo ha sobrevivido la de la compañía Bengel. Documentos como libros de salarios, libros de pedidos, y otros, se han conservado principalmente desde 1950 hasta los años ochenta. (Knerr, 2007. p. 75)

Muchas boutiques de Estrasburgo y algunos grandes almacenes como “Lafayette” (1893) o “Printemps” (1865) fueron aparentemente sus principales clientes como lo



Tarjetas de muestra de colores y acabados de galalith de 1930, y lista de precios de la “Sociedad Internacional Galalith Hoff & Co”. de 1936

¹²⁵ Una aleación de cobre y zinc similar al latón.

demuestran dos libros de pedidos que aún se conservan (Knerr, Op. Cit.), probablemente esta sea otra de las causas por las que se estampaban algunas piezas como fabricadas en Francia, o simplemente no se les ponía marca alguna.

La joyería y los diseños de Bengel fueron redescubiertos por una pareja de coleccionistas alemanes en una feria de pulgas londinense alrededor de 1980; erróneamente atribuidos algún ignoto diseñador francés, la búsqueda de datos resultó por mucho tiempo infructuosa, ya que durante el período en que la fábrica fue ocupada durante la segunda guerra y cuando posteriormente volvió a producir, el antiguo inventario había quedado relegado.

A esto debe sumarse que la ciudad Idar-Oberstein era desde el siglo XVIII y hasta comienzos del XIX, la “Capital de las piedras preciosas” de Alemania ya que poseía minas y yacimientos especialmente de ágata y jaspe. Agotados estos, muchos habitantes emigraron a América del sur (especialmente a Brasil) intentando retomar el negocio que conocían, lo que motivó el descubrimiento del mayor yacimiento de ágata del mundo, en Rio Grande do Sul. Terminada la segunda guerra la región volvió a redefinirse, esta vez como centro de comercio de piedras preciosas y semi preciosas de Brasil y algunos países del continente africano. Este renacimiento comercial fue prioritario para la ciudad y por esta razón no había interés político en ser reconocida por un fabricante (de ornatos baratos) pasado de moda, sino mantener su fama asociada a la alta joyería.

No fue hasta que la fábrica finalmente cerró y se transformó en museo¹²⁶, recuperándose los diagramas y dibujos originales junto con las muestras comerciales, que salieron nuevamente a la luz los alucinantes diseños de Jacob Bengel.

Increíblemente este hombre de quien no sabemos prácticamente nada (ni siquiera la bibliografía específica sobre la joyería Bengel aporta datos), quien no firmaba sus diseños, y al cual la ciudad donde formó un pequeño imperio y empleó a varios cientos de personas durante décadas le dio la espalda, se convirtió contra todo pronóstico en uno de los exponentes más reputados del diseño de vanguardia alemán.



Típico choker de Jacob Bengel, realizado en cromo y galalita; datado entre 1930 y 1935. Colección privada.

¹²⁶ Si bien la Fundación se ocupa del cuidado de las instalaciones, lo que se procura conservar son los edificios, las maquinarias y herramientas. Las piezas (muestras) de Bengel, y los catálogos, fueron rescatados por coleccionistas

Desde aquellos primeros productos de los veinte hasta hoy, diseñadores de todo el mundo siguen sus principios conceptuales, por lo que hasta nos parece que lo conocemos de toda la vida.

A pesar de que luego de la segunda guerra la fábrica continuó en manos de la familia y produciendo (ya otra clase de manufacturas), y de hecho sus familiares viven, no se sabe nada acerca de la historia de su fundador; no hay datos de su nacimiento, de su historia personal o de su muerte. Él mismo eligió el anonimato en lo referido a sus diseños, tal vez por estrategia comercial, pero no está claro. La ciudad donde montó su imperio negó la relevancia de su existencia (aun cuando un altísimo porcentaje de la población local, trabajaba en la fábrica y vivía en las viviendas creadas a tal fin por su fundador) hasta que esta se tornó improductiva y se reinventó entre los años 2001 y 2002 como fundación; pero tal fundación se creó con el objeto de hacer hincapié en el rescate del modelo industrial, arquitectónica, social y mecánicamente hablando, sin enfocarse (casi sin considerar) los diseños del período 1920/ 1939.

A pesar de que su familia, la historia (y el mismo Bengel) se empeñaron en el anonimato más absoluto, el redescubrimiento del Bengel vanguardista se debió a la labor de reivindicación de los coleccionistas, quienes recuperaron catálogos y muestras que sirvieron para expertizar otras piezas repartidas por el mundo. Gracias a este trabajo muchas veces anónimo, la fuerza de un diseño de avanzada que aún hoy sorprende por su actualidad, logro imponerse a la negación sistemática.

Para completar, sería honesto decir también que no todo lo que se produjo en baquelita a partir de la Bauhaus fue vanguardista, también se replicaban tendencias antiguas en un revival demodé, o tal vez políticamente (si hablamos de gusto) correcto. No obstante mayormente la producción de ornamentos corporales de baquelita responde básicamente a su propia naturaleza plástica; a diferencia del celuloide, no se fuerza al compuesto a comportarse como, o a simular ser otra cosa que lo que es. La baquelita, salvo algún que otro pobre ejemplo, no imita otros materiales, sólo ha sido fiel a sí misma.

Corolarios



“Falenas¹²⁷” óleo de 1920 Carlos Verger Fioretti, perteneciente a la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹²⁷ Las falenas son una clase de mariposa nocturna, de tonos pálidos y alas frágiles, cuya principal característica es poseer apéndices grandes y llamativos con aspecto de plumas en la cabeza; la analogía propuesta por el pintor consiste en que más allá de su aspecto y hábitos nocturnos, son atraídas (por lo general fatalmente) por la luz incandescente o el fuego.

Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa. Era muy importante que el hijo fuera suyo, pues era preciso que el autor dijese efectivamente todo aquello que yo le hacía decir; pero era igualmente necesario que se tratase de una criatura monstruosa, pues había que pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos, quebrantamientos y emisiones secretas.

Gilles Deleuze

Inferencias finales

Podría afirmarse sin mayor margen de error que la idea generalizada (tanto en el ámbito estrictamente filosófico como en campo del Arte en general) es que la experiencia estética es considerada autotélica, es decir que tiene finalidad en sí misma, a la vez que posee la capacidad de producir en el individuo receptor una interrupción, una disociación en la que este manifiesta una desconexión con la realidad con el único propósito de que los objetos estéticos puedan ser apreciados o dimensionados en sus propiedades fundamentales, movilizándolo así al receptor a nivel espiritual (implicación manifiesta de la existencia de un espíritu o al menos de una sensibilidad inherente a lo humano). Más allá del oxímoron que implica sustentar ambos conceptos como cohabitantes (la finalidad en sí, que es casi una no finalidad, sumada a la necesidad, para que este concepto se sustente, de una mirada de un otro que dé cuenta de ello), ha quedado claro que nuestra postura en relación con el tema es más radical. Si bien creemos que esta disociación (entre el receptor y su entorno inmediato) efectivamente se produce ante la contemplación (extática o crítica) de la obra, entendemos que la misma tiene una finalidad práctica y por lo tanto no sería autotélica: consideramos al objeto estético como una evolución de aquellos atributos (según el caso, físicos o externos a lo físico) cuya principal función ha sido la de primitivamente, seducir o intimidar al receptor; entendiendo entonces el objeto estético como un medio para convencer (impresionar, subyugar) y por lo tanto, y dependiendo de su natural e intrínseca tipología, persuadir.

Partiendo de esta posición, nos hemos enfocado en las funciones y usos específicos, sociales y como instrumentos de poder, de los objetos estéticos de uso corporal entre los individuos mediados del siglo XIX y comienzos del XX, en occidente.

De la evolución y la estética

Si bien hemos optado por dejarlo planteado, el concepto de evolución estética de raíz biologicista no fue satisfactoriamente desarrollado en esta investigación; en buena medida porque dicho concepto y sus posibles derivaciones no afectan de forma sustancialmente directa al objeto de estudio ni a sus variables, y porque además de esto, creemos que el tema es lo suficientemente rico y abre en sí mismo todo un abanico posible de abordajes críticos y conceptuales que hubieran desviado la atención de los objetivos principales propuestos. A pesar de esto, consideramos oportuna su mención, en tanto acordamos con esta postura, para dejar claro que es con este sustento teórico con el cual desplegamos muchos otros conceptos vertidos en este trabajo.

Al respecto, y en coincidencia con Richard Prum (2019):

La manera en que los elementos de un repertorio de exhibición concreto se configuran a lo largo del tiempo nos muestra la naturaleza impredecible e inherentemente fortuita del proceso evolutivo estético. A pesar de partir de una historia común, las especies hermanas evolucionan en muchas direcciones distintas y estéticamente impredecibles. A través de cada cambio estético la elección de pareja también crea nuevas oportunidades estéticas que pueden desatar una cascada de efectos evolutivos. Estos incluyen la evolución de mayor originalidad y complejidad estética. (p 127)

Entender entonces el concepto de estética limitándolo (y supeditándolo) al aspecto filosófico, podría implicar un tipo de especismo que tal y como ocurre entre clases sociales limitaría (aun involuntariamente) el potencial cognoscitivo a la vez que contribuiría a la creencia de la superioridad según la cual los individuos de la especie humana (y aún algunos de ellos dentro de esta, en determinados grupos o facciones) son más evolucionados (preparados, inteligentes, bellos, y capaces) en relación con otras especies (o individuos humanos) en función de una teoría armada ad hoc (la ciencia basada en la fe, tan cara al positivismo).

La ornamentación humana se diferenciaría entonces de la que exhiben los animales sólo en que muestra (antropológicamente hablando) otro nivel de sofisticación y un importante camuflaje teórico.

Una vez que comprendemos que todo el arte es el resultado de un proceso histórico coevolutivo entre público y artistas, es decir, un baile evolutivo entre la exhibición y el deseo, la expresión y el gusto, tenemos que ampliar nuestra concepción de lo que es y puede ser arte. No podemos definirlo mediante las cualidades objetivas de una obra ni a través de las cualidades especiales de la experiencia del que lo mira. [...] Una obra de arte es el producto de un proceso de coevolución estética. En otras palabras, el arte es una forma de comunicación que co-evoluciona con su propia evaluación. Esta definición coevolutiva del arte implica que el Arte necesariamente surge dentro de una comunidad estética, o una población de productores y evaluadores estéticos. [...] De manera similar opino que *reformular la filosofía estética para eliminar a los humanos del centro organizador de la disciplina*, de modo que abarque plenamente las producciones estéticas de los animales humanos y no humanos, solo ampliará nuestra apreciación de la maravillosa diversidad, complejidad, riqueza, estética y variadas funciones sociales del arte humano. (Prum, Op. cit. pp. 352-354)

Queda abierta la propuesta entonces, para abordar el tema con mayor profundidad, revisando algunos conceptos tradicionales de la filosofía de la estética proponiendo posibles y nuevos abordajes a viejos conceptos.

De las etapas de socialización de la joyería

A lo largo de esta investigación nos hemos enfocado en identificar (en el período estudiado) los procesos de socialización del ornato corporal, los cuales estarían claramente relacionados con el descubrimiento y explotación de materiales específicos:

El primero de estos procesos se manifiesta durante el período victoriano, en el cual la ebonita actúa como facilitador del uso de ornamentos corporales de luto en las clases bajas. Si bien esta tipología (la de los accesorios de luto) se encuentra fuertemente normalizada y no aparece durante el período como una práctica exclusiva de las clases dominantes, su materialidad impide, o al menos limita, vigorosamente su uso por las clases bajas o marginales. Los materiales utilizados en la confección de los accesorios durante este lapso es lo que restringió su utilización en una etapa durante la cual el culto a la muerte es tan omnipresente. No obstante, el descubrimiento de las posibilidades de un compuesto económico de producir como la ebonita facilita la elaboración de una variedad de ornamentos de alcance popular sin (todavía) producir ningún tipo de “molestia” en las clases dominantes, las cuales no actuaron con objeto de restringir su utilización, ni durante este período recodificaron su uso (recurso que aplicarán luego ante la aparición del celuloide).

El segundo proceso observado, si bien ocurre de forma simultánea en América y Europa, es especialmente notable en el marco del aluvión inmigratorio impulsado por el higienismo americano, entre otras causales como la segunda etapa de la revolución industrial o el colonialismo del siglo XIX, (Hobsbawm, 2013), con objeto de poblar

“europeizando” el territorio, y su consecuente revés dado por la concentración en Buenos Aires y otras ciudades portuarias, especialmente sudamericanas, de una tipología de inmigrante mayormente masculino e inculto (entendiendo el término desde la posición de quienes detentaban el poder) de hábitos inaceptables para la aristocracia local. La explosión demográfica que esto produjo con el exponencial aumento de los índices de prostitución y marginalidad en general, y la resultante lucha por la movilidad/inmovilidad de clases, acontece en consonancia con el descubrimiento del celuloide, un compuesto capaz de mimetizarse con los materiales suntuarios utilizados por las clases altas. En este período el tipo de accesorio imita al utilizado por las clases dominantes lo que obliga a estas a reforzar la codificación de uso para diferenciarse de manera explícita de cierta marginalidad que logra (o al menos pretende) algún tipo de movilidad social.

El tercer y último de estos procesos que acontece durante el lapso trabajado, se da en el contexto de la primera posguerra; con una Europa devastada y empobrecida, un mapa socio político totalmente nuevo y una realidad económica que produce una altísima movilidad de clase e impide sostener, al menos de momento, el estatus a partir de la exhibición de ornatos de lujo. Es la ocasión de la fundación de la Bauhaus donde se da por primera vez la utilización de un material (entre mucho otros, claramente) como la baquelita en objetos de diseño. El descubrimiento del potencial de este compuesto sintético, empleado hasta entonces en usos industriales, posibilita la creación de un tipo de joyería con un alto nivel de diseño, un costo relativamente accesible, bajo valor de reventa (por lo que su utilización es segura), y que homologa clases en ámbitos como el cabaret. América donde no ha habido nobleza (en términos de linaje al menos) sigue siendo el espejo de Europa en lo que se refiere a modas y costumbres. A esta altura ya podemos hablar de una clase media bastante establecida; un grupo social con acceso a cierto nivel de bienestar y beneficios, cuyas costumbres intentan nivelarse con las de la clase alta. Estos corrimientos ocurren mientras se da una prolífica interacción entre vanguardias, moda y decoración, al tiempo que la nueva clase (media) actúa como agente legitimador; esto sucede con la indulgencia de la clase dominante, quien no puede evitar esta movilidad, pero sigue reservando para sí el diseño altamente codificado que luego es “facilitado” para las masas, bajo formas o materialidades fácilmente diferenciables de las suntuarias.

Claramente estas tres instancias de socialización se vieron atravesadas por diversos acontecimientos políticos y sociales que facilitaron, cuando no provocaron, directamente su acontecer; no obstante esto, han sido sin lugar a dudas las materialidades desarrolladas en cada uno de estos estamentos, las que posibilitaron su expansión de forma rápida y notoria.

De la pertenencia en función de los sistemas de producción

Anteriormente hemos dejado en claro nuestra posición en lo referido al rol de la prensa gráfica (publicidad y propaganda) en la construcción de un modelo de clase. Durante el período estudiado esta construcción es la de la clase media, cuya función primordial es oficiar de barrera con la que mantener a raya a las clases marginales a cambio de cierta apariencia de estatus, y por ende de pertenencia. Este método de adoctrinamiento social con base en el deseo apunta a formar un corpus de individuos que bajo la promesa de acercarse a un nivel diferente al poseído (la promesa de ser admitidos) actúan en función del aleccionamiento recibido. Esta poderosa herramienta de manipulación ha servido (y aún sirve) para que aquellos (personas, grupos, corporaciones) que detentan el poder y el glamour “verdadero” mantengan esa hegemonía a costa de un grupo intermedio que funciona (utilizando terminología de la química) como

un “buffer”¹²⁸, bloqueando las micro revoluciones de las clases bajas o marginales y manteniendo así el statu quo social. De esta forma cuando la marginalidad se apropia de un habitus de la clase alta, la clase media *in-vestida* por la clase dominante, reabsorbe ese habitus y lo masifica (lo abarata) protegiendo el habitus genuino.

Para que tal cosa ocurra los sistemas de producción resultan fundamentales. La producción masiva funciona entonces como sistema protector de la producción restringida, en tanto que en términos de clase lo que importa (independientemente de que lado se esté) siempre es la mirada del otro. En este sentido, al decir de Campi (2015):

Muchas son las definiciones que se han dado a la tarea del diseñador, pero la más acertada es aquella que dice que éste es un mediador, o “*un hombre en medio*” (*aquí mismo podría establecerse un paralelo con el rol de clase que venimos mencionando. N del A.*), lo cual es en realidad un término muy abstracto. Pero se ajusta a la realidad intrínseca de su trabajo ya que cuando realiza el proyecto de un producto su labor consiste en mediar dialécticamente entre las necesidades del usuario, las necesidades de la producción y las necesidades de la distribución y el consumo. (p. 52)

En este campo de batalla el cuerpo significativo lo es, básicamente, a partir del accesorio portado. De esta forma la masificación de posguerra posibilita una igualación que, a partir de la recuperación de la aristocracia actúa como escudo protector de los usos y costumbres altamente codificados de los niveles sociales más elevados.

Para concluir hago más las palabras de la autora anteriormente citada, Isabel Campi Valls (2015):

Identidad, enseñanza, búsqueda de la forma, ideales, teorías y presencia en la historia han sido una serie de cuestiones que nos han empujado a explorar mejor la historia del diseño y a indagar en sus motivaciones profundas. Evidentemente, no son las únicas cuestiones posibles y quedan otras muchas por investigar, pero hemos creído que estas merecían el esfuerzo. Con este trabajo hemos querido demostrar que, partiendo de fuentes secundarias y mediante la construcción de relatos, es posible hacer progresar la historia, no solo del diseño, sino de cualquier otro objeto de estudio. (p. 625)

Lic. Miguel Ángel Montalto
Berazategui, La Plata. 2020/1

¹²⁸ Sistema constituido por un ácido y una base conjugada cuya función es evitar cambios importantes en el PH de una solución dada.

Apéndice

Reglamento de la prostitución, Buenos Aires, año 1875

En 1875 y con intención de acallar las voces disidentes sobre los exabruptos y exhibiciones de los marginales en Buenos Aires, la Municipalidad emitió una ordenanza regulatoria que contemplaba las condiciones habitacionales (y su emplazamiento), las distancias mínimas de escuelas y lugares de culto, la obligatoriedad del registro y control médico de las/os trabajadoras/es, y definió las sanciones por incumplimiento de dicha ordenanza.

Este reglamento contemplo variadas categorías de “clandestinidad” en el ejercicio de la prostitución (las prostitutas no registradas y por tanto fuera del alcance de los controles) y de aquellas personas que les diesen alojamiento o las emplearan a sabiendas de su oficio, y sus penalizaciones.

A continuación el texto completo:

Capítulo I – De las casas de prostitución

Artículo 1.- Se entienden por casas de prostitución las que están habitadas por prostitutas.

Artículo 2.- Las casas de prostitución serán toleradas en el Municipio, siempre que se sujeten a las prescripciones de esta Ordenanza.

Artículo 3.- Las casas de prostitución no podrán ser regenteadas sino por mujeres.

Artículo 4.- Cualquiera que regentee algunas de las casas de prostitución que actualmente existen en la ciudad, deberá presentar antes de los quince días siguientes a la sanción de esta Ordenanza, una Solicitud ante el Secretario de la Municipalidad, en la cual se exprese el número de la casa que ocupan, el número de prostitutas que tenga a su cargo, su nombre, patria, edad, un duplicado del retrato fotográfico en tarjeta, de cada una de ellas, y un certificado médico por el cual conste que en el día de la presentación todas las prostitutas se encuentran perfectamente sanas de enfermedades venéreas y sifilíticas, y por separado, una carta de un médico por la cual conste que en adelante será el que asista en la casa.

Artículo 5.- Las casas que se abriesen nuevamente, además de las prescripciones del artículo anterior, deberán cumplir las siguientes:

- a) La casa será de un solo piso y en caso de tener varios no podrán ser ocupados sino por las prostitutas.
- b) La casa deberá encontrarse a distancia de dos cuadras cuando menos de los templos, teatros y casas de educación; las que actualmente se encuentren en cualquiera de estos casos, serán removidas en el plazo de cuarenta días.

Artículo 6.- Las casas de prostitución serán consideradas, para los efectos de las Ordenanzas sobre higiene y seguridad, como casas de inquilinato; sin que esto autorice para pueda haber inquilinos en ellas.

Artículo 7.- El permiso para tener una casa de prostitución no es transmisible ni da derecho alguno, pudiendo ser retirado siempre que la Municipalidad lo encuentre conveniente, y cuando se infrigiese cualquier artículo de esta Ordenanza.

Capítulo II – De las prostitutas

Artículo 8.- Será considerada como prostituta toda mujer que se entregase al acto venéreo con varios hombres, mediante una retribución en dinero u otra especie, para sí misma, para quien explote su tráfico, o partible entre ambos.

Artículo 9.- Las prostitutas adscritas a las casas de prostitución deberán ser mayores de 18 años, a no ser que se pruebe que antes de esa edad se hayan entregado a la prostitución.

Artículo 10.- Las prostitutas deberán someterse a las prescripciones siguientes:

- 1) Someterse a la inspección y reconocimiento médico siempre que fuesen requeridas para ello.
- 2) No podrán mostrarse en la puerta de calle, ni en las ventanas o balcones de la casa que ocupen, ni llamar a los transeúntes o emplear cualquier género de provocación, lo que les será prohibido hacer igualmente en las calles, paseos públicos y teatros, no pudiendo concurrir a éstos en traje deshonesto.

- 3) Deberán encontrarse en casa dos horas después de la puesta el sol, a no ser que tengan motivos justificados para faltar a ello.
- 4) Deberán siempre llevar consigo su retrato en una tarjeta fotográfica, en la cual estará anotada la calle y número de la casa de prostitución a que están adscritas, su nombre y el número de orden que les corresponda en el registro de la inscripción, siendo además timbrada por la Municipalidad.

Artículo 11.- La mujer que, a sabiendas, prestase servicios domésticos en una casa de prostitución, deberá sujetarse a las prescripciones 1ª y 2ª del artículo anterior; se considerará sabedora si permanece por más de tres días sirviendo en la casa. Todas las prescripciones son obligatorias para la mujer que regentease la casa de prostitución.

Artículo 12.- Las prostitutas que dejen de pertenecer a una casa de prostitución quedarán bajo la vigilancia de la Policía mientras no cambien de género de vida. En este último caso la prostituta podrá solicitar el entrar en un establecimiento de caridad durante un mes, prestando sus servicios voluntariamente.

Capítulo III – De la gerencia de las casas de prostitución

Artículo 13.- La gerente de una casa de prostitución deberá llevar un libro en el cual se inscribirán las prostitutas que están bajo su vigilancia y responsabilidad, según el modelo que se les pasará; este libro será inspeccionado por orden de la Municipalidad siempre que lo crea conveniente.

Artículo 14.- Las gerentes nunca podrán ausentarse del Municipio ni faltar de la casa por más de 24 horas; si cambian de domicilio tendrán que dar cuenta a la Municipalidad, en el mismo término; no podrán admitir nuevamente a ninguna prostituta, sino en los días de visita médica, y después de haber sido reconocida en ella, debiendo anotarla en el libro a que se refiere el artículo anterior; harán constar en ese mismo libro la salida de toda prostituta, dando cuenta inmediatamente; lo mismo harán toda vez que una prostituta evadiese la inspección médica.

Artículo 15.- Las obligaciones recíprocas entre las gerentes de las casas de prostitución y las prostitutas serán las que entre sí acordasen; pero estas últimas serán bien tratadas; en caso de que contrajeran enfermedades venéreas o la sífilis primitiva serán atendidas hasta su curación, por cuenta de la gerente; si según declaración del médico de la casa la enfermedad pasase al estado de sífilis constitucional o fagodénica, entonces la prostituta pasará al Hospital. Si alguna prostituta se hiciese embarazada será mantenida y alojada en la casa hasta un mes después del parto, subvencionada en la cantidad que conviniese, saliendo de la casa; esta subvención será retirada, probado el caso de que la prostituta continúe ejerciendo la prostitución; no podrán obligar a las prostitutas a entregarse a la prostitución durante la menstruación o estando encinta.

Artículo 16.- Las gerentes de las casas de prostitución no podrán admitir en ellas sino las prostitutas que estén inscritas en su libro respectivo; ninguna podrá regentear más de una casa de prostitución.

Capítulo IV – De la inspección médica

Artículo 17.- El médico que asistiere en una casa de prostitución, deberá inspeccionar a todas las prostitutas, usando *speculum uteri*, los miércoles y sábados de cada semana; deberá anotar, bajo su firma, el resultado en un libro de la casa, y hacer constar la ausencia u oposición de la prostituta a someterse al reconocimiento médico.

Artículo 18.- En el caso de que una prostituta deba ser conducida al Hospital o se encontrase encinta, según lo referido en el artículo 15, el médico pasará inmediatamente un parte a la Municipalidad; lo mismo hará cuando alguna prostituta no estuviese presente o se hubiese opuesto a la inspección médica, y en los casos de aborto provocado.

Capítulo V – De los concurrentes a las casas de prostitución

Artículo 19.- No tendrán entrada en las casas de prostitución los jóvenes menores de 15 años, los individuos en estado de embriaguez o que lleven armas, y los que presenten señales de enfermedades venéreas o sifilíticas; a todos les está prohibido el consumo de bebidas alcohólicas y toda clase de juego prohibido.

Artículo 20.- En el caso que se exigiese, el concurrente deberá prestarse a su reconocimiento, o de no, salir inmediatamente de la casa; tendrá derecho a verificar si la prostituta con quien va a estar en contacto ha pasado por la visita médica el día que debió practicarse, para lo cual podrá revisar el libro respectivo.

Artículo 21.- Los concurrentes que dieren lugar a escándalos en las casas de prostitución, serán anotados en un libro reservado por el Comisario de la Sección; en caso de reincidencia pasará un parte al Jefe de Policía con el mismo carácter; pero si viniesen partes de varias Secciones, el Jefe de Policía podrá citar al individuo, amonestarlo, multarlo de uno a tres mil pesos, según la gravedad de caso, y aun publicar su nombre.

Artículo 22.- Una copia de este capítulo será colocada en un paraje visible en el interior de las casas de prostitución.

Capítulo VI – De la prostitución clandestina

Artículo 23.- Queda absolutamente prohibida la prostitución clandestina; se entiende por tal, la que se ejerciere fuera de las casas de prostitución toleradas por este Reglamento.

Artículo 24.- Todos los que a sabiendas admitieren en su casa particular o de negocio, en calidad de inquilina, huésped, sirvienta u obrera, a cualquier mujer que ejerciere la prostitución, pagarán una multa de mil pesos moneda corriente por la primera vez, de dos mil por la segunda y tres mil por la tercera y siguientes; se considerarán sabedores a todos los que permitan que una prostituta continúe en su casa tres días después de ser prevenidos por la autoridad.

Artículo 25.- En el caso del artículo anterior serán comprendidos los dueños de establecimientos públicos frecuentados por prostitutas.

Artículo 26.- La prostitución clandestina será penada con ocho días de prisión en la Cárcel correccional, por la primera vez; con quince días por la segunda, y con un mes por la tercera y subsiguientes.

- Alfaro, A., Peña, A., Welsh, N., & Lendo, R. (1999). *El arte de Cartier*. [México]: Conaculta.
- Alsogaray, J. (1933). *Trilogía de la trata de blancas. Rufianes, policía, municipalidad* [Ebook]. Buenos Aires: Sin datos. Recuperado abril 2017 de: <http://www.freepdf.info/index.php?post/Alsogaray-Julio-L-Trilog%C3%ADa-de-la-trata-de-blancas>
- Anguita, E. (2011). Fiebre amarilla en Buenos Aires. *IADE Realidad Económica*. doi: ISSN 2545-708X
- Arias, L. (2013). *Análisis selectivo del Museo del Romanticismo de Madrid y su relación con el movimiento romántico y la tribu urbana gótica* [Ebook] (1st ed.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
Recuperado julio de 2020 de: <http://hdl.handle.net/10486/11862>
- Armus, D. (2002). *Milonguitas en Buenos Aires (1910-40): tango, ascenso social, y tuberculosis* [Ebook] (1st ed.). Swartmore College.
- Barthes, R. (2003). De la joyería a la bisutería, 24 (1). Recuperado agosto 2016 de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/97>
- Baudrillard, J., 1969. *El Sistema De Los Objetos*. Mexico: Gallimard.
- Bonilla, C. (2015). *Pichincha* (1ra ed.). Rosario: Rosario.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Briones Quiros, F., Leal Pino, C., Rojas Gomez, M., & Medel Toro, J. (2005). Las revoluciones burguesas del siglo XIX: 1815-1848. *Theoría*, 14 (2): 17-23, 2005, 1. <https://doi.org/ISSN 0717-196X>
- Bunbury, T. (2019). Nellie Clifden. The Irish prostitute who nearly brought the British royal Family Crashing Down [Blog].
Recuperado julio de 2020 de: https://www.turtlebunbury.com/history/history_heroes/hist_hero_nellie_clifden.html
- Burke, R. (1949). *Celuloide, baquelita, galalita, ebonita y demás materias plásticas artificiales*. Barcelona: Ossó.
- Cabral Almeida Campos, A. (2015). *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico*. [Ebook]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado septiembre 2018 de: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_285125/amcac1de1.pdf
- Cambaceres, E. (1887). *En la sangre* [Ebook]. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes. Retrieved from http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-la-sangre--0/html/fe4abe6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Campi, I. (2015). *El diseño de producto en el siglo XX; un experimento narrativo occidental* (Doctorado). Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts Sant Jordi.
- Campi, I. (2018). *Art déco en España. Estilo y cultura de masas* [Ebook]. Barcelona. Recuperado octubre 2020 de: https://www.academia.edu/36186480/Art_d%C3%A9co_en_Espa%C3%B1a_Estilo_y_cultura_de_masas
- Caride Bartrons, H. (2009). Apuntes para una geografía de la prostitución en Buenos Aires, 1904-1936. *Seminario De Crítica*, 162. Recuperado agosto 2016 de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0162.pdf>

- Caride Bartrons, H. (2011). *Cuerpo y ciudad; una metáfora orgánica para Buenos Aires a fines del siglo XIX* [Ebook]. Buenos Aires: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Mario J. Buschiazzo. Recuperado octubre 2018 de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2362-20242011000100005
- Caride Bartrons, H. (2017). *Lugares de mal vivir. Una historia de los prostíbulos de Buenos Aires, 1875-1936* [Ebook] (1st ed.). Buenos Aires: David Dal Castello; Guillermina Zanzottera. Recuperado mayo 2020 de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/omp/index.php/iaa/catalog/book/tesis>
- Cecconi, S. (2007). *Cuerpos abyectos: figuras del género y la sexualidad en la era del tango prostibulario*. Presentation, IV Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA-Conicet)
- Cecconi, S. (2007). Figuras de género y sexualidad en la época del tango prostibulario. *Acta Académica*. Recuperado octubre 2016 de: <https://www.aacademica.org/000-024/163>
- Cerezoli, C. (2010). Influencia del discurso positivista-higienista en la redacción de la ley de profilaxis antivenérea. *Pensamiento Penal*. Recuperado junio 2017 de: <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina36269.pdf>
- Ciancio, M., & Gabriele, A. (2020). El archivo positivista como dispositivo visual-verbal Fotografía, feminidad anómala y fabulación. *Mora; Revista Del Instituto Interdisciplinario De Estudios De Género Facultad De Filosofía Y Letras Universidad De Buenos Aires*. doi: 18 ISSN 0328-8773
- Comte Auguste, René Hubert. Discurso sobre el Espíritu Positivo. (sin datos). Buenos Aires: Sudamericana.
Recuperado julio de 2020, de: <https://fhu.unse.edu.ar>
- Darwin, C. (2013). *El origen de las especies* [Ebook]. e-artnow. Recuperado de: https://books.google.com.ar/books/about/El_origen_de_las_especies.html?id=FqRjDwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Darwin, C. (2016). *El origen del hombre* [Ebook]. Ed. digital Titivillus. Recuperado de: <https://www.tagusbooks.com/leer?isbn=cldlap00011325&li=1&idsource=3001>
- Déotte, J., & Oviedo, A. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Dovio, M. (2012). *El caso de la "mala vida" en la revista de criminología, psiquiatría y medicina legal (1914-1927) en Buenos Aires; entre la peligrosidad y la prevención* [Ebook] (1st ed., pp. 1-29). Buenos Aires: Revista de Historia del Derecho Sección Investigaciones. Recuperado mayo 2018 de: <http://inhide.com.ar/publicaciones/revista/>
- Droste, M. (2002). *Bauhaus 1919, 1933*. Berlin: Taschen.
- Eco, U., & Boglar, A. (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Ediotres.
- Fassiotti, C., & Améndola, T. (2015). Lo visto y lo no visto, una retrospectiva de la mirada de Peter Burke. En *Las imágenes y el relato histórico: ¿Ilustración o fuente?; Jornadas de jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: UNSAM. Actas, IDAES, Jornadas jóvenes Investigadores.
- Fernández Cortés, S. (2012). *La inmigración masiva y la prostitución en Buenos Aires (1875-1940)* (Magister). Universidad de Barcelona.
- Forty, A. (1986). *Objets of desire. Design and society 1750-1980*. Londres: Thames and Hudson.
- Gómez, R. (2002) *Historia de la prostitución en Argentina (1870 a 1940)* [Ebook]. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades, Departamento de Historia. Recuperado mayo 2017 de: <https://es.scribd.com/doc/50961736/38952178-Historia-de-La-Prostitucion-en-Argentina-1870-a-1940>

- Greindl, G. (1991). *Strass*. Milano: Rizzoli.
- Guerra, D. (2015). *In articulo mortis; El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913* [Ebook] (1st ed.). Buenos Aires: Filodigital. Recuperado julio 2020 de:
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4356>
- Gutiérrez Gracia, M. (1999). Joyería doméstica, sentimental y religiosa. *Imafronte*, 14. Recuperado julio de 2020, de:
<https://revistas.um.es/imafronte/article/view/38311>
- Hobsbawm, E. (2013). La era del imperio (1875-1914). Crítica.
- Holdsworth, I. *Plastics, Social Attitudes & Domestic Product Design*. Recuperado febrero de 2016 de:
http://plasticquarian.com/?page_id=14332
- Ielpi, R. (2009). *El imperio de Pichincha. La mala vida en Rosario, 1870-1935* (1ra ed.). Rosario: Homosapiens.
- Infeld, A. (2009). *Pobres y prostitutas. Políticas sociales, control social y ciudadanía en Comodoro Rivadavia (1929-1944)* (1ra ed.). Rosario: Prohistora.
- Knerr B, A. (2007). *Idar-Obersteiner Modeschmuck und Metallwaren aus dem 19. und 20. Jahrhundert* (Doctorado). Universidad de Koblenz-Landau.
- Lacassagne, A., Le Blond, y Lucas. (2012). *Tatuajes de criminales y prostitutas* (1ra ed.). Madrid: Errata naturae.
- Laguna Platero, A., & Martínez Gallego, F. (2018). Anuncios y sensacionalismo: el cinturón eléctrico y la irrupción de la publicidad de masas. *Pensar La Publicidad. UCM*, (1). doi: ISSN-e: 1989-5143
- Larraín, J. (2013). Modernidad e identidad en América latina. *Polis*. Recuperado septiembre 2016 de:
<http://polis.revues.org/4122>
- Lindemann, W. (2007). *Bengel Art Deco Schmuck*. Stuttgart: Arnoldsche.
- Marín Hernández, J. (2001). *Perspectivas y problemas para una historia social de la prostitución* [Ebook] (1st ed.). Costa Rica: Cuadernos digitales: Publicación electrónica en historia, archivística y estudios sociales.
- Molinari, G., & Catera, C. (2017). Art Nouveau en La Plata: evocación y resiliencia de un estilo. In *Jornadas de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio (COIBRECOPA) V Congreso Iberoamericano y XIII Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio*. La Plata: CIC Digital. Recuperado agosto 2018 de: <http://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/6676>
- Montalto, M. (2018). *El Extraño Caso de la Mujer Libélula; Lo Kitsch como Paradigma de Imitación de Clase*. Artículo inédito. UNLP. Buenos Aires.
- Música, M. (2014). *La ciudad de las venus impúdicas. Rosario, historia y prostitución, 1874-1932* (1ra ed.). Rosario: Laborde.
- Nellie Clifden: the Irishwoman who nearly brought down the Monarchy. (2013). [Blog]. Recuperado julio de 2020, de
<https://the-history-blogger.com/2013/08/14/nellie-clifden-the-irishwoman-who-nearly-brought-down-the-monarchy/>
- Ossenbach Sauter, G. (1993). Estado y educación en América Latina a partir de su independencia (siglos XIX y XX). *Revista Iberoamericana De Educación*, 1. Recuperado agosto 2020 de:
<https://doi.org/10.35362/rie101243>

Ostende, F., Johnson, L., Cate, P., Klee, A., Cottrell, J., & Meyer, R. et al. (2019). *Into the night* (1st ed.). London: Prestel Publishing & Barbican Art Gallery.

Pantoja, M. (2020). Cuerpos patológicos: cuestión social y cultura y cultura visual. Fotografías médicas en publicaciones especializadas argentinas. 1875 - 1910. En *Las imágenes y el relato histórico: ¿Ilustración o fuente?; Jornadas de jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: UNSAM. Actas, IDAES, Jornadas jóvenes Investigadores.

Pérez Galdós, B., Blanco, A., & Blanco Aguinaga, C. (2007). *La de Bringas*. Madrid: Cátedra.

Pérez Rojas, F. (2008). Vividoras y señoritas. Romero de Torres y Picasso en el burdel de la polémica y la vanguardia. *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 20: 351-388 (1137-9669). Recuperado agosto 2015 de:

https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/4533/pg_351-388_semata20.pdf;sequence=1

Pergolis, J. (2012). Art Déco, ornamento y geometría; Un ejercicio metodológico para la investigación en arquitectura. *Revista Modulo Arquitectura CUC*, (11). Recuperado agosto 2020 de:

<https://issuu.com/revistamoduloarquitecturacuc>

Periodicci, L. (1999). *El arte de Cartier* (1ra ed.). Mexico: Landucci.

Petit-Laurent, C., & Bargeño, E. (2018). *Lo útil, lo inútil y la utilidad de lo inútil. El souvenir como objeto marginal entre Arte y Diseño* [Ebook] (1st ed.). Madrid: Ediciones Complutense. Recuperado junio 2018 de:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/52302/50186>

Prum, R. (2019). *The evolution of beauty* (1ra ed.). Nueva York: Doubleday.

Puelles Benítez, M. de. (1993). Estado y Educación en las Sociedades Europeas. *Revista Iberoamericana De Educación*, 1, 35-57.

Recuperado agosto 2020 de:

<https://doi.org/10.35362/rie103006>

Queirolo, G. (2007). "Malos pasos" y "promociones". *Aproximaciones al trabajo femenino asalariado desde la historia y la literatura (Buenos Aires, 1919-1939)*. Presentación, Primeras jornadas Nacionales de Historia Social. La falda, Córdoba

Revistas culturales 2.0 | Portal de investigación de revistas históricas en la era digital. (2020). Recuperado julio-septiembre 2020, de <https://www.revistas-culturales.de/es>

Robertson Harmeyer, R. (2013). *The hair as a remembrance; Hairwork and the technology of memory* [Ebook] (1st ed.). Houston: ETD Collection.

Recuperado febrero de 2020 de:

<https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/1093>

Sanchez Moncada, O. (2012). *Saber médico prostibulario, prácticas de policía y prostitutas de Bogotá (1850 -1950)* [Ebook] (1st ed.). Bogotá: Universidad nacional de Colombia. Recuperado febrero 2018 de:

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/thesis/view/113>

Santisteban Balaguera, Y. (2013). *La influencia de los materiales en el significado de la joya* [Ebook] (1st ed.). Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Recuperado septiembre 2016 de:

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9124&id_libro=438

Saulquin, S. (2011). *Historia de la moda en Argentina* (1ra ed.). Buenos Aires: Emecé.

Schalom, M. (2013). *La polaca. Inmigrantes, rufianes y esclavas a comienzos del siglo XX* (1ra ed.). Buenos Aires: Galerna.

- Schávelzon, D. (1999). *Arqueología de Buenos Aires* (1ra ed.). Buenos Aires: Emecé.
- Serrano Bailén, A. (2018). *La reescritura del victorianismo y la significación de la locura en Tipping the velvet, Affinity y Fingersmith de Sarah Waters* (Doctorado). Universidad de Alicante.
- Shashoua, I. (2008). *Conservation of plastics. Materials science, degradation and preservation* (1st ed.). Miami: Elsevier.
- Simonetto, P. (2016). Del consultorio a la cama. Discurso, cultura visual, erótica y sexología en la Argentina. *Sexualidad, Salud Y Sociedad (Rio De Janeiro)*, (22), 103-128. doi: 10.1590/1984-6487.sess.2016.22.05.a
- Steele, V. (2018) (2001-2008). *Fashion theory* (1ra ed.). Buenos Aires: Ampersand.
- Suarez y López Guazo, L. (2005). *Eugenesia y racismo en México* (Doctorado). UNAM; Dirección General de Estudios de Posgrado.
- Suriano, J. (2017). La Primera Guerra Mundial, crisis económica y agudización del conflicto obrero en Argentina. *Estudios Históricos (Rio De Janeiro)*, 30(60), 93-114. doi: 10.1590/s2178-14942017000100006
- Szir, S. (2020). Consumo, gráfica y publicidad en las revistas ilustradas. Buenos Aires, siglo XIX. *TAREA, anuario*, 7(1), 80-105. Recuperado enero 2021, de: <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/issue/view/58/58>.
- Ugarte, M. (1910). *El porvenir de la América Latina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
Recuperado agosto 2020 de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch72g5>
- Vázquez Liñán, M., & Leetoy, S. (2016). Historic memory and propaganda. A theoretical approach to the communicative study of memory. *Comunicación Y Sociedad*, 0 (26), 71-94. doi: 10.32870/cys.v0i26.5436
- Vicens, M. (2015). *¿Lecturas propias de su sexo?* Ponencia, IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Ensenada, Argentina.
- Wallace, A. (1895). *Natural selection and tropical nature essays on descriptive and theoretical biology* [Ebook] (2da ed.). Londres: Macmillan and Co. Recuperado agosto 2018 de: http://test.darwin-online.org.uk/converted/Ancillary/1895_NaturalSelectionhttp://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch72g5.
- Yarsley, V., & Couzens, E. (1947) *plásticos*. Argentina: pingüino.
- Zinni, H. (2004). *Prostitución y rufianismo*. Rosario: Homo Sapiens.