

# Prostitutas de Buenos Aires, prostitutas de París : la mujer pública en la novela argentina del 80

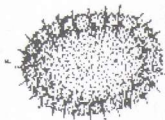
Autor:  
Laera, Alejandra

Revista  
Mora

2000, N° 6, pp. 102-108



Artículo



## Prostitutas de Buenos Aires, prostitutas de París: la mujer pública en la novela argentina del 80

Alejandra Laera\*

### I- Las prostitutas siempre mueren

Descripción de la realidad o crítica de las costumbres, pedagogía de los lectores o carnada del autor. Entre los objetivos moralizadores y la configuración estética, en los ambiguos límites de una narrativa que fascina con aquello mismo que condena, puede encontrarse una respuesta para el creciente protagonismo de la **mujer pública** en las novelas urbanas del siglo XIX, especialmente en Francia. Manon Lescaut se diversifica al mismo tiempo que lo hace la figura de la prostituta en la ciudad; la tipología se multiplica: desde la madama de burdel a la proxeneta, de la cortesana a la callejera. Señaladas, deseadas, envidiadas, prohibidas, los adjetivos que pasivamente las vinculan con el resto de los

habitantes de la ciudad proliferan porque es difícil explicar las sensaciones y los sentimientos que estas mujeres, las **insumisas**, provocan en los demás. La literatura, a medida que avanza el siglo, se encarna con ellas en sus ficciones y condensa, en sus distintas representaciones, imperativos estéticos y sociales que, complementariamente y por acumulación, le disputan al romanticismo la imagen idealizada de "la dama de las camelias"<sup>1</sup>. La historia de la redención de la prostituta, casi siempre por amor, es sustituida paulatinamente por la historia de su caída. Así, la figura de la prostituta sirve tanto para la descripción realista de la sociedad, intensificada a medida que avanza el siglo hasta el detalle naturalista, como para criticar y aun corregir, mediante su exhibición, la moral de una época.

Esta doble función que sustenta no solo las novelas con prostitutas hace comprensible la heterogeneidad de los enunciados con los que Jules y Edmond de Goncourt presentan su novela **Germinie Lacerteux**, escrita en 1864, antes de *La fille Élisa* y en una época de transición entre el realismo balzaciano y el naturalismo zolaísta: *esta novela es una novela verdadera, este libro viene de la calle, es severo y puro, el estudio que sigue es la clínica del Amor*<sup>2</sup>. Y aunque el escándalo ante la historia de la sirvienta que encuentra la muerte en los excesos de una vida oculta, esa campesina que actúa por las noches como si fuera una mujer pública (una especie de *belle-de-jour* de las clases populares), no haya podido evitarse, la prevención del prólogo evidencia la autoconciencia de los Goncourt en relación con la materia narrativa.

\* Docente e investigadora de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Este artículo fue realizado mediante un subsidio de la Fundación Antorchas.

<sup>1</sup> Entre el convencional romanticismo de Alejandro Dumas (h) y el naturalismo positivista de Émile Zola, es interesante leer **Esplendores y miserias de las cortesanas**, la novela de Balzac publicada completa en 1844. Allí, la protagonista es, precisamente, una cortesana que renuncia a su vida pública (en todos los sentidos) por amor a Lucien de Rubempré y que finalmente se quita la vida. Para sostener esta zona de la trama, bastante lejos del comúnmente llamado *realismo balzaciano*, el autor recurre a todos los tópicos del folletín romántico de la época: disfraces, malentendidos, ocultamientos, duplicidades, etc.

<sup>2</sup> El prólogo citado es el de la 1ª edición de la novela de 1864. Jules y Edmond de GONCOURT, **Germinie Lacerteux**, Paris, Le livre de poche, 1990 (la traducción es mía).

Ganada la pulseada con el romanticismo, el epitome de la representación ficcional de la prostituta -exento de atenuantes sociales y con una convicción positivista sin fisuras- es Nana, la protagonista del libro homónimo de Émile Zola publicado en 1880.<sup>3</sup> Si no fuera una novela, *Nana* sería una enciclopedia sobre la prostitución. Todas las variantes de la vida cortesana y el *demi-monde* se despliegan a lo largo de su **carrera pública**, inaugurada con una actuación en el Teatro de Variedades en la que su naturaleza ya se da a conocer.<sup>4</sup> La justicia textual naturalista es implacable: con la muerte, el personaje paga el precio de una vida de excesos y lujurias: *Parecía como si el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, en la carroña*

*abandonada, ese fermento con que había emponzoñado a tanta gente, acabara de subírsele al rostro y lo bubiera podrido* (p. 567).

La romántica tuberculosis de la dama de la camelias se transmuta en un mal que se ensaña con el cuerpo culpable, en una muerte naturalista donde la degradación moral se hace visible en el rostro. Finalmente, la distancia entre ambas no deja de ser menor: en la novela decimonónica, las prostitutas siempre mueren.

## II- Música sentimental: la inversión de lo previsto

Cuando Nana aparece por primera vez en un escenario, su cuerpo se adivina íntegro tras las gasas

traslúcidas de su vestido: no importa cómo canta ni cómo se mueve. Las miradas masculinas solo quieren captar su cuerpo en una pose que permita admirarlo todo entero. Haciendo de Venus en el teatro, Nana contempla y se exhibe a la vez, mira y se deja ver: para las **artistas** como ella, no existe la cuarta pared. Insumisa desde siempre, ella rompe las reglas igual a como lo hace en el cuadro de Manet que la presenta en esa íntima escena de interior, acompañada por el hombre con galera que prefigura al conde Muffat de la novela; fuera de los marcos y provocando con la mirada al sorprendido espectador, deja de ser el objeto pasivo de la contemplación: *la mujersabe que está representando un doble papel*.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Para Zola, la prostitución es la última escala de la degradación social. Ya en el final de *L'assommoir* (1877), la protagonista Gervaise termina ofreciendo su cuerpo degradado por el alcohol cuando no encuentra otro modo de conseguir dinero para comer y beber. Antonio Candido señala al respecto que cuando Gervaise no puede participar más del proceso industrial vende su cuerpo y ese es un modo de retorno a la naturaleza (Antonio CANDIDO, *Degradação do Espaço. O discurso e a cidade*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993; el artículo es de 1972). Cabe recordar además que, en la saga de los Rougon-Macquart que Zola narra en sus novelas, Gervaise es la madre de Nana.

<sup>4</sup> Para observar la carrera de Nana, sus altibajos, sus momentos de apoteosis y de caída, es interesante leer el *ébauche* de la novela en el que aparecen los dos planes previos a la escritura y comentarios de Zola a su proyecto. Lo que en la novela aparece dramatizado, en el *ébauche* está en crudo y es de una ostensible saturación, efecto de la cadena substitutiva; doy un ejemplo: *Harà falta mostrar a todos los personajes rendidos al final a los pies de Nana. No deja más que ruinas y cadáveres en torno a ella. Lo limpia todo, acaba con todo... Disuelve todo lo que toca, es el fermento, la desnudez, el sexo, que trae la descomposición de nuestra sociedad... Ella es la carne central.* (Cit. en Émile ZOLA, *Nana*, edición de Francisco Caudet, México DF, Cátedra - REI, 1992. Las citas de la novela corresponden a esta edición.)

<sup>5</sup> Para un exhaustivo análisis del cuadro de Édouard Manet ("Nana", 1877), remito al excelente libro de Werner Hofmann del cual extraje la cita: Werner HOFMANN, *Nana. Mito y realidad*, Madrid, Alianza, 1991.

En cambio Loulou, la protagonista de **Música sentimental**, desmiente gran parte de las inferencias que surgen de su cuerpo. La novela de Eugenio Cambaceres, escrita en 1884, cuenta el frustrado aprendizaje parisino de un *rastaquouère* argentino, Pablo, guiado por la mano experimentada del escéptico narrador. Prendado de Loulou, una *demimondaine* francesa en quien supuestamente debe disipar su fortuna, cae en el hastío en cuanto ella, contra lo previsto, se enamora de él. La pareja, en definitiva, parece una familia: ella se dedica a cuidar el hogar y la economía, mientras él disipa su dinero en el juego y en alguna que otra amante. Un duelo con un marido celoso y la manifestación de una vieja enfermedad en el hombre desencadenan el conflicto final, poniendo a prueba la fidelidad y el sacrificio de la mujer cuyo amor se mantiene inalterable. Las últimas secuencias precipitan el verdadero aprendizaje del protagonista, pero ya es demasiado tarde para recomponer la historia.<sup>6</sup> En **Música sentimental**, se dan vuelta casi todos los tópicos de las novelas de prostitutas. Negación paródica de la novela romántica e

inversión de la novela naturalista a un tiempo: las Marguerite Gautier no existen pero tampoco todas las **mujeres públicas** son como Nana.

Pablo y Loulou intiman por primera vez en una comida organizada por el experto narrador, de la que participa también Blanca. En esa escena inicial, a través de la cual Cambaceres dirime cuestiones estéticas y científicas, se halla inserto un relato sentimental. La historia de vida narrada por Blanca parece el argumento de una novela romántica: orfandad materna, castigos corporales, huida del hogar, acoso sexual de un cómico ambulante, en fin, *la caída, el llanto, la desgracia y la perdición* (p. 224). En ese momento, Loulou, la espectadora presumiblemente cómplice de esta puesta en escena es, sin embargo, el *traidor de melodrama*. Liberándose de los códigos románticos de representación de la prostituta, insumisa ahora frente al rol pasivo de la víctima<sup>7</sup>, la prostituta francesa que protagoniza la novela de Cambaceres sintetiza una verdad que desmiente la prototípica historia narrada por su amiga: *somos lo que somos porque el terciopelo y la seda cuestan menos que el percal*

(p. 225). La ironía de la frase hace más fuerte la revelación y es el punto de partida, aunque retrospectivo, para creer en los actos y las palabras de Loulou.<sup>8</sup> Porque si esta primera verdad lanzada por Loulou puede interpretarse aún como un enunciado cínico (también Nana decía que todas las mujeres eran ramerías potenciales), la correspondencia entre sus declaraciones posteriores y sus actos ratifican el lugar de verdad asumido por el personaje y lo configuran como alternativa frente al modelo cristalizado: la previsible *devoradora de hombres* se enamora de Pablo y actúa como una fiel esposa hasta el final.

Así, el despojo de los atributos románticos es una operación que sirve también para invertir los tópicos naturalistas; es decir: la novela rechaza la interpretación romántica sobre la prostituta con los mismos elementos naturalistas que, recombinados, invertirán los lugares comunes de su narrativa. De ahí que el arrepentimiento de Loulou nunca más pueda ser archivado en el repertorio romántico de representación de la mujer pública. De aquí en más, en esta novela que tiene todos los elementos del naturalismo

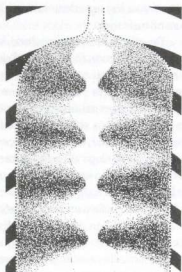
<sup>6</sup> La edición que manejo y de la cual cito es la siguiente: Eugenio CAMBACERES, **Pot-pourri. Música sentimental**, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

<sup>7</sup> Códigos que rigen representaciones bien diversas: Marguerite Gautier, la "dama de las camelias" de Alejandro Dumas hijo, mujer experimentada y con un pasado que se le lee en la cara; Fleur de Marie, la protagonista de **Los misterios de París** de Eugenio Sue, inocente y víctima de la inexperiencia pero cuya iniciación marca fatalmente su destino.

<sup>8</sup> De su cuerpo mostrado primero de lejos en un palco teatral y por segunda vez frente a un espejo en el que se está mirando, saldrán enseguida las palabras que niegan la trillada historia de la prostituta romántica y que instauran un *continuum* entre lo que dice, lo que hace y lo que siente. Con sus primeras palabras, y aunque nadie se dé cuenta, ya no hay máscara en Loulou: ella es transparente.

(el tema, la historia, los personajes), la condición para romper con la previsibilidad de la lectura positivista radica, según mi hipótesis, en dos inversiones complementarias: **la distribución de roles y la justicia textual**<sup>9</sup>.

Como dice el narrador refiriéndose a los jóvenes que quieren iniciarse en la vida galante, *se sueña con la heroína cuyo nombre, prestigiado por el velo de la mentira en las páginas de la crónica o la novela, suena en nuestros oídos como la promesa de un mundo de delicias* (p. 214). Ahora bien, ¿qué pasa cuando esa promesa romántica se cumple en una ficción que se pretende realista? Es decir: ¿qué pasa cuando la **mujer pública** se enamora y quiere formar un hogar y una familia? En primer lugar, se quiebra el pacto entre los géneros implícito en la alianza económico-sexual de los cuerpos y se produce una disputa alrededor de la distribución de roles. Como señala Laura Adler con respecto a la prostituta, *ella sabe disociar el acto de amor de la idea de amor*<sup>10</sup>. Y esto es precisamente lo que no podrá hacer Loulou. Más todavía: Loulou convierte el gasto lujurioso de Pablo en economía doméstica.<sup>11</sup> La explotación económica (a cambio



de la explotación del propio cuerpo) deviene **explotación de sentimientos**: *Usted me la pintó como una sanguijuela capaz de dejarme enjuto. Qué sanguijuela ni qué nada. La mujer esta es algo peor, es un saquiapé que se ha prendido, no en el bolsillo, sino en el corazón y que me está chupando la paciencia. Soy víctima de la más inicua explotación de sentimientos que se haya inventado hasta la fecha* (p. 256; el destacado es mío).

Las palabras de Pablo al narrador exhiben, en el nivel lexical, la brutal operación sustitutiva; es de-

cir, la inversión producida en la relación cuerpo y dinero cuando la mujer repone en el interior de la alianza el factor sentimental, expulsado *a priori* de ella. Es el hombre, en la novela de Cambaceres, el que quiere recomponer el pacto quebrado por la mujer y devolverlo al orden económico. La proairesis, entonces, se hace así cada vez más **impredecible**, porque las acciones del cuerpo prostituido dejan de ligarse al dinero para vincularse con los sentimientos y porque el gasto del hombre en el cuerpo de la mujer se resiste a la administración doméstica.

En verdad, **Música sentimental** trata de recuperar para la prostituta el lugar tradicionalmente asignado a la mujer, el papel de esposa y madre que el hombre no está dispuesto a otorgarle. En esta novela de aprendizajes, Loulou quiere borrar su experiencia, sus saberes del cuerpo y sobre el cuerpo que son, precisamente, los que Pablo quiere adquirir: *Cuando pienso en mí misma, en lo que he sido, en la vida infame que he llevado, me avergüenzo, el arrepentimiento, el dolor me despedazan el alma, el pasado me espanta, quisiera buir de mí como un monstruo, no ver, no saber, sofocar mis recuer-*

<sup>9</sup> En todo caso, la existencia de un narrador en 1ª persona -elemento de diferenciación clave- es fundamental para la inversión. No me detengo en este aspecto porque excede el tema del presente ensayo.

<sup>10</sup> Laura ADLER, **Os bordéis franceses**, São Paulo, Companhia Das Letras, 1991 (1ª ed. francés 1990), p. 195.

<sup>11</sup> Si al juntar el acto de amor con la idea de amor Loulou parece acercarse a la Corine de **Ilusiones perdidas**, en este punto se distancia totalmente de ella. Porque Corine no pretende ordenar la economía de Lucien, más bien a su cuerpo como capital aúna su propio dinero como capital, contribuyendo así a la economía del despilfarro que presenta la novela de Balzac.

**dos, perder la memoria, quisiera volverme loca, loca, si sería mil veces preferible...** (p. 249, el énfasis es mío).

La vergüenza y el arrepentimiento son casi siempre, en las novelas de prostitutas, la antesala de la muerte basta recordar el renunciamiento de Esther en **Esplendores y miserias de las cortesanas**, pero en **Música sentimental** la memoria del cuerpo prostituido se recobra una vez que la restitución de los lugares asignados a la mujer doméstica se hace impracticable: cuando el hijo se pierde y el hombre se muere, la renuncia ya ha dejado de tener sentido. Porque si la reposición de las funciones tradicionales se manifiesta imposible, no lo es tanto por responsabilidad de la mujer sino por las erratas del hombre. Los desajustes se multiplican hacia el final anunciando el desenlace: ya enfermo de sífilis, Pablo quiere poseer a Loulou, de la que espera un hijo; la mujer se resiste, el hombre la empuja violentamente y ella pierde el embarazo. Como si sexo y maternidad fueran inconciliables, el papel de la insumisa retorna, inexorablemente, en el propio interior doméstico para defender el cuerpo mientras la sumisión se sostiene en el cuidado del cuerpo ajeno. Es que la prostituta pudo volver a disociar la idea de amor del acto de amor, pero optando por la primera. Por el contrario, Pablo desconoce los límites que tan porfiadamente había

sostenido a lo largo de la historia y lo confunde todo.

En ese punto, se produce la segunda inversión fundamental de la novela: la justicia textual ya no recae en la mujer sino en el hombre. Así, la previsible justicia que ejercen los textos sobre sus personajes depara una última sorpresa que no puede dejar de confrontarse con el modelo impuesto al final de **Nana**, en el cual la recuperación del equilibrio radica en la expulsión de la protagonista de la escena. En la equívoca alianza entre el argentino en París y la prostituta francesa, la víctima de sus excesos ya no es la mujer sino el hombre, quien tiene *barros de polvos viejos, la sangre envenenada, el virus ponzoñoso de la sífilis constitucional*. La enfermedad, que codifica en el cuerpo los rasgos de carácter congénitos y adquiridos (la sífilis acá es anterior a la experiencia parisina), es el precio que el personaje debe pagar por su último aprendizaje: el aprendizaje sobre la vida conyugal y ya no sobre los placeres del cuerpo, el aprendizaje del amor verdadero que la prostituta realizó antes que él. Por eso, el ensañamiento de la descripción naturalista cambia de objeto y la deformidad ocasionada por la peste se encarna en aquel que había sido un hombre *joven, vigoroso y lindo*.

Así como en esta historia de prostitución de alcoba el destino de la Nana francesa se transmuta en la muerte del *rastaquouère* argenti-

no, en el imaginario iconográfico femenino se produce el mayor viraje: si en los primeros años de su carrera Nana es la moderna reencarnación de Venus, **la rubia Venus**, Loulou puede llegar a ser, a través de su **sacrificio**, una imagen divina: *así suelen pintar a la Virgen, llorando sobre el Cristo al pie de la cruz* (p. 291). A la representación de la virgen abatida revelada como puro artificio a partir de la historia contada por Blanca en la escena inicial, Cambaceres responde, a expensas del escándalo, con Loulou: una estampa **natural y profana** de la Virgen.

### III- ¿Inocentes o culpables?: espacios sexuales en Buenos Aires

La cortesana francesa, prostituta de alcoba, llena de lujos y excentricidades, parece posible en París pero imposible en Buenos Aires. En la porteña ciudad de Sudamérica igual que en Río de Janeiro, las mujeres públicas integran un **espacio prostibulario**, el mismo que será mundo de tango y arrabal en las primeras décadas del siglo XX. Por lo menos en los 80, mientras se viven las consecuencias de la legalización de los burdeles y se discuten estrategias para la profilaxis social, así se narra la prostitución en una de las pocas novelas que se atreve a representar la vida de la "costa" y la calle Libertad<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Sobre las zonas de la ciudad en las que se instalaban los prostibulos (especialmente la calle Libertad) y sobre el debate en el Concejo Deliberante acerca de la legalización de los burdeles decretada en 1875, ver Donna GUY, **El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955**, Buenos Aires, Sudamericana, 1994 (1ª ed. 1991), pp. 31 y 65.



Porque si para hablar de cortesanas los novelistas deben introducirse en la vida elegante de París, como Cambaceres, o de Madrid, como Martín García Mérou en **Ley social**, lo que hace Antonio Argerich, en el mismo año de 1884, es desarrollar parte de la acción de **¿Inocentes o culpables?** en la zona de los burdeles<sup>13</sup>.

Artículo para la mirada del médico, la novela se convierte así en el instrumento por medio del cual se quiere mostrar, sin reticencias ni eufemismos, qué significa el envejecimiento moral y cómo se encarna en la *inmigración inferior*, según la llama Argerich. Las estadísticas y el pretendido rigor científico de este estudio a la manera zolaísta se exponen en el interior de la novela a través de la historia de una familia en la que se presentan dos generaciones de inmigrantes y su funcionamiento social. En su obsesión por describir el camino de la degradación -cuyo planteo es esquemático y su solución bien previsible- el narrador se ve obligado a sumergirse en un mundo que la novela argentina de los 80 ha preferido no narrar: el prostíbulo.

Espacio iniciático, que amplía inevitablemente el itinerario urbano más convencional y lo lleva fuera de los alrededores del hogar burgués y del área donde se localiza el centro político y social, en el prostíbulo se enseña lo que no se aprende en la escuela ni en la casa y se experimenta lo que sí se aprende en las novelas románticas. El primer itinerario prostibular que siguen José Daggiore (h) y sus amigos, de los dos que aparecen en el texto, comienza en la calle Suipacha: a partir de allí, parecería que en Buenos Aires solo existieran las "casas de tolerancia".

En este camino de iniciación por los burdeles porteños, donde los jóvenes ricos se encuentran con los hijos de inmigrantes y los políticos con los curas, las prostitutas se asoman por la ventana, provocan en los sofás, esperan en las salas reservadas, y no se parecen ni a Nana ni a la más modesta Loulou. En ellas, todo es maquillaje: para ocultar la edad, el cansancio o la sífilis. Evidentemente, lo que ofrece este recorrido iniciático nada tiene que ver con los cómodos interiores que alojaban a Pablo, aun-

que el exotismo de lo extranjero esté más al alcance de la mano en Buenos Aires que en Europa. En esta parte trasera de la ciudad, el prototipo italiano es insuficiente para demostrar quiénes integran, para Argerich, la "inmigración inferior" que lo obsesiona. Las *rameras*, como las nombra el narrador, diseñan un **cosmopolitismo prostibulario**: *madamas* criollas, prostitutas húngaras, alemanas, españolas, una inglesa, apenas una *bija del país*<sup>14</sup>. El prostíbulo, en **¿Inocentes o culpables?**, es un **lugar común**: una zona franca de las nacionalidades, de las clases y de los géneros.<sup>15</sup>

En una novela en la que la ciudad es claramente un espacio sexuado según la denominación de Michelle Perrot y donde es en ese sentido que se juegan las historias de los personajes, el espacio sexual

<sup>13</sup> **¿Inocentes o culpables?** de Antonio Argerich se publicó -al igual que **Música sentimental** de Cambaceres y **Ley social** de Martín García Mérou- en 1884 y provocó una importante indignación en el público. Las citas de la novela siguen la edición de Hyspamérica (Buenos Aires, 1984), pero actualizo la ortografía que, en la mencionada edición, respetan el original.

<sup>14</sup> El primer capítulo del libro de Donna Guy expone justamente las características de lo que se dio en llamar *el camino a Buenos Aires*, ya a fines del siglo pasado. Si bien se ha trabajado la entrada de mujeres extranjeras, sobre todo de Europa Oriental, que ejercerían la prostitución en nuestro país, en general este estudio ha sido acotado a las tres primeras décadas del siglo XX. Es interesante, por lo mismo, cómo lo que denomino **cosmopolitismo prostibulario** aparece conformado, en la novela de Argerich, ya en los 80.

<sup>15</sup> Con otras palabras: es el verdadero laboratorio del **crisol de razas**.

del burdel es, paradójicamente, un **espacio asexual**.<sup>16</sup> El rufián cuida las puertas de la "casa", la "madama" dirige el negocio y lleva las cuentas, los hombres y las mujeres intercambian dinero por placer. Se trata de la misma lógica doméstica que rige los hogares burgueses pero **tergiversada**.<sup>17</sup> Una vez más, la tergiversación de los lugares previamente asignados resulta inadmisibile. Y si en **Música sentimental** Cambaceres seguía una lógica restitutiva que desmentía las historias de vida románticas y naturalistas al mismo tiempo, Argerich opta por profundizar las diferencias entre ambas dirimiendo así la relación de la literatura con la vida. La confianza en la representación naturalista de la vida frente a la idealización equívoca de la ficción romántica encuentra un fundamento en la figura de la prostituta de burdel, uno de los subterfugios para la "propaganda" moral que anuncia Argerich en el prólogo a su "estudio": *¡Ab! Ellos buscaron con in-somnie afán en los aquelarres del vicio la figura esbelta de Margarita Gautier ... Más de una vez creyeron estrecharla entre sus brazos, engañados por la ansiedad de un ideal que se reflejaba en los contornos de cualquier forma femenina; pero el tiempo y los hechos hacían que la abnegada Margarita des-*

*apareciese como azulada espiral de humo que desvanece ligera ráfaga de viento, y entonces habiendo caído la venda de los ojos, por desgracia siempre tarde, los jóvenes se encontraban con la hipócrita ramera que había secado sus ilusiones y acabado con su salud y su dinero* (pp. 168-9).

Las "rameras" de **¡Inocentes o culpables?** mujeres que trabajan con su cuerpo, que tergiversan la lógica doméstica, que se enmascaran para seducir a los *jóvenes de buena familia* son más parecidas a la *sanguijuela* que Pablo buscó en París que la conversa Loulou. Son el foco de la enfermedad y las propagadoras del vicio: José no solo perderá su salud a causa de la sífilis sino que perderá la *acariciadora luz de la esperanza* a causa de su *naturaleza gastada*, para terminar suicidándose. Si bien los hijos de la inmigración no tienen ninguna chance y están condenados de antemano el interrogante del título plantea una discusión que el libro no se permite las imágenes de prostitutas que diseña la novela pueden condensar males aún mayores. Porque el itinerario prostibulario es bastante más que una escala en la degradación, y el prostibulo cumple sobre todo la función de concentrar en un solo lugar y en una sola figura lo más bajo de la

nacionalidad y de los géneros. En **¡Inocentes o culpables?**, es en la mujer pública donde se concentra la verdadera abyección.

Algo así cuenta la historia de vida de Josefina, la sirvienta hija de italianos que consigue trabajo en el burdel: del esplendor de los salones a la miseria de la calle, Josefina terminará pidiendo limosna en la puerta de la iglesia, ciega y con pústulas en la cara. Ni la exhibición de Loulou: a la prostituta, criolla e hija de inmigrantes, *los ojos no se le ven, porque están ocultos con un pañuelo que tiene atado por detrás de la nuca*. La contemplación es acá tan imposible como el intercambio, y el dinero ya no es el pago por el uso del cuerpo sino la limosna frente a un cuerpo cuya visión no se soporta. En medio del tránsito urbano, la prostituta sabe que no puede representar más ese doble papel de la mujer, no puede mirar y tampoco ser mirada. Ni Venus en el Olimpo prostibulario ni Virgen en una estampa, el único lugar de tolerancia es el umbral de la iglesia donde se consagra a una pasividad mendicante. La insumisa, finalmente, ha sido sometida por la alianza entre las leyes de la moral y de la biología decimonónicas. Pero jamás dejará de ser la **mujer pública**.

<sup>16</sup> Tomo el término de Michelle Perrot. Ver, Michelle PERROT, **Mujeres en la ciudad**, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997 (1ª ed. 1997), pp. 39 y ss. Para la relación de la prostitución con la vida privada, ver también Michelle PERROT y Alain CORBIN, *Entre bastidores en Historia de la vida privada*, t. VIII, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>17</sup> Como una familia: así presenta Maupassant la casa de tolerancia de Madame Tellier en provincias, precisamente, en *La casa Tellier* (Guy de MAUPASSANT, **La casa Tellier y otros cuentos eróticos**, Buenos Aires, Alianza, 1982).