



TATUAJES DE BOHEMIA

JORDI LUENGO
Université de Franche-Comté

Tomando como punto de partida la problemática distinción entre “viejos” y “nuevos” feminismos, el artículo defiende la necesidad de evitar esta categorización y aboga por la necesidad de crear nuevos discursos en los que el cuerpo sea otro factor a tener en cuenta para dar significado a la identidad y la subjetividad de las mujeres, ya que fue a través de éste que algunas mujeres lograron transgredir las normas de su tiempo, redefiniendo así su propia identidad. En este sentido, el artículo describe algunas formas de rebeldía relacionadas con la performatividad, por ejemplo el tatuaje o la figura del *flâneur*, entre otras.

PALABRAS CLAVE: feminismos, cuerpo, transgresión, performatividad.

A Sonia Reverter Bañón¹

He aquí, en la piel, en la superficie, el alma tornasolada, ondulada y fugaz, el alma estriada, despojada, atigrada, acebrada, variopinta, turbulenta, incendiada; he aquí el tatuaje
Michel Serres

Ante la escisión dialéctica entre “viejos” y “nuevos” feminismos

Nuestra actualidad viene marcada por un nuevo paradigma que refleja de un modo mucho más nítido el nuevo estadio cambiante de las relaciones sociales, desde donde se postulan distintos acuerdos que nos permiten seguir

¹ Quisiera agradecer a quien ha sido mi directora de Tesis doctoral, Sonia Reverter Bañón, el haberme introducido en la investigación feminista y en los hoy denominados estudios de género. A lo largo de su resolución, cuyo título fue *Transgresión femenina y Bohemia. Discursos e imágenes de la Mujer Moderna en la prensa valenciana del primer tercio del siglo xx*, leída el 27 de junio de 2007, no sólo he aprendido las nociones básicas que requiere y comporta cualquier aproximación a estas temáticas, sino, además, que, y sobre todo, su dedicación supone un auténtico compromiso de vida.

avanzando política, ética y estéticamente. La denominada transmodernidad ha incardinado la teoría feminista en su proyecto crítico de conocimiento con el objeto de continuar con todos los avances que se lograron en las etapas que la precedieron, sin olvidar, por ello, los retos que abanderaron su dinamismo conceptual como fueron la emancipación, la igualdad, la libertad o la justicia. Asimismo, este fenómeno también ha dado pie a que se reconsideren desde una todavía cuestionada “perspectiva de género”² los distintos fenómenos que han acontecido a lo largo de la modernidad. Uno de estos casos ha sido el del feminismo, pues con tal de determinar con mayor precisión su evolución histórica, y al margen de su clasificación en las tres olas consensuadas por la comunidad científica³, recientemente se lo ha escindido en una dicotómica categorización de “uso o utilidad temporal” al separarlo en “viejos” y “nuevos”.

En el *XIII Coloquio Internacional de la AEIHM. La Historia de las mujeres: perspectivas actuales*, concretamente en la sesión de “Acción política y movimientos de mujeres”⁴, se puso en tela de juicio la validez de este modo de concebir el feminismo. En el debate surgido al respecto, Mary Nash rechazó esta división polar, dado que, con ella, se da a entender que tanto unos como otros forman parte de movimientos distintos, cuando, en realidad, son uno solo. Ese concepto de frontera atemporal que fragmenta las corrientes feministas, según María Dolores Ramos, es una línea divisoria móvil en tanto que puede ir de los “movimientos más clasistas” de principios del siglo XX a los generados en la actualidad y viceversa. Sin embargo, Pilar Pérez Fuentes apuntó que esa frontera que dividía a los feminismos en “viejos” y “nuevos” la encontramos fija e inamovible en el momento en que el feminismo añadió a su discurso político la importancia de la concepción que las mujeres tienen de su propio cuerpo y de todos aquellos factores que la condicionan. Sin duda alguna, recordando a Celia Amorós, estaba situando esa línea divisoria alrededor de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

² Esta consideración se reafirma a partir de las distintas intervenciones que tuvieron lugar durante las *III Jornadas sobre els estudis de les dones i de gènere “La nova legislació universitària a debat”*, celebradas en la Universitat Jaume I de Castelló el día 8 de junio de 2007, organizadas por el Centro de Coordinación de Estudios de Género de las Universidades de la Comunidad Valenciana y coordinada por la Fundación Isonomía, de entre las cuales cabría destacar la realizada por María Jesús Izquierdo con el título de “La perspectiva de género en la producción, transmisión y evaluación del conocimiento: el reto de la transversalidad”.

³ Celia Amorós, atendiendo a las investigaciones realizadas por las componentes del grupo Seminario Permanente “Feminismo e Ilustración”, fija la “primera oleada del feminismo” a finales del siglo XVIII, en el eco de las mujeres ilustradas. Ubicación con la que coincide Amelia Valcárcel al tildar al feminismo de “hijo no querido de la Ilustración”. Por lo tanto, según las consideraciones de Sonia Reverter (2003: 37), el movimiento sufragista de finales del siglo XIX corresponde a la “segunda ola del feminismo”; siendo la tercera la que se lleva desarrollando desde los años setenta hasta la actualidad.

⁴ Este coloquio, organizado por la Asociación Española de Investigación Histórica de las Mujeres (AEIHM), se celebró en la Universidad de Barcelona durante los días 19, 20 y 21 de octubre de 2006. La sesión a la que aludimos estuvo organizada por María Dolores Ramos y Ángela Muñoz, siendo moderadoras de la misma Mary Nash y Susana Tavera.

En relación con este concepto de “frontera” surgido en el debate recién expuesto, Iris Zavala indica que hablar de “viejos feminismos” significa referirnos a *discursos de frontera*, pues es a partir de ese momento cuando se instala en las conciencias de la época la noción de “diferencia”, es decir, de “lo fronterizo”: “los contrastes y contrasentidos sobre la mujer se sitúan en oposiciones binarias y choques frontales: la esposa amante y fiel y la adúltera, la pecadora (que se escucha en los acordes de la música popular)” (2004: 39). Si bien esa dualidad conceptual siempre había estado presente, será entonces cuando esta “problemática” se aborde de lleno con el objeto de desestabilizar la vigencia de estereotipos sociales, generadores de prejuicios, e idear nuevas formas de concebir la realidad femenina mucho más acordes con principios fundamentales como los de la igualdad entre los sexos o la libertad de todo individuo.

Desde la actual teoría feminista se insiste en la necesidad de deconstruir las viejas categorías dicotómicas, entre las que se encuentran la escisión espacial entre lo público y lo privado, y su consecuente distribución funcional en relación al sexo (Reverter, 2003: 35-36). Partiendo de este presupuesto, será la praxis que las mujeres den a su corporalidad en un espacio u otro, dependiendo siempre de las licencias morales que la dogmática patriarcal les haya concedido en éstos, la que termine por ubicarlas dentro del estigma de ser una prostituta o de encontrarse identificada con la “santa” entelequia del “ángel del hogar”. Hemos de huir de toda escisión conceptual que obliga a colocar a las mujeres en un lugar u otro, en lo aceptable o en lo prohibido, según se adecuen o no a los dictámenes establecidos por un banal discurso que tiende a aferrarse a la incoherente bipolaridad biológica del sexo. Por lo tanto, urge desestabilizar esa dual categorización entre “viejos” y “nuevos” feminismos, para tomar conciencia de esa vivencial necesidad y, así, generar nuevos discursos donde el cuerpo sea un factor más a partir del cual poder resignificar la identidad y subjetividad de las mujeres.

Simone de Beauvoir ya advertía que, pese a que el cuerpo de las mujeres es uno de los elementos esenciales de la situación que ella ocupa en este mundo, el cuerpo en sí no tiene realidad vivida, sino en la medida que es asumido por la conciencia a través de sus acciones y en el seno del orden sociosimbólico del patriarcado (Azpeitia, 2001: 258). La clave radica en que las mujeres decidan negarse a convertirse en un constructo imaginario, sujeto a miradas e interpretaciones dadas por una voluntad ajena que acalla la voz de esa conciencia. Desde dicho silencio, las lúbricas de los tatuajes, en los tiempos y fragmentos del constante devenir del cuerpo, nos permiten violar una desnudez que des-



vela que las mujeres, así como cualquier individuo sojuzgado por el poder, disponen, y, en nuestro caso en particular, dispusieron en los albores de la modernidad, de una forma alternativa de limitar su propio cuerpo y resistirse a que éste sea socialmente manipulado. Poco ha de sorprendernos, pues, que María Milagros Rivera sostenga que sólo en el orden simbólico hay lugar para la libertad humana, porque “cuando se logra nombrar una vivencia hasta entonces muda se manifiesta en contexto un fragmento de lo absoluto y se experimenta felicidad, sentido grato de sí en el mundo, historia en movimiento” (1996: 62). Abordar la simbología del tatuaje desde esta perspectiva nos permite incorporar a los estudios de género una visión diversa y dinámica de la identidad, de sus rupturas y transgresiones, de la interrelación entre representaciones y prácticas concretas, entre los contextos socio-políticos y las vivencias personales (Esteban, 2004: 43), mostrándose crítica con los esquemas sociales hegemónicos a lo largo de la Historia.

La noción de cuerpo como espacio construido, normativizado y moralizado

En la construcción cultural de todo cuerpo, sea éste de mujer o de hombre, la piel se presenta como la superficie de inscripción de los discursos de poder del sistema sociocultural y político en el que éste se “performativiza”⁵. Dicho de otro modo, cualquier sujeto se encuentra “sujetado” a una serie de estructuras que se sobreescriben en su propia identidad corpórea para formarlo, definirlo y reproducirlo de acuerdo con los requerimientos de éstas. A lo largo de la Historia, la noción de cuerpo ha ido mostrándose como espacio construido, normativizado y “moralizado” desde diversas instancias: el Estado, la Iglesia, los médicos, los higienistas, los legisladores (Ramos, 2002: 146). Pero, desde principios del pasado siglo, la concepción del cuerpo, sobre todo por parte de las mujeres, empezó a cambiar pasando a ser considerado como un espacio propio, privado y vedado a cualquier forma de intervención pública. A través del tatuaje, la transgresión de todas estas instancias fue una realidad factible, configurando, a medida que iba cristalizándose sobre la piel de quienes apostaran por su propia y libre determinación, un arte donde la voluntad de una/o misma/o primaba por encima de cualquier condicionante externo.

⁵ Sin adentrarnos con detenimiento en la significación de este neologismo, y aplicándolo al objeto de estudio de nuestra investigación, habríamos de partir del presupuesto de que si el género es performativo se debe a que no es estable o fijo. Los modelos establecidos en torno a lo que entendemos por masculinidad y feminidad responden, en realidad, a la repetición de todos aquellos actos consensuados por el discurso patriarcal, creándose, así, un modelo inalterable al que los individuos han de acoplarse. Sin embargo, la identidad de éstos se construye, y deconstruye, “a través de «performances» sociales que tienen lugar en el contexto de convenciones y normas dominantes en la sociedad” (Reverter, 2002: 168). He ahí el motivo de la importancia que conlleva la transgresión de la dogmática establecida por la tradición, dado que manifestarse contrario a esta mimesis conductual implica ser congruente con el devenir identitario y subjetivo de toda persona.

Sonia Reverter sostiene que “los signos corporales son a menudo mensajes paródicos del ser (parodias sin más mensaje que la propia recreación de un sujeto aburrido en una sociedad llena de mensajes sin sentido)” (2001: 46). Sin embargo, más allá de esa imitación burlesca de las directrices marcadas por la dogmática social imperante de cada época, cuando la parodia adquiere matices de permanencia, sin posibilidad de retorno, y el sujeto se cansa de esa obligada reiteración de formas, se produce la toma de conciencia del sinsentido de ese actuar, transformándose este fenómeno en una clara muestra de subversión de las instancias que solapan la libre actividad del individuo. De este modo, todos estos agentes de transgresión se convierten en un peligro latente para la hegemonía patriarcal que basa su estabilidad en la mimesis de un único modelo ideado para los sexos. El tatuaje, por tanto, se asociará a todo ser vinculado con lo extremo, lo abyecto, lo grotesco y lo monstruoso.

El 9 de julio de 1910, el criminólogo Rafael Salillas Panzano, por entonces diputado en las Cortes, pronunciaba una conferencia en el Ateneo de Madrid titulada “El tatuaje y el destatuamiento en Barcelona”. En ella, exponía la variedad de motivos que halló entre los 240 tatuajes de reclusos que tuvo la oportunidad de estudiar en las cárceles españolas, siendo 73 los que aludían a temas religiosos, 72 a amorosos, 21 de índole erótica y obscena, y un total de 11 recuerdo de familiares o amigos. Encontró, además, 42 con iniciales grabadas o fechas. Así pues, eran constantes las referencias simbólicas que Salillas apreciaba en los tatuajes, muchos de ellos plasmados con la intención de asegurar de manera instantánea la percepción del diseño personal que experimentaban estos “individuos continentales” hacia el sistema. En múltiples ocasiones, no obstante, la inyección de colores tóxicos o venenos debajo de la piel no tenía más finalidad que la de dar rienda suelta al deseo de embellecer de forma ficticia la superficie del cuerpo.

A principios de siglo xx, Alejandro Lacassagne, médico que identificaba a los delincuentes con meros microbios sociales, y Émile Magitot, padre de la odontología experimental, categorizaron las técnicas que se empleaban para hacerse un tatuaje en puntura, escarificación, cicatriz, ulceración, quemadura, subepidérmico y mixto. Teniéndose en cuenta las pocas medidas higiénicas que existían en aquellos años, tatuarse la piel era sinónimo de atentar contra la integridad física de cada cual. Un precepto religioso-moral que no sintonizaba en modo alguno con la sociedad burguesa y bienpensante de aquel entonces. Así lo entendía Fernando Mota, redactor del “periódico ilustrado” *Nuevo Mundo*, al advertir de las complicaciones que a nivel de salud podían surgir al “pintarrajearse la piel como una tela barata”:

Los procedimientos que se emplean para el tatuaje de la piel humana, son dolorosísimos, bárbaros y peligrosos, pues son frecuentes los casos de infección de la sangre, pinchadura de vena, embolia, rotura de vaso sanguíneo, ó simple envenenamiento por las ma-

terias colorantes que suelen emplear, las cuales producen á veces la muerte del operado. (Mota, 1916)

En las primeras décadas de la pasada centuria, los tatuajes solían hacerse en antros de ocio de extremas condiciones de insalubridad, normalmente ubicados en los bajos fondos de las grandes urbes o en los arrabales portuarios, donde la ritualidad que requería dicha práctica se consumaba en una atmósfera de latente y constante riesgo de contraer alguna enfermedad venérea. Uno de estos lugares fue el parisino barrio de Montmartre, donde, en las llamadas “cuevas apaches”⁶, el tatuador se volcaba en la ejecución de este peculiar arte⁷ (Guerra, 1909: 220; Villar, 1996: 107). Poco a poco los tatuajes fueron extendiéndose por todas las ciudades europeas, pero las condiciones en las que se llevaban a cabo no mejoraron en absoluto. Tampoco lo hicieron las técnicas utilizadas para ello. La clandestinidad, el dolor y el riesgo a contraer algún tipo de enfermedad o de infección, incluso a toparse con la propia muerte, continuaban estando presentes en cada punzada que se recibía para conseguir la grafía deseada.

En medicina legal, el tatuaje era un elemento sumamente identificador, con el cual, aparte de poder determinar el nombre del individuo al que pertenecía un cadáver descompuesto, también explicaba la causa de la muerte o el móvil de un crimen. Salillas, al analizar con detenimiento la Colección Cabellud, la cual comprendía 1500 fichas antropométricas, fotografías y señalamientos de delincuentes profesionales, por la frecuencia de los motivos, pudo deducir que la mayoría de los malhechores habían cometido delitos contra la propiedad. Por lo tanto, dependiendo del dibujo que sobre sus cuerpos figurara, podía adivinarse si eran descuidados, topistas, bolsilleros, espadistas, carteristas, timadores, entre otras actividades encuadradas fuera de los márgenes de la ley; aunque los había que era imposible de categorizar en relación a su dueño y a la “especialidad” que le correspondía (Reverte, 2003). Todos ellos, no sólo se encontraban al margen de la ley, sino también lejos de los preceptos cristianos y muy especialmente en cuanto a lo que atañía al colectivo femenino.

San Jerónimo ya apuntaba que las mujeres que se adornaban debían ser presentadas como rebeldes, desafiadoras de la obra divina, como pecadoras y ajenas al orden moral y religioso establecido (Rivera, 1996: 64). Sin embargo, en ningún momento hizo alusión alguna al tatuaje. Sí que podemos leer en las Sagradas Escrituras, y en concreto en el Levítico (19: 28), las palabras de Yahveh al condenar a todo individuo, fuera éste mujer u hombre, que se tatuara el cuerpo: “no sajaréis vuestra carne por la muerte

⁶ Se dio el nombre de “apaches” a todos aquellos individuos pertenecientes al mundo del hampa europea que se introdujeron en España para huir del reclutamiento en el ejército durante la Primera Guerra Mundial.

⁷ Cuenta Salillas, además, que los presidiarios utilizaban una serie variada de palabras para denominarlo: pincharse, marcarse, grabarse, marca, picadura, picado, marcar, grabar. Los gitanos lo llaman *peripenao* y *asinabao*, que tiene el mismo significado de sema (Reverte, 2003).

de nadie, ni haréis figuras algunas o marcas sobre vosotros. Yo el Señor". Con todo, resulta paradójico que sea en los tatuajes donde con mayor asiduidad se reproduzcan escenas bíblicas, siendo las más recurridas de entre todas ellas la crucifixión de Cristo y la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal (Mota, 1916; Trillas Blázquez, 1934). Asimismo, también podían hallarse coronas de espinas, santos y vírgenes, aunque, para quienes se tatuaban sobre la piel todos estos motivos, independientemente de la intención con la que lo hicieran, no había redención alguna, ni legal, ni divina. Y esto era así porque desde la óptica católico-patriarcal no eran más que salvajes al margen de la civilización.

Lo cierto es que las mentalidades de la época, en parte, y pese a su recalcitrante carga moral, no iban tan mal encaminadas, dado que, en realidad, la práctica del tatuaje –al igual que la del *piercing*⁸– probablemente proviniera del contacto de los marineros de la prestigiosa Royal Navy con los “indígenas” de Oceanía o de los tripulantes de los navíos que formaban la expedición de Hernán Cortés al Nuevo Mundo, tal y como, en 1514, atestigua el cronista de Indias Bernal Díaz del Castillo, cuando en su *Historia verdadera de la Nueva España* menciona que los indios mexicanos se “tara-ceaban” la piel (Orly, 2006: 150; Reverte, 2003). Salillas, empero, no per-notó que en la España de principios del siglo xx fuera demasiado común la práctica de grabarse sobre la dermis toda clase de temática pictórica, aunque sí observó una particular relación entre el tatuaje y la claustración. Permanecer cerrado durante largas temporadas en un habitáculo limitado en espacio, fuera éste en cárceles, en cuarteles o en barcos, condicionaba a sus “huéspedes” a optar por esta forma de modelación epidérmica.

Salvo en los marineros, que se tatuaban una sola vez con un signo o símbolo de su profesión u oficio, todos los demás solían hacerlo reiteradamente y con distintas marcas. Existía, pues, una comunicación que ponía alerta a todos aquellos que pudieran contemplar ese signo ignominioso de distinción tabernaria, con el cual se marcaban desertores, “desviados sociales” o marineros “contaminados” de otras culturas donde se les había inculcado que el tatuaje era sinónimo del hecho de disfrutar de un alto rango en el escalafón social. Por tanto, el tatuaje era estigma de criminología, signo de degradación religiosa y moral, llevado encima mayoritariamente por “apaches”, “estridentes del pensamiento, desesperados de la obra o iluminados del porvenir” (Anónimo, 1917: 18; Calefato, 2002: 84-204; Vila, 1925). Esto explica que los principales estudios que se hicieron en la génesis del pasado siglo fuesen en las cárceles o en las clínicas forenses.

Se consideraba que las mujeres no debían tatuarse, porque iba contra las prerrogativas ideadas por la tradición burguesa en torno a su feminidad. Vila San-Juan se sumaba a esta creencia al estar convencido de que las mujeres debían horrorizarse del salvajismo que conllevaba esta práctica, contraria por completo a la delicadeza atribuida al cuerpo femenino, a la vez

⁸ El *piercing* también fue una moda pasajera hacia 1890, en tanto que las mujeres solían perforarse los pezones para colgarse cualquier tipo de abalorio (Entwistle, 2002: 247).

que se asombraban de “la candidez de los hombres que tan fácilmente ofrecían a la Autoridad un signo seguro de reconocimiento, dentro de sus vidas aventureras de hombres al margen de la ley” (Vila, 1925). Pero, el cronista del periódico madrileño *Nuevo Mundo* estaba completamente equivocado, porque no sólo había mujeres que se tatuaban el cuerpo, sino que, además, los criminales procuraban no dar señas de su identidad como tales.



Ante la compleja interacción de fuerzas sociales y simbólicas, sofisticadamente construidas por quienes ostentan el poder, y que condicionan la concepción del cuerpo de las mujeres –como también lo hacen con la de los hombres–, el tatuaje se presenta como una válvula de escape desde donde poder mostrar, sobre la superficie de cada cual, el disenso que en el interior subjetivo de los individuos potencia el desarrollo de su construcción identitaria. En ese sentido, coincido con el argumento dado por Rosi Braidotti (2005: 37) cuando señala que el poder es negativo (*potestas*) en tanto que prohíbe y constriñe, pero también es positivo (*potentia*) en tanto que inyecta fuerza y capacita. Cada trazo, línea cromática, símbolo o figura, u otras formas de plasmación pictórica que sobre la piel se hicieran en los albores de la modernidad y que fueran contrarias a las transformaciones permitidas sobre ésta, en respuesta a esa coacción, cobraba matices de transgresora voluntad corpórea que, en el caso de las mujeres, facilitó, y aceleró, ese proceso de toma de conciencia de su propio cuerpo.

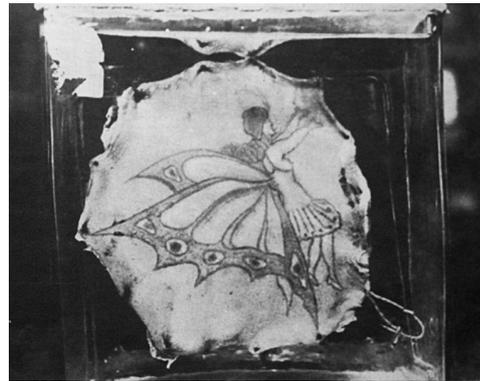
La performatividad del cuerpo frente a la inmovilidad identitaria del tatuaje

En la superficie epidérmica de los seres humanos quedan impresos los cambios acontecidos en su devenir de vida, por lo tanto, existe un lenguaje cutáneo cuya dicción viene formulada desde la piel historiada por las voces emitidas del mundo exterior. Dicho de otro modo, el paulatino desgaste de la piel, las cicatrices de las heridas sufridas, las placas endurecidas por el trabajo, las arrugas y fisuras de antiguas esperanzas, manchas, furúnculos,

eccemas, psoriasis, antojos; imprimen en la memoria del cuerpo un carácter visible y de permanencia fija que de manera episódica, cíclica o duradera, confeccionan la geografía epidérmica del individuo. Todas estas “naturalezas muertas repetitivas”, no obstante, carecen de la libre determinación del tatuaje.

Cuando a nuestra envoltura exterior se le niega la posibilidad de respirar al cubrirla con el veneno de la escritura tóxica, colorista e inamovible, entonces toda esa historia queda solapada por la naturaleza indeleble del tatuaje. Esta perenne inscripción artificial ha sido interpretada bajo la metáfora de “un grito de rebelión contra la caducidad, contra todo lo que imprime a la existencia el sello de lo perecedero” (Buzzatti y Salvo, 2000: 166). Podría pensarse, empero, que esa

constante alteración del sujeto va contra su construcción y transformación identitaria, la cual se halla condicionada por contextos y actividades concretas que determinan su desarrollo personal. Sin embargo, los tatuajes no deben entenderse de este modo, sino todo lo contrario. En efecto, los grabados sobre la superficie escrita e inscrita de la piel, convierten a ésta en portadora y testigo de mensajes sociales, siendo así contemplada



como provocativa expresión de identidad mostrada y ostentada por una actitud rebelde desde donde se demanda un cambio cualitativo frente al exterior. De esta forma, observamos cómo era posible encontrar alguna mariposa tatuada como emblema de libertad y poesía, o una estrella, que en el lenguaje de las/os oriundas/os de la ciénaga del crimen, representaba unas veces la esperanza de libertad y otras la idea política de separatismo (Luengo, 2003: 636). Algunas de esas mariposas, además, tenían silueta de mujer, es probable que recordando a la que se amó en un tiempo no demasiado lejano, por lo que se demuestra que el factor erótico-amoroso, como frecuentemente suele ocurrir, también tendía a entremezclarse con la ideología política de cada cual.

Durante el período correspondiente a la Segunda República existía, en el museo de anatomía patológica de Barcelona, una serie de trozos de piel tatuada. Esta particular colección se encontraba colocada dentro de una vitrina situada en el centro de una gran sala y, en ella, podía contemplarse las tiras del pellejo metidas en recipientes con preparaciones químicas que las conservaban tan frescas como si acabaran de ser desprendidas. En esta corpórea cartografía, entre las siluetas delineadas por la tinta, se distinguía algún que otro orificio que indicaba la causa de la muerte del individuo en cuestión, en la mayoría de las ocasiones por un balazo o bien por un nava-



jazo limpio que atravesó su piel (Trillas, 1934). Sin duda, todas estas señales eran el complemento perfecto para incrementar el interés de la colección en las/os transeúntes o estudiantes de medicina que por allí merodearan. Empero, no era necesario que los individuos tatuados murieran para que su piel fuera expuesta en público, porque, ya desde la década de 1880, sus cuerpos eran expuestos en barracas de feria.

Con las exhibiciones teratológicas se iniciaron las primeras manifestaciones de la industria moderna del entretenimiento de masas. Las monstruosidades que pudiera haber en y sobre el cuerpo humano se convirtieron en

soporte esencial de la cultura del ocio popular. Los espectáculos fueron proliferando al cruzar el umbral de los bajos fondos para manifestarse en diversos rincones del bulevar urbano, cristalizando, pues, en las salas traseras de los cafés, apareciendo también en el escenario de los teatros y siendo sus protagonistas, a veces, invitados a los salones particulares para representaciones privadas (Courtine, 2006: 209). Todos aquellos ojos curiosos que acudían al desfile que se producía en el “teatro de los monstruos”⁹, cuya retina no iba más allá del eje marcado por la visión del orden patriarcal, juzgaban la “normalidad” de los cuerpos que tenían ante sí, sin cuestionarse ni siquiera la aparente “perfección” del propio. Este fue el caso de una muchacha francesa que se exhibía en las ferias de toda Europa y cuya fotografía, a modo de estampa, se conservaba en el hospital de Barcelona antes aludido. Su espalda, completamente tatuada, generaba sorpresa y animadversión por apartarse de una estética de moralidad ambigua que exigía en el cuerpo femenino una completa y total pureza, donde la piel debía permanecer virgen y limpia de cualquier mancha, fuera ésta física o espiritual.



La exhibición de monstruos humanos des-

⁹ El tatuaje no se exponía únicamente en el “teatro de los monstruos”, sino que también podía darse en otras atracciones feriales. Demuestra este hecho la hazaña de un tatuador inglés llamado Alfredo South, el cual aceptó el reto de grabar la imagen de un tigre en el antebrazo del domador austriaco Henry Henriksen, pero a condición de que se encerrarán, ambos, dentro de la jaula junto al animal suelto (Anónimo, 1906).

apareció después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el espectador empezó a identificarse con la deformidad del cuerpo exhibido, pasando éste a ser sujeto de observación médica, elemento de reflexión sociopolítica y cultural, y objeto de amor moral e incluso carnal.

Sobre este último punto, recordamos que uno de los clásicos motivos del tatuaje siempre ha sido el amor. A los marineros, hampones y, estridentes de obra y pensamiento, el imaginario colectivo solía tacharlos de cursis, cuando, en su pecho o espalda, se les descubría tatuado el nombre de una mujer. En el museo anatomo-patológico de Barcelona, por ejemplo, podían leerse los nombres de “Francisca Torres” o de un modo reiterativo el de “Carmen”, junto a un corazón sangrante, los cuales, probablemente harían alusión al ser que les hizo felices o supuso la causa de todos sus males (Trillas, 1934). Según Fernando Mota, a las mujeres de igual condición social que sus adoradores no les desagradaba que éstos llevaran impreso su nombre encima de su piel, e incluso describía cómo, en ocasiones, ellas mismas exigían que así fuera:

La hembra es la amante, la “marmita” de uno de ellos, del “apache”, del que ha entregado un brazo desnudo al otro, al “topista” viejo “saludador” que lució su ciencia, en Calidonia, en Tolón ó en la Guayana. El rito que celebran en este tenebroso templo los tres camaradas de cueva, es una “picadura” de tatuaje, que ella enfebrecida de sadismo amoroso, le ha exigido á su hombre, deportado al frente, antes de separarse de él, en un brutal juramento de cariño, en el que actúa de testigo y oficiante el viejo “topista” y saludador, que sabe “picar” cábalas, signos y anagramas, y sabe emponzoñar la sangre y enloquecer los cerebros y encalenturar de amor los corazones, y todo sin dejar huella ni rastro de que fue él, ó su mano, quien lo hizo. (Mota, 1916)

Existía un componente psíquico, estrechamente unido al tatuaje, que condicionaba la personalidad de quien lo llevara. Debido a ello, esta práctica se concebía como la prolongación fidedigna de los sentimientos del sujeto que los exteriorizaba u ostentaba. La novedad estribaba en que, al parecer, las mujeres modernas también empezaron a tatuarse, si no siempre con el nombre de la persona elegida para ocupar su corazón, por lo menos alguna referencia explícita a ésta¹⁰, sin que, por eso, se las tachara despectivamente de “románticas”.

¹⁰ La revista *Fantasio* de París publicó algunas caricaturas demostrando que la costumbre del tatuaje también había sido aprehendida por las mujeres. Una de estos indicios lo ofrece el dibujante y humorista Gesmar (1920) al asegurar que la Mujer Moderna no llevaba sobre el corazón el retrato del ser amado, sino que era más *snob* al tatuarse su rostro en la espalda.

Junto al amor, también solían aparecer símbolos de índole erótica (genitales, figuras humanas en posturas o acciones obscenas). Toda una variedad amalgama de motivos con los que se pretendía prolongar en el tiempo alguna circunstancia, elemento, idea o persona que, en determinado momento de la vida del individuo tatuado, causó una honda conmoción espiritual... y sexual. Sorprende que mientras que para las mujeres de clases populares la mariposa significara libertad y poesía, en las aristócratas fuera una figura con la que tatuarse algún lugar íntimo de su anatomía en vistas a enmendar el lienzo de su sexo (Lurie, 1994: 265; Mota, 1916). Con todo, lo cierto es que el tatuaje genital era bastante raro, pero, según el estudio de Salillas, cuando a él se recurría, se solía hacer en el dorso del glande o en el prepucio, en los varones, y en la vulva o bajo vientre, en el caso que se tratase de mujeres. Esta afición la llevaban a cabo los homosexuales y las prostitutas lesbianas, también conocidas como grullas¹¹, cuyos tatuajes eran normalmente de tipo tribádico¹² (Reverte, 2003; Rioyo, 2003: 313). Estas prácticas de inconfesable intimidad demuestran que las mujeres que se abocaban al dolor del tatuaje, al margen de la clase social a la que pertenecieran, iban adquiriendo la conciencia necesaria de poder disponer libremente de su cuerpo sin agentes externos que las condicionaran.

La flâneuse tatuada

Sin duda, el estadio estético de la existencia del que hablaría Kierkegaard a partir de la década de 1840, notablemente imbuido años después por la imaginería que Baudelaire ofrecía en torno a la figura del *dandy*, marcaron el prolegómeno del cambio que se produjo sobre la concepción del cuerpo en el arte del siglo XX. La corporalidad dentro de este contexto pasó a convertirse en un medio artístico, dejando atrás su estatus de objeto del arte para ser sujeto activo del mismo y soporte de la actividad artística (Courtine, 2006: 404). Con el dandismo la vida había quedado sustituida por el arte, concibiéndose el proceso de construcción identitaria de todo individuo como un proyecto de creatividad vivencial, donde la obra de arte en sí era el desarrollo personal de cada una/o.

¹¹ Fue el escritor *El Caballero Audaz*, seudónimo de José María Carretero Novillo, quien, sobre la segunda mitad de los años veinte, tildó por primera vez a las prostitutas lesbianas de "grullas". Al parecer, en madrileño castizo, la denominación "grullo" quería decir algo así como paleta, por lo que es muy probable que el equivalente femenino tuviera "el mismo origen que la procedencia campesina de algunas mujeres de vida" (De Miguel, 1999: 198).

¹² Todo lo contrario a las prostitutas árabes que tenían la costumbre de tatuarse flores y cruces en las mejillas, a la vista de todo el mundo (Reverte, 2003).

Impregnado de la seductora belleza de su amante y modelo¹³ Alice Prin, más conocida como Kiki de Montparnasse¹⁴, Man Ray, cuando el surrealismo se separó del dadaísmo, en 1924, supo plasmar la evolución del modo de interpretar el cuerpo en relación con el arte a través de una obra que ha llegado a convertirse en un icono dentro de la cosmología del tatuaje. Man Ray era un gran admirador de los cuadros de Jean-Auguste-Dominique Ingres y, por ello, hizo una serie de fotografías inspiradas en los desnudos del pintor francés. Prestó especial atención a la *Bañista de Valpinçon*, valiéndose de ella para hacer una impresión de gelatina de plata de la imagen de Kiki. Posando con una naturalidad libre de prejuicios e hiriente hipocresía, la amada de Ray se mostraba con un turbante y pendientes, contorneando ligeramente su cabeza hacia la izquierda, dejando su espalda desnuda a excepción de una tela que la cubría alrededor de sus caderas, como si de un virgen lienzo de sexo y amor se tratase. El valor que añadió el artista fue que sobre la espalda de la modelo dibujó dos efes de violín con tinta china, adelgazando, luego, la gruta de su musa con lápiz. La ingeniosa composición recibió el nombre de *Le violon d'Ingres*, pues, en ella, se aludía a la particular afición que por el instrumento musical tenía el pintor neoclasicista.



Años antes, empero, el periodista Antonio G. Linares, en colaboración con el fotógrafo Campúa, dejaban constancia en las páginas de *Nuevo Mundo* de esta contemplación del cuerpo femenino como continente de creación artística, siendo, así, resultado y totalidad de la actividad sobre él desarrollada. El suceso en cuestión al que aludían ocurrió en una noche de invierno de 1922, donde, sumergidos dentro de un sugestivo periplo de alcohol y erotismo pictórico, varios artistas de la bohemia madrileña –José Zamora, Anselmo de Miguel Nieto, Rafael Penagos (conocido en el mundo de las letras con el seudónimo de *La rana viajera*), Moya del Pino, *Alejandro Sirio*, Mariano Benlliure y Tuero, Joaquín Sorolla García, Pepito Campúa y Sebastián Miranda–, asaltaron la epidermis de las artistas del cabaret Fornos, y de

¹³ Kiki de Montparnasse hizo de modelo a muchos otros pintores de la *rive gauche* parisina, siendo algunos de ellos Amedeo Modigliani, Léonard Forjita, Chaïm Soutine, Kess Van Dongen, Jürg Kissling y Marc Chagall. Al igual que “Aicha la Negra” o “la Pequeña María”, Kiki posaba frente a éstos incluso hasta doce horas seguidas, sin cobrar nada por ello, y haciéndolo únicamente por el sentimiento de confraternidad con una vida bohemia de la que también formaba parte.

¹⁴ Poco ha de extrañarnos que la escritora francesa homenajeara a Kiki de Montparnasse llamando del mismo modo a su gata.

los aristocráticos hoteles Palace e Ideal, para tatuar con la maestría de sus pinceles la nostalgia de su voluntad soñadora. Sin duda alguna, el artificio de las risas y las luces que coloreaban el cosmopolitismo nocturno, acompañaba la promesa de libertad y plena realización personal de estas mujeres que se veían, por unas horas, convertidas en obras de arte en sí dentro de un espacio informal de exclusividad masculina.

Inspirados en la leyenda medieval del judío errante que no quiso dar reposo a Cristo durante su camino al Calvario, desde el ocaso de la era decimonónica, poetas de la talla de William Wordsworth, Rupert Hammerling o Goethe recogieron la enigmática estampa de este imaginario caminante para nutrir su obra literaria. Sin embargo, su más acertada representación no se daría hasta que Baudelaire lo introdujera dentro del contexto de la ciudad moderna. Aparecía, así, la figura del *flâneur* cuyo deambular venía matizado por un incontrolable deseo de querer averiguar los sentimientos que suscitaba la atmósfera urbana en los individuos y el tipo de caracteres humanos que había en las calles de las ciudades. Sus pasos nunca iban a obedecer a un plan racional, dirigido a la observación fría y objetiva de cuanto le rodeaba, ya que sus paseos eran siempre atípicos, rompiendo con las divisiones sociales y urbanísticas, al convertir, por medio de sus reflexiones, “en oro el barro de la ciudad” (López Castellón, 1999: 68-71). La personificación del *flâneur*, no obstante, sería siempre masculina, en tanto que la conquista de nuevos espacios por parte de las mujeres no se llevaría a cabo hasta bien entrado el siglo XX, y, en particular, con el surgimiento de la Mujer Moderna.

Desde la óptica patriarcal, las mujeres eran seres carentes de voluntad, meros objetos de recreación visual para los hombres, por lo que nunca podrían llegar a desempeñar el papel de un *flâneur*. Una mujer, entre otras cosas, no podía circular libre y anónimamente entre las muchedumbres urbanas, observando el cambiante escenario de la metrópoli como si fuese su hogar. A diferencia de los hombres, las mujeres sólo tenían acceso al espacio público como objetos visuales de consumo y, por lo tanto, únicamente “podían ingresar en la bohemia a través de la fantasía” (Ximénez de Couder, 1927). Ante esta limitación, Janet Wolff (1985) sostiene que nunca ha existido una *flâneuserie* femenina, pues considera que este fenómeno era exclusivo de los varones. Wolff no argumenta con suficiente vehemencia el motivo por el que no se identificaba a las mujeres con esta imaginaria “pose estética”, sin embargo, es obvio que para poder percibir, comprender e interiorizar todas aquellas sensaciones que se experimentaban durante el paseo del *flâneur* era necesario poseer una capacidad analítica de síntesis previamente aprehendida por una “cultura de vida” que se adquiría por el mero deambular urbano. Únicamente así, la psicología de sus gentes quedaba impresa en la retina del artista errante.

Muchas mujeres poseían la curtida experiencia del vagar callejero, pero carecían del tiempo y de la sensibilidad artística para poderla asimilar. Añádase que, más allá de la asociación que pudiera realizarse en torno al *flâneur* con la de un individuo que ostenta una vida despreocupada, cons-

tante e incansable en el trasiego marcado por su adicción a las drogas y al ambiente bohemio, en las mujeres, la praxis de este ejercicio venía condicionado por la moral burguesa. Toda acción que se desprendiera de las pautas fijadas por la sociedad bienpensante desvirtuaba la delineada identidad femenina de sus protagonistas, relegando a las mujeres que así procedieran a un estatus de ínfima condición social.

Kakie Urch refuta el parecer de Wolff al mantener que sí es posible encontrar, en expresión de Shirley Mangini (2003), *flâneuses walterbenjamianas*¹⁵, sobre todo durante los años veinte y treinta, partiendo de la base de que había mujeres que, además de observar el espectáculo abigarrado de la gran ciudad, también lo hacían consigo mismas como objetos consumibles. Para Urch, “una mujer que se construye a sí misma en público es una artista... el yo performativo es una obra de arte, artificio e identidad” (1997: 24). Esta observación confirma la idea de Griselda Pollock de que “no es el ámbito público simplemente identificado con lo masculino lo que define al *flâneur*/artista, sino el acceso a un ámbito sexual marcado por los espacios de la ambigüedad, definidos así debido al intercambio sexual interclasista” (1988: 79). Por ello, el libre modo de actuar de las mujeres modernas implicaba la interpretación pública de una nueva identidad que ponía en práctica la liberación de las restricciones sociales —en este caso a través del tatuaje—, que tenían sujetas a las mujeres. La representación (*performance*) de esta nueva mujer debía entenderse como una forma de rebeldía a través del arte, en tanto que su feminidad se resignificaba en función de su propia voluntad creadora y, por lo tanto, podría ser considerada como bohemia femenina.

Nuevos discursos para la resignificación del “cuerpo histórico”

El sistema patriarcal es una realidad mucho más compleja de lo que podemos llegar a imaginar y, por ello, existen distintos niveles de lucha desde donde hacer frente a su poder de opresión y sugestión. En esa configuración dicotómica de lo público-masculino-visible y lo privado-femenino-invisible que suponen ser los *discursos de frontera* de Iris Zavala, se establece, aun sin saberlo, una estrecha relación con la teoría feminista desarrollada desde el postestructuralismo y el psicoanálisis lacaniano. En concreto, nos referimos a la metodología nómada formulada por Rosi Braidotti (2005: 38, 59) al plantear la posibilidad de pasar del pensamiento logocéntrico sedentario a un pensamiento nómada creativo. Consiste en ver más allá de lo que a simple vista podemos vislumbrar, porque existen, por lo tanto, realidades ocultas, secretas, dormidas, e incluso “tatuadas”, que como en la metáfora del rizoma formulada por Gilles Deleuze, se oponen a las ramificaciones verticales, visibles e inamovibles de los árboles occidentales del conoci-

¹⁵ Walter Benjamin interpretó que el *flâneur*, con su deambular, era precisamente el individuo que tomaba distancia respecto a la alienación de la multitud.

miento. Son como rizomas, raíces que crecen y se extienden lateralmente bajo tierra, sin una dirección definida, pero firmes en su vivacidad, libertad y belleza. En ese sentido, la práctica del tatuaje, al igual que otras tantas a través de las cuales las mujeres mostraron su disenso con respecto a la norma establecida, ofrece una nueva perspectiva desde la que poder entender mejor el proceso de “toma de conciencia” que las mujeres protagonizaron en cuanto al uso de su propio cuerpo y de la interacción que éste generaba con el medio externo.

Siempre han existido mujeres adelantadas a su tiempo que han sabido advertir esa “conciencia de diferencia” de la que hablábamos anteriormente. Uno de estos modelos fue la de la Mujer Moderna urbana –también llamada *flapper*, *garçonne* o *maschieta*–, el cual se magnificó sobremanera cuando, en realidad, fue una sinécdoque de la modernidad misma por cuanto estaba ligada a las nuevas tecnologías e industrias que producían para un mercado masivo y a nuevos desafíos hacia las estructuras políticas tradicionales. Su imagen no terminó de adecuarse a los parámetros de las relaciones de género, en tanto que, como identidad social diferenciada por la experiencia, la interpretación y la intencionalidad de su formación social y cultural, distaba mucho de constituirse como un modelo uniforme, en parte porque, detrás de las apariencias, las normas tradicionales seguían estando vivas. Éstas no sólo fueron capaces de reclamar su derecho de ciudadanía desde distintas plataformas políticas, sino que también lo supieron hacer de forma no consciente desde varias dimensiones de su realidad vivencial. Las mujeres, por lo tanto, han ido aprendiendo a establecer sus relaciones sociales más allá del espacio en las que se las había encajonado, extrapolando su actividad desiderativa, sus apetencias prohibidas y sus ansias reivindicativas a otros contextos de la acción pública donde su presencia también estaba predefinida.

En consecuencia, y partiendo del modelo de la Mujer Moderna, comprobamos cómo los *discursos de frontera* que marcan la línea divisoria entre “viejos” y “nuevos” feminismos, como apuntaba María Dolores Ramos, son una constante variable en función de la capacidad de autodeterminación que las mujeres han ido mostrando a lo largo de la Historia. Es un equívoco, por lo tanto, aceptar la validez de esa categorización, si bien aceptamos la consideración de Pilar Pérez Fuentes de situar la frontera en el momento en que el feminismo añadió a su discurso político la importancia de la concepción que las mujeres tienen de su propio cuerpo y de todos aquellos factores que la condicionan. Esto es así porque, ya desde los albores de la modernidad, hubo mujeres que se sirvieron de la performatividad de su propio cuerpo para transgredir la norma vigente y, resignificar de este modo su propia identidad y subjetividad como individuos. Lo hicieron las mujeres modernas al cortarse el pelo a lo *garçon* o construir una nueva estética de formas y costumbres en torno a la esbeltez de su figura o en el acto de maquillar su rostro bajo la influencia del *star-system* de las estrellas hollywoodenses, pero también al tatuarse la espalda con símbolos de anarquía y libertad o dibujar sobre ellas violines con sugestivas curvas de sexualidad contenida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo (1906), "Curiosidades. Hazaña de un tatuador", *Nuevo Mundo*, 644.
- (1917), "Sucesos de Madrid. Policías y «Apaches»", *ABC*, 4.548: 18.
- Azpeitia, Marta (2001), "Viejas y nuevas metáforas: feminismo y filosofía a vueltas con el cuerpo", *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, M. Azpeitia, M. J. Barral, L. E. Díaz, T. González Cortés, E. Moreno y T. Yago (eds.), Barcelona, Icaria, "Mujeres y culturas: 245-290.
- Billy, Julie y Kluever, Martin (1990), *El París de Kiki*, Barcelona, Tusquets.
- Braidotti, Rosi (2005), *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del deber-nir*, Madrid, Akal.
- Buzzatti, Gabriella y Anna Salvo (2000), *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Valencia, Cátedra.
- Calefato, Patrizia (2002), *El sentido del vestir*, Valencia, Engloba.
- Courtine, Jean-Jacques (2006), "El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad", *Historia del Cuerpo. Volumen III. El siglo XX*, Jean-Jacques Courtine (dir.), Madrid, Taurus: 201-258.
- De Miguel, Amando (1999¹⁹⁹⁸), *El sexo de nuestros abuelos*, Madrid, Espasa.
- Entwistle, Joanne (2002), *El cuerpo y la moda*, Barcelona, Paidós.
- Esteban, Mariluz (2004), *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- Gesmar (1920), "La Semana Humorística. Foll'Modes", *Nuevo Mundo*, 1.374.
- Guerra, Ángel (1909), "Vida Parisiense del Barrio Latino á Montmartre", *La Ilustración Artística*, 1.422: 220-222.
- Linares, Antonio G. (1922), "Montmartre en Madrid. La Fiesta del Tatuaje", *Nuevo Mundo*, 1.464.
- López Castellón, Enrique (1999), *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Tres Cantos, Akal.
- Luengo, Jordi (2003), "Senderos de deseo en la mujer moderna", *Mujer y Deseo*, María José de la Pascua, María del Rosario García-Doncel y Gloria Espigado (eds.), Cádiz, Universidad de Cádiz: 633-644.
- Lurie, Alison (1994¹⁹⁸¹), *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós.
- Mangini, Shirley (2003), "Maruja Mallo: la pintora de catorce almas", *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*. María José Jiménez e Isabel Gallego, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA): 93-128.
- Mota, Fernando (1916), "Los caballeros de la Luna", *Nuevo Mundo*, 1.173.

- Orly, Pascual (2006), "El cuerpo ordinario", *Historia del Cuerpo. Volumen III. El siglo XX*, Jean-Jacques Courtine (dir.), Madrid, Taurus: 135-164.
- Pollock, Griselda (1988), *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Ramos, María Dolores (2002), "«Neutralidad» en la guerra, «paz» en la Dictadura. Las transformaciones de la vida cotidiana (1917-1930)", *La Modernización de España (1917-1939)*, Ana Aguado y María Dolores Ramos (eds.), Madrid, Síntesis: 91-153.
- Rivera, María-Milagros (1996), *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, horas y HORAS.
- Reverte, José Manuel (2003), *Biografía. Dr. Salillas y el tatuaje*, Madrid, Museo de Antropología Médico-Forense, Paleopatología y Criminalística. Universidad Complutense de Madrid. 30/06/2005. [<http://www.ucm.es/info/museoafc/loscriminales/biografias/salillas.htm>]
- Reverter, Sonia (2001), "Modificación del cuerpo: ¿Parodia o subversión?", *Dossiers Feministas*, 5: 39-50.
- (2002), "Actos de habla y feminismo", *Actas del XIX Congreso de Filosofía del PV*, Valencia, Societat de Filosofia del País Valencià: 167-178.
- (2003), "La perspectiva de género en la filosofía", *Feminismo/s*, 1: 33-50.
- Rioyo, Javier (2003), *La vida golfa. Historia de las casas de lenocinio, holganza y malvivir*, Madrid, Aguilar.
- Trillas, Gregorio (1934), "En Barcelona hay una colección de trozos de piel humana, tatuada...", *Crónica*, 251.
- Urch, Kakie (1997), "The [Em] Space of Modernism and the Possibility of Flâneuserie: The Case of Viña Delmar and Her «Bad Girls»", *Modernism, Gender and Culture: A Cultural Studies Approach*, Nueva York y Londres, Lisa Rado.
- Vila San-Juan (1925), "El Arte y la Criminología. Los tatuados del siglo", *Nuevo Mundo*, 1.745.
- Villar, Francisco (1996), *Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, Barcelona, La Campana.
- Wolff, Janet (1985), "The Invisible Flâneuse; Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society*, 3: 37-48.
- Ximénez de Couder, V. (1927), "La vendedora de periódicos", *Arts*, 3.
- Zavala, Iris M. (2004), *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*, Madrid, La Esfera de los Libros.