



De “doncella olvidadiza” a musa: Canciones prostibularias en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX

From “forgetful maiden” to muse: Brothel songs in Mexican cinema in the first half of the 20th century

Liliana Toledo Guzmán

Doctorado en Historia

Universidad de Arizona

toledoguzman@email.arizona.edu

Recibido: 18/ 6/2021

Aceptado: 14/ 7/2021

Resumen: Durante la primera mitad del siglo XX, la capital mexicana experimentó un crecimiento demográfico inusitado. Entre otros aspectos, la migración y el proceso de industrialización llevaron a preocupaciones morales sobre la transformación del espacio urbano y el surgimiento de la mujer moderna. Por su parte, el estado mexicano asoció la epidemia de sífilis de la década de los años veinte con la proliferación de la prostitución. Este marco social propició una abundante producción de cine y música prostibularia que se expresó a través de géneros como el bolero, el danzón y el fox-trot. A través de la proyección en la pantalla de un tema tabú como la prostitución, se reprodujeron mensajes más o menos moralizantes que reforzaban la noción de familia patriarcal y la preservación de la virginidad femenina. Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de filmes es *Santa* (1931). La censura de los géneros musicales prostibularios por parte de los folcloristas mexicanos se alineaba con el modelo de familia promovido por el estado posrevolucionario que reconocía en las mujeres a las encargadas de salvaguardar los valores familiares. El cine y la música de temática prostibularia dejó escaso o nulo espacio para abordar tramas distintas a las del amor romántico, expresado habitualmente por personajes masculinos enamorados las prostitutas, que terminaban siendo los verdaderos protagonistas de estas historias.

Palabras clave: música prostibularia, cine prostibulario, migración, bolero, danzón.

Abstract. During the first half of the 20th century, the Mexican capital experienced an unusual demographic growth. Among other aspects, migration and the industrialization process led to moral concerns about the transformation of urban space and the emergence of the modern woman. For its part, the Mexican state associated the syphilis epidemic of the 1920s with the proliferation of prostitution. This social framework led to an abundant production of cinema and brothel music, exemplified in genres such as bolero, danzón, and fox-trot. The projection on the screen of a taboo subject such as prostitution facilitated the dissemination of messages that were basically about morality, and in turn, about the patriarchal family ideal and the preservation of female virginity. One of the most representative examples of this type of film is *Santa* (1931). Aligned with the family model

promoted by the post-revolutionary state that recognized women as responsible for safeguarding family values, Mexican folklorists censored brothel music genres. Brothel-themed cinema and music left little or no space to address plots other than those of romantic love, usually expressed by male characters in love with prostitutes, who ended up being the true protagonists of these stories.

Keywords: brothel music, brothel films, migration bolero, danzón.

... porque cuando una virgen se aparta de lo honesto
y consiente que la desgaren su vestidura de inocencia;
cuando una mala hija mancilla las canas de su madre...
cuando una doncella enloda a los hermanos
que por sostenerla trabajan,
entonces la que ha cesado de ser virgen,
la mala hija y la doncella olvidadiza,
apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla,
hay que suponerla muerta y rezar por ella.

(“Santa”, Federico Gamboa, 1903)

Existe una abundante producción académica sobre la música popular mexicana de principios del siglo XX. Esta tiende a estudiar a los creadores, los intérpretes y los géneros musicales. Se han publicado incontables biografías de compositores como Guty Cárdenas, Agustín Lara, o de intérpretes icónicos como Los Panchos. La producción académica de este tipo es indispensable para aproximarnos al estudio de la música mexicana de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, el análisis de la vida y obra de dichos artistas no basta para entender la complejidad de la producción musical de la época, mucho menos cuando el tema en cuestión es la música prostibularia en el cine mexicano, que más que un género que se distingue por sus rasgos musicales específicos, se hace notar por su lírica, por el contexto en el que surgió, y por el argumento cinematográfico al que acompañaba¹.

Apelar a una historia de la música que se reduzca al análisis musical o a los estudios biográficos es asumir que las mujeres no fueron sujetos históricos de la producción musical de su época. La reacción inmediata a esta cuestión podría ser emprender una búsqueda de las mujeres creadoras e intérpretes mexicanas de mediados del siglo XX que se equiparasen a sus pares masculinos. Los trabajos cuyo objetivo es identificar a las mujeres creadoras para

¹ La música de temática prostibularia no puede estudiarse como un género musical en sí mismo por dos razones. La primera, porque en ella convergen distintos géneros y estilos musicales como el bolero, el tango, el jazz, el fox-trot, entre otros. La segunda, porque a pesar de la prevalencia de géneros como el bolero en esta música, no es una relación exclusiva. Por otro lado, de una misma pieza musical de temática prostibularia pueden existir distintas versiones, contemporáneas en su momento, y que varían en instrumentación, estilo y armonía, por lo tanto, no existen versiones únicas de todas las piezas en cuestión que permitan llegar a conclusiones unívocas respecto a la música prostibularia como un género musical. “Aventurera”, por ejemplo, grabada por el propio Agustín Lara con orquesta de cámara y piano, se hace notar por los solos de violín en el puente, lo que le da un carácter lírico. La versión de la misma canción arreglada por Dámaso Pérez Prado para la película homónima de 1949, cuya instrumentación incluye percusiones cubanas, la hacen rítmicamente muy distinta a la versión de Lara, entre muchas otras diferencias. Aunque es factible analizar este tipo de ejemplos musicales y compararlos, ese no es el objetivo de este estudio. Finalmente, como señala León García respecto al bolero, los compositores no siempre siguieron reglas que permiten clasificar su música por rasgos musicales fijos (García 2019: 141).

situarlas en las historias de la música son indispensables, pero también es importante no “morder el anzuelo” –como señala Linda Nochlin respecto a la historia del arte–, y pensar que la única forma en que los estudios de música popular pueden incorporar a las mujeres como sujetos históricos es buscando desesperadamente creadoras femeninas “tan capaces como...” –por ejemplo, Agustín Lara, Guty Cárdenas o cualquier otro creador masculino importante de la época– (Nochlin 2018: 46). Si bien existieron compositoras e intérpretes relevantes de las que indudablemente se debe hablar y cuyo trabajo hay que difundir, la producción musical de la época estuvo dominada por hombres y esa es una realidad que tuvo sus razones particulares y que por lo mismo demanda preguntas de investigación distintas.

¿De qué forma entonces se puede considerar a las mujeres en la historia de la canción prostibularia si no es como creadoras? La aproximación que se propone aquí parte de la premisa de que la producción fílmica y cinematográfica prostibularia se debió en buena medida a la transformación del paisaje urbano de la Ciudad de México derivada de la migración, muchas veces forzada, de mujeres de distintas partes de México. Es común encontrar, en las narrativas históricas sobre este periodo, que a las mujeres-prostitutas se las identifique como musas con poca o ninguna agencia, “prostitutas que son solo prostitutas”, tomando prestada la expresión acuñada por Marcela Lagarde. Desde esta perspectiva, la creación musical prostibularia siempre será concebida como el producto del genio creador de ciertos compositores, cuando en realidad el fenómeno era más complejo y se vinculaba a la reconfiguración social y urbana de la Ciudad de México una vez concluida la Revolución.

En este artículo retomo la noción de musa, utilizada tanto en las ficciones fílmicas como fuera de ellas, para reflexionar en torno a la vida de las mujeres de carne y hueso que ejercían la prostitución, especialmente las migrantes, y quienes provocaron preocupaciones de tipo moral. Las mujeres migrantes, prostitutas o no, no son solo un sujeto histórico valioso de ser incorporado al análisis de la producción de cine y música prostibularia. De hecho, la popularidad de dicha temática pudo ser no tanto por sus elementos musicales –que no eran tan distintivos como los de temas urbanos no prostibularios– sino a que exponían un tema tabú entre la sociedad mexicana; el de la mujer erotizada.

Independientemente de las causas que se reconocían para la prostitución, esta se asociaba a los espacios urbanos y se contraponía al ideal de mujer mexicana difundido por el Estado posrevolucionario, el cual consideraba que el destino de las mujeres estaba indisolublemente vinculado a la maternidad. En la música, el campo de contención se dio en el terreno de las clasificaciones musicales: la música catalogada como nacional –sones, rancheras, corridos–, se asoció a los espacios rurales, y por extensión, a lo pueril, a la virginidad y a la autenticidad. Por su parte, la música clasificada como citadina –las músicas derivadas del jazz, el danzón o el bolero, entre otros– para el proyecto nacionalista representaba, a través de sus mediadores culturales, lo corrupto, lo extranjero y lo artificial. La migración masiva de mujeres que provenían de diversos estados de la república mexicana propició que la sociedad capitalina y el estado mexicano asociaran la migración femenina y a las ciudades con la prostitución. Si bien es imposible afirmar que todas las niñas y jóvenes migrantes de la Ciudad de México ejercieran la prostitución o trabajaran en cabarets, muchas de las prostitutas en el Distrito Federal a principios del siglo XX eran migrantes.

En suma, las migrantes y las prostitutas son los sujetos históricos de este artículo y no los compositores. Considerar a las mujeres migrantes como actores centrales en el análisis de la canción prostibularia apela a una historia de la música en la que la creación musical se piensa no como un evento aislado de su contexto, sino como producto del mismo. Para presentar el argumento central de este artículo se pondrá atención especial a la película *Santa*

(1931) y, de manera menos detallada, se hará mención a otras canciones y películas importantes dentro del género prostibulario. La selección de dicha música no es exhaustiva y comprende apenas una muestra del repertorio musical que acompañó a las producciones cinematográficas de este género hasta mediados del siglo XX².

En el contexto de los debates feministas actuales, colocar a las mujeres como sujeto histórico ha conducido en no pocas ocasiones a la “cancelación” de obras y compositores. La cultura de la cancelación como tópico rebasa el ámbito de este artículo, pero basta decir al respecto que el objetivo de este trabajo no es una invitación a “cancelar” repertorios, compositores o directores de cine. Por el contrario, se busca reconocer y analizar los contextos que propiciaron el florecimiento de este tipo de producciones musicales, las causas que motivaron la censura y la fascinación por la temática prostibularia, y propiciar preguntas de investigación que contribuyan a pensar en una historia de la música que incluya a otras voces, más allá de los creadores e intérpretes³.

Las doncellas no bailan danzón

El tópico prostibulario adquirió notoriedad desde los inicios del cine silente de ficción y hasta mediados del siglo XX. En el cine mexicano se desarrollaron diversos argumentos relacionados con esta temática. Uno de los más comunes fue el de la mujer que por amor “pierde la virginidad” –según los términos de la propia trama– con el hombre que ama, el cual la abandona inmediatamente después, por lo que la mujer es rechazada por su familia y debe, por lo tanto, arrojarse a la prostitución. Este tópico se desarrolla en películas como *Santa* (1931) y *La mujer del puerto* (1934). En su etapa de “doncellas” estas mujeres fueron representadas en espacios rurales idílicos. Las secuencias de los paisajes naturales se corresponden con las bandas sonoras que asemejan canciones folclóricas mexicanas. En cambio, cuando los personajes femeninos son desterrados del seno familiar, esto coincide con que migran a las ciudades y se convierten en prostitutas como único medio de subsistencia. El paisaje sonoro de la ciudad en ambos filmes no admitió referencias a la música folclórica mexicana, como sí sucedería con otros filmes posteriores, por ejemplo *Aventurera*. Por lo general, la urbe era representada como un lugar hostil, especialmente para una mujer sola (Ayala 1993: 92-97). La moraleja en *Santa* y *La mujer del puerto* es clara.

Las canciones urbanas que acompañaban estos filmes evocaban espacios específicos, como cabarets, centros nocturnos, salones de baile y burdeles. Géneros musicales como el fox-trot, el charleston, el shimmy y el danzón apelaban a la urbanización, a la modernidad y a la migración, que a principios de la década de 1920 en México experimentó un salto que no se detuvo durante todo el siglo XX. Lo que llama la atención del cine y la música de temática prostibularia no es solo la moraleja obvia: la pérdida de la virginidad acarrea consecuencias trágicas. Además, surgía un nuevo tipo de feminidad que se oponía al descrito

² Algunos autores que han trabajado el análisis de los géneros y la música de la época en aspectos que van desde la biografía hasta el análisis musical son Helio Orovio, Alejandro Madrid, Robin D. Moore, Alicia Valdés Cantero, entre otros.

³ La cultura de la cancelación se ha dado especialmente en el entorno de las redes sociales. Estudiosas como Eve Ng han reconocido el valor de la protesta social a través de medios digitales, pero también advierte sobre los efectos del “celo por la pureza ideológica, dogmatismo y sobre simplificación” (Ng 2020: 623). Martha Lamas, por su parte, señala que en los últimos años, en los círculos feministas se ha “americanizado el debate” –marcado por la cultura del litigio en todos los ámbitos de la sociedad–, lo cual no necesariamente se corresponde con los contextos latinoamericanos (Lamas 2019: 16, 23).

por Marcela Lagarde, el de la madre y esposa, que para el Estado mexicano constituía el pilar de la familia (Lagarde 2015: 280).

¿Cuál es el sentido de situar a las protagonistas de las canciones prostibularias, es decir, a las prostitutas, como sujeto histórico del repertorio prostibulario? Si bien el análisis musical del bolero puede aproximarnos a las innovaciones armónicas, melódicas y rítmicas del género, este tipo de análisis no explica por sí mismo la profusa creación de canciones y producciones cinematográficas de temática prostibularia. El análisis musical del bolero tampoco explica la proximidad de la audiencia con los temas adyacentes a la canción prostibularia ya mencionados. La migración, la reconfiguración de la ciudad como centro urbano e industrial del país, la vida en las vecindades, el habla popular, las tensiones y los miedos sociales por la emergencia de una feminidad urbana que pusiera en jaque a la familia nuclear mexicana; la remembranza del rancho como un lugar idílico y, por supuesto, la prostitución, fueron temas que la sociedad mexicana posrevolucionaria experimentaba día a día (Santillán 2017: 3-28).

En películas como *Santa*, o *Callejera*, las protagonistas prostitutas se convierten en fuente de inspiración de la música compuesta por protagonistas músicos masculinos. En ambos casos, son los personajes masculinos los que se encuentran en el centro de la letra de las canciones. La retórica de la musa como fuente de inspiración se encuentra abundantemente en la prensa y en no pocos estudios biográficos de los compositores de la época. Por ejemplo, en uno de los más recientes trabajos de tipo divulgativo sobre Agustín Lara se lee: “Dime ¿también ella fue tu novia, tu musa y tu esposa? [...] ¿Acaso no era un artista que necesitaba de un sinnúmero de musas para seguirle cantando al amor?” (Loeza y Granados 2009). En el caso de Agustín Lara es notable el uso que se ha hecho hasta hoy del término “musa” para designar a sus parejas sentimentales y crear cierta mística bohemia que gira alrededor de la capacidad de conquista del compositor. Las musas, tanto en la ficción como en la vida real, aparecen como seres colindantes a la creación, y hasta cierto punto, sin agencia.

El debate generalizado en torno a la presencia masiva de mujeres migrantes-trabajadoras en la Ciudad de México, fueran prostitutas o no, impactó no solo a las sensibilidades personales de Agustín Lara, o de cineastas como Antonio Moreno, sino también a la audiencia que consumía los productos creados por la industria fílmica y musical mexicana de la primera mitad del siglo XX. Parte de las discusiones que generó la prostitución femenina en la década de los años veinte, fue que las prostitutas fueron sometidas a políticas de vigilancia sanitaria como resultado de la epidemia de sífilis que azotó a la capital mexicana en esa década. A través de la administración del cuerpo femenino que se prostituía, el estado mexicano trataba de contener y preservar la salud de la familia mexicana. El repertorio musical prostibulario hacía eco de las preocupaciones morales, sanitarias y jurídicas de la época personificando a las prostitutas a veces como víctimas de un pasado atávico, otras como seres sin agencia, y otras como mujeres perversas cuyas vidas desafiaban la naturaleza femenina que vinculaba su sexualidad con la procreación.

Santa y el cautiverio de la puta

El cine mexicano silente y sonoro acogió desde sus inicios la temática prostibularia. Algunos de los ejemplos más tempranos fueron las primeras dos versiones de *Santa* (1918, 1931). La de 1931 es significativa porque es considerada la primera película sonora mexicana, a pesar de que, como apunta Emilio García Riera, otras películas sonoras le

precedieron. De acuerdo con García Riera, el éxito de *Santa* se debió a que inauguró la etapa industrial del cine mexicano y a que fue la primera película nacional filmada con sonido directo gracias al aparato de sonido inventado por Joselito y Roberto Rodríguez (García 1998: 76). Siguiendo el tópico prostibulario, en los años subsecuentes se filmaron numerosas películas más, como *La mujer del puerto* (1934) *Pervertida* (1946), *Callejera* (1949), *Aventurera* (1949), *Arrabalera* (1950) y *Si fuera una cualquiera* (1950), que fueron acompañadas por canciones homónimas. A pesar de que el cine prostibulario y de cabareteras se ha estudiado de forma abundante, esto no ha sucedido con la música de la misma temática⁴.

La música de la versión de *Santa* de 1931, dirigida por Antonio Moreno, estuvo a cargo de Agustín Lara con la dirección musical de Miguel Lerdo de Tejada, director de la Orquesta Típica. Este último realizó la música de los créditos iniciales (Avila 2019: 37). La melodía del inicio en 3/4, interpretada por una orquesta de cámara, recuerda los vales de salón del periodo de la decadencia de la dictadura porfirista. El tema principal es introducido por una trompeta a la que le siguen la sección de cuerdas. Contrasta musicalmente con la introducción, la primera escena de la película. Se trata de una melodía sencilla, tocada por un acordeón, la que sirve de fondo para introducir al espectador en el espacio: el atrio de la iglesia colonial del barrio de Chimalistac, donde los animales recorren libremente la plaza, mientras la protagonista peinada con trenzas, carga tiernamente a uno de los animales y conversa con un niño.

El argumento de las distintas versiones fílmicas de *Santa* –la de 1918, de Luis G. Peredo⁵, y la de 1931, de Antonio Moreno– está basado en la novela de 1903 del diplomático porfirista Federico Gamboa. En ambas versiones se representa la virginidad femenina como un asunto moral que toda familia debía preservar. A pesar de que la virginidad de Santa era custodiada por sus hermanos y su madre, Santa se enamora de un militar que está de paso por su pueblo e inicia una relación sexual y afectiva con él. Después de esto él la abandona. Al enterarse, la madre de Santa y sus hermanos, la echan de su casa, por lo que emigra de su pueblo, Chimalistac, a la Ciudad de México, donde se convierte en prostituta. A diferencia del ámbito rural, la urbe aparece representada como un espacio que corrompe.

Al salir de su pueblo después de que su madre y sus hermanos la han expulsado, Santa escucha músicas heterogéneas que van desde el jazz hasta un conjunto formado por vihuelas y un violín, que aparece tocando un son en una feria con la que se topa de camino a la Ciudad de México. La mezcla de los sonidos rurales y urbanos en esa feria marca la transición en la vida de Santa. La feria, como sitio de encuentro comercial y de recreo, se representa como el espacio en el que los sonidos y los habitantes del campo y de la ciudad se encuentran. Fue en este sitio en el que Santa conoció a Elvira, su futura matrona.

El reclutamiento de jóvenes para el comercio sexual estaba muy bien documentado en los años veinte. Katherine Bliss señala que a principios del siglo XX un inspector de Sanidad reportó “la historia de la famosa matrona estadounidense de nombre Ruth, quien viajaba por los estados sureños de Oaxaca y Chiapas con el propósito de reclutar jóvenes para que trabajaran en su burdel de la colonia Roma (Bliss 2003: 266)”. No pocas de las prostitutas detenidas en las redadas policíacas eran menores de edad. No obstante, llama la atención que, tanto los filmes de la época, como la música representen especialmente protagonistas adultas.

⁴ Lilia Bertha Abarca Laredo contabilizó 133 filmes mexicanos de temática cabaretera-prostibularia, producidos entre la década de los años 1931 y 1982. En este recuento apunta el nombre de cada compositor de la música de estas películas, pero no ofrece otros tipos de análisis relacionados con la música (Abarca 1986: 217-235).

⁵ El 50% de este filme está perdido.



Prostitutas detenidas en la comandancia de policía. Ciudad de México, ca. 1935. Fototeca Nacional⁶.

Una vez que *Santa* se instala en la Ciudad de México, la protagonista se transforma en una vampiresa codiciada por todos los clientes del burdel. Los temas musicales para ambientar este filme en el espacio urbano son boleros, danzones, y un fox-trot de autoría de Agustín Lara (Avila 2019: 37). Esta música era considerada citadina y carente de ese color local buscado por los folcloristas mexicanos de principios del siglo XX (Ponce 1926). Uno de los géneros musicales favoritos para representar las escenas de baile de las películas prostibularias era el danzón:

- Santa, quiero que me enseñes a bailar danzón.
- Te pones muy junto ¿sabes? En la primera parte hay que dar muchas vueltas, casi sin salirse del mismo lugar. Y en la segunda, hay que quebrar la cintura.
- ¡Que nos toquen un danzón, yo pago!⁷

En *Santa*, la organización del mundo musical en la dicotomía rural-urbano, se traducía en una concepción también dicotómica de la sociedad mexicana, donde los espacios urbanos comenzaron a ser concebidos como sinónimo de progreso, pero también de depravación, y donde la prostitución se mezclaba con el consumo de alcohol y de drogas (Pérez 2016: 229-264). Se tiene noticia, por ejemplo, de que en 1921 los inspectores del ayuntamiento ubicaron 4 cabarets, 5 salones de baile y 10 academias de baile que podían funcionar como prostíbulos y lugares en los que se consumía droga: “Para atraer clientes, las prostitutas bailaban el ‘shimmy’ y el ‘baile apache’ o baile del alcahuete en el que se colocaban una moneda en la ropa interior y se contorsionaban e insinuaban mientras su pareja intentaba separarlas del resto (Bliss 2003: 107)”.

⁶ Fotografía de Casasola. Fototeca Nacional. D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A90992

⁷ Canal Cine Videos (2016). *Película completa Santa (1931-1932)*. Lupita Tovar sonido sincronizado YouTube 37:40” <https://www.youtube.com/watch?v=A8E5EyH71IY&t=169s>

La prostitución era un tema que preocupaba en Ciudad de México a las autoridades y a sus habitantes porque se le asociaba con la epidemia de sífilis de 1926. Se estimaba que dos tercios de la población mexicana padecía esta enfermedad, por lo que Bernardo Gastélum, Jefe del Departamento de Salubridad Pública de la Ciudad de México, inauguró en 1927 la Campaña Nacional Antivenérea con el fin de combatir la sífilis y la gonorrea (Bliss 1999: 1). Aunque la sífilis era concebida y encarada como un problema de salud, el debate se daba tanto en el ámbito médico, como social y jurídico. Entre las autoridades sanitarias y civiles existía consenso en que la propagación de la sífilis en México amenazaba el pilar fundamental de la sociedad mexicana: la familia. Para Gastélum la cadena de contagios comenzaba con las prostitutas, seguidas por los hombres casados que contagiaban a sus esposas, quienes a su vez la transmitían a sus hijos. Según cifras de 1926 en México ejercían la prostitución 29 mil mujeres, de las cuales 18 mil padecían sífilis, y se estimaba que el 30% de la población de entre 15 y 25 años había sido contagiada de esta enfermedad (Gudiño 2010: 216).

En *Santa* se representa el “cautiverio de la puta”, definido por Marcela Lagarde como aquel que encarna el erotismo en una cultura donde este es un tema tabú (Lagarde 2015: 411). Si bien el debate sobre salud sexual se daba de forma pública, este apuntaba a las prostitutas, reforzando así la sexualidad femenina como un tema tabú y estableciendo a la par mecanismos de vigilancia. Estas dos circunstancias combinadas propiciaron el interés de la audiencia en tópicos prostibularios. En la trama de *Santa*, tanto mujeres como hombres vigilaban el cumplimiento del “designio patriarcal masculino y femenino” (Lagarde 2015: 93-109) en el que la madre de Santa y sus hermanos representan a los personajes disciplinadores.

Para Marcela Lagarde “la propiedad general de todas las mujeres por los hombres, es una determinación histórica esencial, que las hace a todas seres dispuestos a ser ocupadas, seres a disposición, en servidumbre voluntaria: putas” (Lagarde 2015: 439). Así, Santa pasó del cautiverio de la virgen bajo la vigilancia de la familia al cautiverio de la prostituta bajo la vigilancia del Estado mexicano posrevolucionario, fundado sobre el mito de la familia mexicana patriarcal. Todos los cautiverios de Santa, estaban determinados en función de la relación de su cuerpo con los hombres: el cautiverio de la hija, de la hermana, de la prostituta y de la madre-esposa que no llegó a ser (Lagarde 2015: 280).

El bolero que sirve de tema central de *Santa*, de Agustín Lara, es sobre el hombre que sufre por ella y busca redimirla con su amor. Esta narrativa se repetirá hasta la saciedad en otros filmes en los que el hombre sufriente se ubicará en el centro del tema musical, desplazando a la propia protagonista. En ese sentido, la música puede dar la sensación de que el argumento fundamental del cine prostibulario se centra en los esfuerzos masculinos por redimir a las “callejeras, cualesquiera, pervertidas, trotacalles y aventureras”⁸. El tema musical central refleja la condición de Santa en cuanto un ser a disposición. La letra del bolero de Lara no toca las vicisitudes vividas por la protagonista, sino las penas del amor imposible de Hipólito⁹:

⁸ Adjetivos que corresponden a temas musicales de películas prostibularias del mismo nombre.

⁹ El guitarrista Juan Alberto Villegas alegó en 1936, a través del diario *El Excelsior*, que él era el compositor de “Amor ciego”, uno de los temas musicales de la versión de *Santa* de 1931, que en las estaciones de radio atribuían a Agustín Lara. Ver Centro de documentación Cineteca México https://issuu.com/centrodedocucineteca/docs/04_santa

En la eterna noche de mi desconsuelo
tu has sido la estrella que alumbra mi cielo,
y yo he adivinado tu rara hermosura
y has iluminado todas mis negruras.

En palabras de Penny Murray: “El hombre crea, la mujer inspira; el hombre hace, la mujer es el vehículo de la fantasía, un objeto creado por la imaginación masculina, incapaz de actuar por sí misma” (Murray 2008: 1). Las musas-prostitutas del tipo de *Santa* o posteriormente *La mujer del puerto* –es decir, las “doncellas olvidadizas” que no preservaron su virginidad y que, por lo tanto, fueron expulsadas del paraíso rural– generalmente fueron representadas por los compositores como actores sin agencia, arrastradas por un destino trágico vinculado al mito de la virginidad femenina y al amor romántico.

Podría argumentarse que las representaciones estereotipadas de las prostitutas se vinculaban al hecho de que los creadores eran, en su mayoría, hombres. Sin embargo, los escasos ejemplos de mujeres compositoras de la época que abordaron la temática prostibularia en sus canciones no distan mucho de su contraparte masculina. En “Si fuera una cualquiera”, de María Alma, la compositora señala: “Si fuera una cualquiera, tal vez lo olvidaría... no lo quisiera tanto...”¹⁰. Este ejemplo es interesante porque su versión más conocida es la que circuló en la voz de Fernando Fernández, quien cantó y protagonizó la película homónima dirigida por Ernesto Cortázar en 1950. Llama la atención que esta canción ha sido interpretada por hombres y mujeres por igual. El sentido de la expresión “si fuera una cualquiera, tal vez la olvidaría...” toma un sentido distinto en la voz masculina y en la femenina, pero en ambos casos se preserva la acusación a la mujer “cualquiera” como incapaz de sentir o como indigna del amor del hombre, según sea el caso.

Los debates en torno a los problemas sociales, morales, jurídicos y de salud asociados a la prostitución no solo se daban en México. A raíz del movimiento abolicionista inglés liderado por la feminista Josephine Elizabeth Grey Butler en el siglo XIX se crearon tratados de cooperación internacional para detener la entonces llamada trata de blancas (Bailón 2016: 172, 179-181). La adhesión de México a estos tratados tuvo un efecto directo en las mujeres –migrantes en su mayoría– que se empleaban en sitios de entretenimiento nocturno como cabarets. El eco que se hizo de estos debates entre las feministas mexicanas llevó a proponer en el Primer Congreso Panamericano de 1923 que a las mujeres se les prohibiera ser empleadas en los “cafés-cantantes”, y se solicitó que las mujeres “campesinas” que llegaran a la ciudad contaran con asistencia que las protegiera de los “explotadores de mujeres” (Bailón 2016: 183).

En suma, en los años veinte y recién establecido el primer gobierno posrevolucionario, una de las preocupaciones centrales del Estado mexicano era la constante migración de mujeres solas a las ciudades. Muchas de estas mujeres se incorporaron a las fábricas como obreras y otras tantas a la prostitución como un medio único o adicional de subsistencia. La mujer mexicana, prostituta o no, comenzó a hacer uso del espacio público urbano en la capital mexicana mientras el paisaje de Ciudad de México se transformaba. Productores cinematográficos y compositores incorporaron en sus películas la metamorfosis por la que atravesaba la capital mexicana, incluyendo la epidemia de sífilis, la crisis sanitaria y lo que seguramente constituyó la preocupación de una buena parte de la sociedad mexicana.

¹⁰ <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/si-fuera-una-cualquiera>

Musas migrantes

Aunque las canciones y el cine prostibulario no abordan la condición infantil o de precariedad laboral de las trabajadoras sexuales de los años veinte y subsecuentes, muchas de aquellas mujeres, tanto en la ficción como en la vida real, eran migrantes. Por ejemplo, en el filme *Aventurera* (1949), la protagonista Elena, interpretada por Ninón Sevilla, emigra de un pueblo de Chihuahua a Ciudad Juárez al suicidarse su padre, ser abandonada por su madre y en consecuencia, quedar desamparada. En Ciudad Juárez Elena trabaja como secretaria y mesera. En ambos sitios es acosada sexualmente por sus patrones hasta que finalmente un “tratante de blancas” la captura para que trabaje en un centro nocturno. Pasado un tiempo, la protagonista huye a Ciudad de México donde se convierte en una bailarina reconocida y acaudalada. La prostitución aparece de forma velada en la trama de *Aventurera*, ya que en el filme no se le nombra directamente, pero la relación comercial se puede adivinar por el contenido del tema musical principal, compuesto también por Agustín Lara:

Vende caro tu amor, aventurera,
da el precio del dolor a tu pasado
y aquel que de tu boca la miel quiera
que pague con brillantes tu pecado.

En la película, el tema es cantado por Pedro Vargas, quien aparece en el escenario del centro nocturno donde trabaja Elena. La secuencia se compone por la protagonista fumando y paseándose por todo el escenario del cabaret mientras Vargas canta el tema principal de la película. Así como en *Santa*, la protagonista de *Aventurera* no se autorrepresenta a través de la música, sino que lo hace un tercero. La letra de la canción cantada por Vargas apela al “pasado” y al “destino” para marcar una temporalidad radicalmente distinta en la vida de la prostituta, que en la ficción se establece cuando la mujer deja de *ser* virgen y se convierte en pecadora.

El paisaje sonoro del entorno rural en *Aventurera* no admite referencias a la música asociada a las ciudades. Al igual que en *Santa*, la primera escena de la película *Aventurera* es una toma panorámica de algún pueblo de Chihuahua en el que vivía la protagonista. De estas imágenes se destacan las tomas de la iglesia y de los edificios coloniales. La melodía que acompaña a esta secuencia inicial es introducida por los cornos franceses que dan paso a un tema en 6/8 interpretado por la sección de vientos, en tanto que la sección de cuerdas realiza un acompañamiento con pizzicatos enfatizando el carácter rítmico, más que melódico, del tema. La armonía que va del V-I en todo momento, aunado al tempo allegro, la tonalidad en Sol mayor y al patrón rítmico sesquiáltero, no deja lugar a dudas de que se trata de una melodía que emula un son tradicional mexicano. Referencias musicales de este tipo marcaban la frontera sonora de lo rural y lo urbano, como si fueran dimensiones musicalmente incompatibles.

En ficciones cinematográficas como *Santa* y *Aventurera* la vida de las prostitutas no admite matices. El estereotipo de “la prostituta que solo es prostituta” dominó la escena cinematográfica del cine prostibulario e impidió la creación de temas musicales que mostraran versiones más humanizadas de dichos personajes. En su lugar, se repitieron nociones moralizantes en las que la vida de las protagonistas de estos melodramas se dividía en dos momentos marcados por el inicio de su vida sexual, el cual coincidía con la migración

de estas mujeres de las regiones rurales a las ciudades:

En la ideología las prostitutas sólo tienen relaciones y actividades de la prostitución. Nada más falso: las prostitutas son madres en un número elevado, también son casadas, divorciadas, abandonadas, etcétera, las hay estudiantes, trabajadoras, profesionistas [...] Enfrentan con singular dificultad los problemas del embarazo, los abortos, las enfermedades venéreas, las obligaciones familiares, el trabajo, etc. Sin embargo, todos los otros aspectos de su vida son negados, subsumidos socialmente en la prostitución, lo cual es una falacia [...] (Lagarde 2015: 414).

Muchas de las mujeres que llegaron al Distrito Federal a principios del siglo XX trabajaban como obreras o empleadas domésticas, y una parte de estas terminaron ejerciendo la prostitución para obtener un salario mejor o adicional al de las fábricas en las que una joven podía ganar entre 50 centavos y 1 peso por día. En los bares y cabarets, en cambio, las mujeres podían ganar hasta 1 peso por noche, más las comisiones que obtuvieran por la venta de bebidas alcohólicas (Bliss 2003: 269-270). Hacia 1950 muchas de las mujeres que ejercían la prostitución en Ciudad de México eran inmigrantes que habían llegado a la capital motivadas por las retribuciones económicas. Mientras una empleada doméstica en una zona de clase alta ganaba 50 pesos mensuales, una prostituta podía ganar entre 400 y 2.000 pesos (Santillán 2017: 78-79).

La desatención del campo mexicano llevó a que las desigualdades sociales se agudizaran y a que hombres y mujeres dejaran sus lugares de origen en busca de trabajo. Mientras millones de hombres migraron a los Estados Unidos como trabajadores temporales (Molina 2011: 1027), muchas mujeres hicieron lo propio en Ciudad de México a lo largo del siglo XX en busca de empleo. La manifestación de prostitutas de 1926 ante el presidente Plutarco Elías Calles da cuenta del complejo entramado social en el que se desarrollaba la prostitución en el entorno de la industrialización, la centralización del país y la migración:

Señor Presidente, no se nos culpe a nosotras de llevar esta vida, éramos obreras, trabajadoras, pero se han cerrado las fábricas, los talleres, las labores de campo están suspensas, qué hacer, creemos que un 70 por ciento de nosotras llevamos esta vida por necesidad y solamente un 30 por ciento por vicio (Bliss 2003: 261).

En 1900, la mayor parte de la población del Distrito Federal, hoy Ciudad de México, era migrante. De sus 541.516 habitantes, solo 125.300 habían nacido ahí (Bliss 2003: 249). Ciudad de México fue uno de los destinos más concurridos por hombres y mujeres que, tras el conflicto revolucionario, buscaban mejores oportunidades laborales. La prostitución solía ser una actividad que permitía a muchas mujeres hacer la transición de la vida familiar en las zonas rurales, a las urbanas. Katherine Bliss señala que las fábricas textiles y tabacaleras dependían en gran medida de la mano de obra femenina (Bliss 2003: 243, 248).

Si bien el cine y la música prostibularia abordan de forma adyacente la migración y la ciudad como personaje, no profundizan en las historias de las mujeres, y en general lo hacen desde un punto de vista moralizante. Parafraseando a Lagarde, en el cine prostibulario se explotaron primordialmente los argumentos de “la prostituta que solo es prostituta”. El empleo de géneros como el danzón, el bolero, el jazz o el fox-trot, se dio en función de categorías artificiales que no admitían matices. Así como las prostitutas solo eran prostitutas, en los burdeles solo se cantaban boleros y se bailaban danzones o jazz, nunca música tradicional.

Para Sergio De la Mora, representar la “otredad” con la música caribeña o extranjera fue una manera de preservar a la música mexicana de posibles asociaciones con la prostitución (De la Mora 2006: 21-69). Los temas musicales prostibularios en el cine sonaban en clave de danzones y boleros, no al son del mariachi, porque los sonidos de la patria no podrían asociarse a temas sobre el deseo carnal o sobre mujeres cuya vida estuviera disociada de la maternidad. El fundamento del nacionalismo musical mexicano fue establecer una distinción entre lo propio y la ajeno. La música extranjera se constituyó como la otredad y desde ese sitio se interpelaba a la sexualidad femenina transgresora de la prostituta. Así, la temática prostibularia se desarrolló a partir de géneros musicales, como el danzón, que no fueran considerados nacionales (Madrid 2020: 144-145).

Este patrón será una constante en el cine prostibulario. Por ejemplo, el tema de *Aventurera* es el arreglo realizado por Dámaso Pérez Prado de un bolero de Agustín Lara y Antonio Díaz Conde para dicha película. Aunque entonces el bolero gozaba de un fuerte arraigo en México, se reconocía su origen cubano y, por lo tanto, extranjero. Al igual que en *Aventurera*, la música incidental de otra película de temática prostibularia, *Callejera*, está conformada por danzones y boleros, y el instrumento con el que se acompañan los temas musicales principales no son ni guitarras ni conjuntos de mariachis, como en las películas rancheras, sino el piano.

La música popular extranjera fue considerada por los estudiosos del folclore mexicano y en general por compositores nacionalistas mexicanos como perniciosa. Este debate permeaba espacios que iban más allá de lo musical. Entre las preocupaciones de los defensores del folclore se encontraba la función que podía cumplir la música en la conformación psicológica de los mexicanos o en la reproducción de ciertas conductas. Los repertorios catalogados entonces como urbanos fueron censurados bajo argumentos morales esgrimidos por el Estado mexicano a través de sus agentes culturales. Compositores como Manuel M. Ponce, Rubén M. Campos y Blas Galindo manifestaron abiertamente su rechazo al jazz, al fox-trot, al danzón y al charlestón. En 1932, por ejemplo, a través de la Secretaría de Educación Pública, se dio la siguiente orden:

Por eso conviene que, sin dejar de conocer los corridos y los sones regionales, se excluyan los que, sin exageraciones indebidas, se juzguen perniciosos desde el punto de vista moral y social y, sobre todo, es urgente que se destierre de la escuela normal rural la “influencia morbosa de las canciones cabareteras” (Toledo 2017: 209-211).

Es probable que el alcance de las recomendaciones de estos intelectuales fuera limitado, pero cabría preguntarse en qué medida este tipo de iniciativas contribuyó a la constitución de una serie de expectativas y disciplinas que reforzaran no solo la noción de identidad sonora nacional, sino también el papel que los hombres y las mujeres desempeñaban en la sociedad mexicana.

El crecimiento de la mancha urbana en Ciudad de México no se detuvo durante todo el siglo XX. La ciudad se colocó como personaje dominante en el cine mexicano ya sin timidez a partir de la filmación de *Nosotros los pobres* (1947) dejando atrás al género ranchero. Hacia 1955, se contabilizaban 3500 café-cantantes y salones de baile; de 3 películas de cabareteras filmadas en 1947, en 1950 se filmaron 50 y el cine se afianzó como el espectáculo predilecto de los capitalinos por encima del “teatro, los toros, los gallos, las carpas y los centros deportivos” (Santillán 2017: 71, 72, 52, 16).

La mirada de poetas, literatos, cineastas y músicos hacia la prostitución, como en el

caso de *Santa*, por lo general se constriñe no solo a la ciudad, sino a un espacio aún más concreto, el prostíbulo. Sitios como el Hospital Morelos –reservado para las prostitutas enfermas de sífilis y otras enfermedades venéreas– aparecen en *Santa* como el espacio en el que la prostituta encontrará su destino fatal, la muerte. Los rostros y expresiones de las mujeres y niñas internas en el Hospital Morelos contrastan con las narrativas glamorosas de las canciones y de las películas prostibularias, pero también con lo que ocurrió en este establecimiento durante el periodo posrevolucionario. La voz masculina le cantaba a la prostituta, al amor romántico, a la prostituta que solo era prostituta reforzando al mismo tiempo la noción de la mujer madre y esposa.

Para Jacqueline Avila, el pianista enamorado de *Santa* es el avatar de Agustín Lara (Avila 2019: 43). De algún modo este tipo de representación cinematográfica en la que el personaje masculino redime al femenino es una extensión de lo que Lagarde llama la “teatralización del poder patriarcal” (Lagarde 2015: 423). Más allá de las narrativas románticas diseñadas por cineastas, literatos y músicos, las prostitutas creaban alianzas políticas en el día a día dentro del propio Hospital Morelos, sitio de la tragedia cinematográfica, pero lugar de negociación fuera de la pantalla. Por ejemplo, en el Hospital Morelos, una vez concluida la Revolución convergieron las internas, grupos de feministas, y miembros de la Unión de Damas Católicas Mexicanas para demandar que las prostitutas pudieran criar y tener a sus hijos dentro del hospital (Bliss 2006: 129). Todos estos matices se pierden en la música y el cine prostibularios.



Prostitutas en el Hospital Morelos. Ciudad de México ca. 1925. Fototeca Nacional¹¹.

Conclusiones

El estudio de las prostitutas como sujeto histórico tiene sentido en cuanto son sus historias las que fueron representadas en las películas y canciones prostibularias. Comparar las realidades que aquellas mujeres experimentaron con las ficciones fílmicas contribuye a entender la creación musical prostibularia en la lógica de la familia nuclear promovida por el

¹¹ Fotografía de Casasola ca. 1925. Fototeca Nacional. D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A460230>

estado posrevolucionario. No se puede comprender el éxito de este tipo de argumentos sin considerar que la mayor parte de la audiencia que los consumía era migrante. El estudio de la creación como centro del análisis es útil para comprender la música misma. Sin embargo, en términos amplios, esta aproximación puede representar un callejón sin salida cuando se trata de entender el papel de las mujeres en la sociedad. Intentar responder la pregunta de Linda Nochlin “¿por qué no han existido grandes mujeres artistas?” con ejemplos de mujeres creadoras del mismo periodo no termina de mostrar las causas de exclusión sistemática y de opresión que apartaba a las mujeres de la creación y las confinaba a representar el papel de musas, ya fuera en la ficción a través de la pantalla, de forma simbólica en las canciones, o en la vida cotidiana, al estar sujetas a la vigilancia de la familia, del Estado y de sus parejas sentimentales.

Al carecer de un estudio exhaustivo de las canciones de temática prostibularia se vuelve imposible llegar a conclusiones sin caer en generalizaciones. No obstante, considerando los ejemplos citados en este trabajo, es posible afirmar que las películas de temática prostibularia refuerzan el discurso nacionalista que concebía a los espacios rurales y urbanos como antagónicos y opuestos, cuando existen evidencias de que el intercambio musical entre ambos espacios era mucho más fluido. En el terreno musical esta idea se difundió a través de la utilización de música clasificada como tradicional para representar la vida en el campo, mientras que los danzones, boleros, foxs y el jazz fueron empleados para representar la vida en las urbes.

Por otro lado, en la música de las películas citadas los temas prostibularios no son autorreferenciales. Los personajes no cantan en primera persona sobre su condición o sus experiencias y no está demás decir que los autores de los argumentos y de estas canciones fueron hombres en su inmensa mayoría. También es importante destacar que quienes reprodujeron las narrativas sobre la prostitución fueron personajes muy específicos vinculados a la industria cinematográfica. Es habitual que en estos filmes sea el personaje masculino y no la prostituta la que “cante” sobre su propia condición, sufrimientos, motivaciones.

Los temas musicales prostibularios forman parte de un imaginario social marcado por la migración masiva de mujeres a la Ciudad de México, por la trata de personas y por las políticas de control sanitario y jurídico implementadas por el Estado mexicano. Sin embargo, las prostitutas no siempre ejercieron la prostitución conducidas por un tercero y cabe decir que no fueron en todos los casos mujeres sin agencia (Santillán 2017: 91-92). El bolero, el danzón y el fox-trot se constituyeron en paisaje sonoro de las historias prostibularias en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX. Esta música da cuenta de una época en la que Ciudad de México atrajo mano de obra migrante que se avecindó en la capital. Aquellas mujeres que terminaron ejerciendo la prostitución fueron confinadas, en el cine y en la música, al ambivalente dominio de mujeres perversas a la vez que inalcanzables, mujeres desplazadas por la revolución, que quedaron a medio camino de la modernidad en las periferias de la Ciudad de México.

Bibliografía

- Abarca Laredo, Lilia Bertha. 1986. “La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1982)”. Tesis de Licenciatura en comunicación y periodismo, UNAM, México.
- Avila, Jacqueline. 2019. “The Prostitute and the Cinematic Cabaret: Musicalizing the “Fallen Woman” and Mexico City’s Nightlife”, en *Cinesonidos: Film Music and National*

- Identity During Mexico's Época de Oro*. New York: Oxford University Press, Oxford Scholarship Online. doi: 10.1093/oso/9780190671303.003.0002.
- Ayala Blanco, Jorge. 1993. *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*. México, D.F: Editorial Grijalbo.
- Bailón Vásquez, Fabiola. 2016. “La explotación de la prostitución ajena en México. El inicio de un debate y sus primeras consecuencias legales, 1929-1956”, en *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*. Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez coord. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM: 171-200.
- Bliss, Katherine. 1999. “The Science of Redemption: Syphilis, Sexual Promiscuity, and Reformism in Revolutionary Mexico City”, *The Hispanic American Historical Review*, 79/1: 1-40.
- _____. 2003. “Figuras revolucionarias: prostitutas, trabajo y comercio sexual en la Ciudad de México, 1900-1940” en *Género y cultura en América Latina: Volumen II: Arte, Historia y Estudios de Género*. Luz Elena Gutiérrez De Velasco ed. México, D. F.: El Colegio de México: 239-80.
- De la Mora, Sergio. 2006. *Cinemachismo: Masculinities and sexuality in mexican film*. Austin: University of Texas Press.
- De la Peza, María del Carmen. 1994. “El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 6/17: 297-308.
- Delgado, Carolina Santamaría. 2008. “Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950”, *Signo y pensamiento* 27/52: 16-30.
- Gamboa, Federico. 2002. *Santa*. Madrid: Cátedra.
- García Corona, Leon F. 2019. “Music, Politics, and Sentimentalism in Bolero”, *Latin American Music Review*, 40/2: 138-68.
- García Riera, Emilio. 1998. *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo, 1897-1997* Canal 22. Mexico, D.F: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Gudiño Cejudo, María Rosa. 2012. “Un recorrido por el acervo filmográfico de la Secretaría de Salud de México”, *História, ciencias, saúde-Manguinhos*, 19/1: 325-334.
- _____. 2010. “Campañas de salud. Un recorrido histórico” en *Cien años de salud pública en México. Historia en imágenes*. Ricardo Pérez Montfort coord. Madrid: Secretaría de Salud-CIESAS: 205-223.
- Lagarde, Marcela. 2015. *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Loeza, Guadalupe, y Granados, Pável. 2009. *Mi Novia, la Tristeza*. 2. Ed., Corr. ed. México, D.F.: Océano, 2009.
- Madrid, Alejandro y Robin D. Moore. 2020. *Danzón. Diálogos de música y baile por la cuenca del Caribe*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Molina, Natalia. 2011. “Borders, Laborers, and Racialized Medicalization: Mexican Immigration and US Public Health Practices in the 20th Century” en *American Journal of Public Health*, 101/6:1024-1031.
- Morales Orozco, Fernando Adolfo. s/f. “Santa y el Jarameño o el amor y la fiesta brava. Un acercamiento a Santa de Federico Gamboa a través de la perspectiva de la sexualidad de Paul Ricoeur, Georges Bataille y Octavio Paz”, ms. www.academia.edu/4989623/SANTA_Y_EL_JARAME%C3%91O_O_EL_AMOR_Y_LA_FIESTA_BRAVA_UN_ACERCAMIENTO_A_SANTA_DE_FEDERICO_GAMBOA_A_TRAV%C3%89

[S DE LA PERSPECTIVA DE LA SEXUALIDAD DE PAUL RICOEUR GEORGES BATAILLE Y OCTAVIO PAZ \[7/2021\]](#)

- Murray, Penny. 2008. "Reclaiming the Muse" en *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Vanda Zajko y Miriam Leonard ed. Oxford: Oxford University Press.
- Ng, Eve. 2020. "No grand pronouncements here...: Reflections on cancel culture and digital media participation", *Television & New Media*, 21/6: 621-627.
- Nochlin, Linda. 2018. "Why Are There No Great Women Artists?" en *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*. Lee B. Brown, David Goldblatt y Stephanie Patridge eds. Nueva York: Routledge: 46-51.
- Pérez Montfort, Ricardo. 2016. *Tolerancia y prohibición: aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940*. Ciudad de México: Debate.
- Ponce, Manuel M. 1926. "El nacionalismo musical", en *Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública* Tomo VII, Núm. 4, México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Santillán Esqueda, Martha. 2017. *Delincuencia femenina. Ciudad de México, 1940-1954, México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Ciencias Penales/Instituto Mora.
- Toledo Guzmán, Liliana. 2017. "El programa de música de las Misiones Culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la construcción del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)". Tesis de Maestría en Historia, El Colegio de Morelos, Cuernavaca.