

DANIEL AVECHUCO CABRERA*

El motivo de la bella muerta en la cultura mexicana de cambio de siglo (1901-1914)

The Motif of the Beautiful Dead Woman in Mexican Culture at the Turn of the Century (1901-1914)

Resumen

Culpar a la mujer de la violencia de que es objeto y exhibir su cuerpo vulnerado forma parte de la historia cultural de México. El presente trabajo analiza esta tendencia, concretada en el motivo iconoverbal de la bella muerta, que tuvo una breve pero significativa manifestación durante la transición del siglo XIX al XX. En la primera parte, me centro en su origen en la narrativa modernista-decadente; en la segunda, examino la aparición del motivo en la nota roja, donde el cadáver femenino aparece como objeto de consumo insensible y morboso.

Palabras clave: cultura mexicana, modelos de feminidad, bella muerta, sexualización

Abstract

The dynamics of blaming women for the violence they suffer and the exhibition of their violated bodies are not recent phenomena, but rather are part of Mexico's cultural history. This paper analyzes a specific manifestation of this trend, materialized in the icon-verbal topic of the "beautiful dead woman" (la bella muerta), which had a significant, albeit brief, expression during the transition from the nineteenth to the twentieth century. In the first part, the study focuses on the Modernist-Decadent narrative. In the second, it examines the emergence of this topic in the nota roja (sensational crime news).

Key words: Mexican culture, models of femininity, beautiful dead woman, sexualization

Fuentes Humanísticas> Año 37 > Número 71 > II Semestre > julio-diciembre 2025 > pp. 9-21 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 24-07-2025 > Fecha de aceptación 14-10-2025

daniel.avechuco@unison.mx > Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0969-9340>

* Universidad de Sonora, México.

Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Introducción: la belleza de la muerte

Durante el ecuador del siglo XIX anglo-europeo, surge un motivo artístico, primero literario y poco después pictórico, en el que confluirían una serie de preocupaciones de orden burgués, desde las estéticas hasta las morales, pasando por las sociales: la bella muerta. Este motivo, en cuya trayectoria histórica y en cuyas variaciones geográficas iría adquiriendo diferentes denominaciones, fue resultando “de la nueva concepción estética de lo bello, que [buscaba] unificar los conceptos de lo horrible y lo sublime” (Arias, 2012, p. 73).

Fue un escritor quien mejor expresó los fundamentos del motivo de la bella muerta, y quien luego, por cierto, lo llevaría al campo de su narrativa breve; me refiero, claro, a Edgar Allan Poe. En su célebre *Filosofía de la composición* (1846), el bostoniano afirmaría que la muerte es el tema más melancólico del universo, para acto seguido preguntarse cuándo este tema alcanza estatura poética. Responde que cuando se lo une a la belleza:

la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionable el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada (Poe, 1973, p. 72).

Solo unos años después, concretamente 1852, comenzaría la tradición plástica moderna del motivo con la aparición de *Ophelia*, de Everett Millais, sin duda el para-

digma visual de la bella muerta.¹ Es importante hacer hincapié en los pocos años que separan a las reflexiones de Poe del cuadro de Millais: apuntan a una génesis iconoverbal del motivo. Así, desde el inicio la concreción de la bella muerta en literatura tendrá resonancias pictóricas –descripción altamente plástica, cromática, cuando no directamente una práctica de écfrasis–, y la concreción de la bella muerta en pintura tendrá resonancias literarias, como la obra del pintor inglés deja patente.

El motivo de la bella muerta se ha explicado de muchas y muy diversas maneras, con frecuencia contradictorias. De entrada, hay que entender que, dada su larga vida, el motivo, ni en su forma ni en sus posibles significados, se ha mantenido estable, sino que ha sabido siempre adaptarse a los cambios contextuales, que necesariamente condicionan los procesos de génesis y de recepción. Por lógica, una de las explicaciones más recurrentes es aquella que pone en diálogo a la bella muerta con el romanticismo, filosofía que le concedió a la materialidad de la muerte –en los casos más radicales se llegó a grados extremos, como la fascinación ante la descomposición corporal o la necrofilia– protagonismo artístico. A este sedimento romántico, sin embargo, se le irán añadiendo otras capas de significado en torno a la muerte, como la toma de conciencia de la finitud humana a partir de los procesos de secularización del pensamiento, que llegaron a uno de sus apogeos con el arribo del positivismo:

¹ Para ver múltiples ejemplos del motivo, puede revisarse el estudio clásico de Bram Dijkstra (1986).

El cuerpo abandonado en manos de otro, a su voluntad, a su mirada, sin necesidad de confrontar la opacidad de quien en el fondo es inaprehensible, es una ofrenda que no exige contrapartida. Queda domesticado el miedo a la muerte, de la que ha desaparecido su aspecto aborrecible, y el miedo a la belleza domeñada por la falta de vida (González, 2015, pp. 59-60).

En ese sentido, la representación del cuerpo femenino muerto pero antes del deterioro apunta a una suerte de control sobre un lapso cuya transitoriedad queda en suspensión gracias al arte. Una imitación de la eternidad.

Otra de las importantes rutas explicativas del motivo es la que pone a la bella muerta bajo la luz de las cambiantes dinámicas sociales decimonónicas, en especial aquellas relativas a las relaciones entre hombres y mujeres:

Así lo plantea Ana González-Rivas (2012, pp. 283-284):

En la idea de la mujer moribunda se encierran, sin duda, muchas de las convenciones decimonónicas sobre la feminidad, como la fragilidad, la pasividad y la indefensión, que se oponen a un arquetipo masculino de fuerza, protección y actitud paternalista hacia la amada. Una mujer agonizante o muerta es, ante todo, controlable, y sitúa al hombre en una tranquilizadora posición de dominio, eliminando todos los posibles conflictos que muchas veces surgían ante una mujer más asertiva, independiente y, en definitiva, más viva.

Así, la bella muerta podría estar figurando artística, culturalmente una fantasía masculina de control sobre el objeto de

su deseo. Este motivo, pues, forma parte de la constelación de modelos femeninos del periodo, como la mujer fatal, materialización del temor y la ansiedad que causó la conquista de la mujer de nuevos espacios y nuevas formas de relacionarse (Bornay, 1995, p. 85).

El motivo dio un salto cualitativo hacia finales del siglo XIX, con el advenimiento de algunos cambios sustanciales, que Ana Laura Zavala (2021, pp. 168-169) expone con mucho acierto:

En esta última centuria, dos factores íntimamente relacionados coadyuvaron al establecimiento de nuevas imágenes y formas de comprender lo corpóreo: por un lado, el adelanto y la divulgación del conocimiento tanto científico como tecnológico producido en el extranjero (léase Europa), cuyos presupuestos y descubrimientos revolucionaron el entorno físico, existencial e ideológico de los habitantes de las urbes, principalmente [...] Y, por el otro lado, el proceso de secularización de la vida cotidiana que debilitó entre determinados sectores de la sociedad el predominio de la mirada religiosa sobre el cuerpo, lo cual posibilitó la preeminencia de otros saberes sobre éste como, por ejemplo, el de la medicina.

En los concerniente al ámbito literario, la bella muerta sobreviviría al agotamiento del romanticismo como paradigma y abriría las puertas, con contundencia, del modernismo:

Esta supervivencia, a lo largo del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, queda patente, asimismo, en el cambio que se opera en su concepción al pasar de ser sujeto casi único de la lírica y la pintura, a

protagonizar numerosos relatos, novelas y cuentos (González-Rivas, 2012, p. 58).

Rara vez se menciona, pero este giro prosístico del motivo trascendería las fronteras de los artísticos, hasta alcanzar la “prosaica” esfera de la nota roja, donde el cadáver femenino pasaría a ser prácticamente un mero objeto de consumo, como tendremos oportunidad de ver más adelante.

En Latinoamérica, la bella muerta tiene una aparición tardía, acaso porque, dadas las urgencias posindependistas del subcontinente, el romanticismo de la región importó casi exclusivamente en su faceta nacionalista y costumbrista; respecto de las exploraciones de la subjetividad en la lírica, estas por lo general no rebasaron los linderos del mal de amores y las crisis de identidad, entre otros aspectos existencialistas de originalidad moderada. Sería hasta el surgimiento del modernismo, y particularmente su vertiente decadente, cuando el motivo de la bella muerta empezaría a manifestarse, sobre todo en la narrativa, aunque también hay casos de poesía. De este modo, en el contexto mexicano –si bien este apunte podría ser extensivo a los demás países de la América hispanohablante– el motivo de la bella muerte comenzó a manifestarse con mayor frecuencia e intensidad ya durante las primeras décadas del siglo xx, acaso cuando la exploración artística de tendencia nacionalista daba claros signos de agotamiento; no por ello, sin embargo, deja de ser un motivo de espíritu decimonónico.

Como intentaré evidenciar, en ese periodo y en esas coordenadas, el aura romántica, el idealismo del motivo de la bella muerta parece tener poco sentido;

en su lugar hay una materialidad que rebosa morbo. Para comprobar esta hipótesis, primero analizaré algunas de las concreciones de la bella muerta en eluento decadente; en una segunda parte, me centro en la forma como el periodismo, mediante la nota roja, absorbió el motivo para mostrarlo en toda su desnudez verbal y visualmente.

Agencia y movimiento: la bella muerta entre los decadentes

La vertiente decadente del modernismo implicó la auscultación artística del costado más oscuro de las experiencias humanas, en especial aquellas que tenían que ver con la transgresión de fronteras y por lo tanto la exploración de territorios vedados por la norma, la convención y aun por la ley. Entre estas, acaso la más radical es la que separa la vida de la muerte, frontera rota por el motivo de la bella muerta.

La exploración de la bella muerta por parte de los decadentes mexicanos –latinoamericanos en general– se da en el contexto del afianzamiento de la ciencia como discurso explicativo de la realidad y, por ende, con la consolidación de un imaginario literario que tuvo en el cuerpo femenino uno de sus pilares.² La arista

² Dice María del Pilar Blanco (Citado en Zavala, 2019, p. 104): “fin-de-siècle society in Mexico was progressively incorporating, as well as resisting the entrance of, science and technology into everyday life, and this in turn was affecting the themes and forms produced in the work of writers and artists”. En la misma línea, sostiene Isabel Clúa Ginés (2009, p. 34): “una constelación de términos procedentes de los estudios médicos y científicos que acaban configurando los lugares

médica de este imaginario propició una suerte de cientificación del motivo, lo que supuso que el cuerpo femenino adquiriera mayor concreción y, con ello, perdiera parte de su aura idealista y trascendente que tuvo en su etapa romántica.

Por otro lado, la materialización de la bella muerta coincidió con una serie de transformaciones en los ámbitos social, laboral y político que propiciaron cambios sustanciales en las relaciones intergenerícas y en los modos en que la mujer habitaba los espacios públicos y se asumía como ciudadana. Estos cambios quedan muy bien expresados en “La Duquesa Job”, el célebre poema de Manuel Gutiérrez Nájera en el que la voz poética se debate entre la fascinación y la angustia que le causan la errancia del objeto de su deseo. Habría que acotar: lo que la voz poética considera errancia.

En la exploración de los decadentes mexicanos de la bella confluyen estos dos aspectos que he comentado en los dos párrafos anteriores: la materialización del motivo a partir del imaginario médico y la percepción masculina de la mujer y la feminidad a raíz de los cambios sociales, laborales y políticos que tuvieron lugar hacia el tercer tercio de la centuria. Me parece que sobre todo el segundo aspecto determina la forma y el tono en que los decadentes mexicanos abordaron la bella muerta, pues, como bien se ha señalado, es claro que el liberalismo de este grupo de escritores era moderado (Molloy, 2012, p. 27); fueron reaccionarios, en especial, a lo que José Chaves (2005, p. 244) llama la “mundanización de las

mujeres”. Aspiraban a transmitir modelos modernos y rompedores de feminidad al mismo tiempo que, a menudo de forma encubierta, los sancionaban a través de diversas formas de “represalias”, como la muerte, la enfermedad o el aislamiento. Justamente, en algunos de los cuentos que comentaré a continuación, el motivo de la bella muerta se concreta como una suerte de castigo a una forma de disidencia; específicamente, los textos sugieren una relación causal entre manifestaciones de agencia femenina y las condiciones que llevan a la mujer a morir y a convertirse en objeto de la contemplación masculina.

Quisiera comenzar con “La autopsia”, relato de Carlos Díaz Dufoó incluido en la colección *Cuentos nerviosos* (1901). La obra narra un breve lapso del matrimonio entre Teodora y un médico frío y silencioso y la posterior misteriosa muerte de la primera. De entrada, Teodora es configurada como un personaje en vías de descubrimiento, para quien el matrimonio no es el cierre de una etapa de búsqueda individual, sino el preámbulo, de ahí que sea descrita como “un alma inquieta [que] busca en los espacios fulgurantes desconocidos y en las flores aromas especiales” (Díaz, 1901, p. 45). La inquietud de Teodora se expresa, sobre todo, en su dinamicidad: sale de casa y regresa a horas “inapropiadas” y sin ninguna razón aparente, o al menos para el narrador no hay razones claras. Si a esto le agregamos que Teodora no es madre y que su maternidad no parece formar parte de sus preocupaciones, tenemos como resultado una mujer que se desvíe de la norma de acuerdo con las expectativas del periodo de cambio de siglo. Teodora, así, se aviene al modelo de mujer finisecular que Vicente Quirarte (2001, p. 26) definió de la

comunes de la producción y discusión literaria del momento”.

siguiente manera: "No se trata más de la mujer idealizada en el santuario del hogar, sino de la que sale a la calle, ostenta su autonomía y, por lo tanto, pone en peligro el dominio varonil".

La caracterización de Teodora condiciona, hasta cierto punto, la composición del relato, específicamente el comportamiento del narrador. Al inicio, éste se centra en Teodora, a quien describe interna y externamente sin mayor problema, y se cuentan sus paseos por el bosque. Si bien la narración no cuenta con un grado alto de focalización en el personaje femenino, la atención sí se mantiene él, y de hecho en esa primera parte del relato el esposo apenas se menciona. La perspectiva cambia cuando se cuenta que Teodora empieza a dejar la casa para irse con un Lovelace, como lo llama el narrador; en ese momento éste permanece dentro de las paredes del hogar, lo que propicia que el paradero de la mujer constituya una incógnita. Es decir, Teodora se erige como una entidad escurridiza, que transgrede el deber ser femenino a través, sobre todo, de su intensa movilidad, que rompe el sedentarismo que se espera del matrimonio.

A mitad de "La autopsia", hay un sutil cambio en la perspectiva de la narración cuando Teodora ya no regresa de su correría con el Lovelace, y entonces el relato se centra en el esposo, quien, impasible, parece no inmutarse ante la desaparición de su mujer. La segunda parte del cuento narra un día más del doctor en el hospital; concretamente, se relata el inicio de una cátedra sobre envenenamiento por cianuro, para lo cual se cuenta con un cadáver que acababa de llegar a la sala de disecciones, una mujer justamente intoxicada por cianuro. Sin embargo,

pronto se da cuenta de que el cuerpo que está por utilizar para explicar el tema es el de Teodora, quien al parecer murió en un burdel. En ese instante, la estupefacción del doctor da paso a la mirada fascinada del narrador, que se detiene en la anatomía de la mujer para describirla haciendo énfasis en su belleza y su sensualidad, características básicas del motivo de la bella muerta:

[el cuerpo] Era el de una mujer joven y hermosa; sus formas habían sido Holladas por el placer sin que perdieran el primitivo encanto de sus líneas. El vicio hizo rodar aquel montón de carne blanca y tersa, de suaves contornos y virginales redondeces (Díaz, 1901, p. 50).

Teodora ha muerto, con lo que ha regresado a la inmovilidad, la inmovilidad perpetua, pero no ha perdido ni un ápice de su poder de atracción; en ese sentido, la mujer queda reducida a un objeto para la contemplación masculina, como las joyas o los tapetes orientales que tanto gustaban los modernistas de describir.

"El Entierro de la Sardina", cuento no tan conocido de Rubén M. Campos, se publicó por primera vez en 1902 en la *Revista Moderna* y después sería recogido en *El nocturno en sol (Chopin) y otros cuentos*, una edición de la Universidad de Guanajuato comentada por Alejandro Ramírez Medina. Se trata de un texto particularmente sensorial, rasgo coherente con la temática de carnaval, narrado por una voz masculina que no tiene ninguna clase de implicación en los eventos más allá de ser testigo. En distintas regiones de España y Latinoamérica, se le conoce como "Entierro de la Sardina" al fin del carnaval del Miércoles de ceniza: de for-

ma simbólica, se realiza la quema de alguna figura, por lo regular sardinas.

El cuento de Campos empieza describiendo el carnaval, si bien pone especial atención a las figuras femeninas y se regodea en su descripción, pletórica de sinestesias. De entra las mujeres, el narrador destaca a Concha la Sardina, una mujer de clase media que, al perder a su pareja y su papá, cae en desgracia y termina como prostituta, lo que supone un esquema narrativo del modernismo mexicano, en una suerte de actualización del paradigma de la mujer caída.

Si nos detenemos en la configuración de Concha, pronto notaremos que el personaje está construido como un objeto precioso por la voz masculina que hace de narrador. Cito en extenso:

Entre las danzadoras había una, pecadora insaciable, que llamaba poderosamente la atención. Era pequeñita, luminosamente pálida, pero con esa palidez enferma de las antillanas que florecen a la orilla del mar; y por un capricho de la raza vegera que produce mujeres morenas de vellazón negra, por un contraste encantador, la danzadora era rubia, de un rubio de oro, de un matiz de crisantema besada por el sol; las hebras de oro de sus pestañas, las estrías de oro de sus ojos violetas, la pincelada de oro de sus cejas abiertas, los copos de oro que asomaban bajo el arranque de sus desnudos brazos blancos, la copiosa mata de cabellos blondos empenachados cual un casco de oro sobre la albura de su tez, de su nuca rubia, de su frente nítida, de sus lóbulos encendidos, dábanle una belleza criso-elefantina de concha nácar transparente, proclamaban su nombre de guerra, Concha la Sardina, la pecadora codiciada que

vestía esa noche un dominó matiz de carne maculado de golpes de oro (Campos, 2023, pp. 247-248).

El objeto precioso que es Concha se vuelve manzana de la discordia cuando se ve en medio de un triángulo amoroso en pleno carnaval. Después de un par de discusiones, Concha finalmente se decide por uno de sus pretendientes y lo besa frente a su contrincante. Después de esto, aprovechando que los amantes se retiraban, se abalanza sobre Concha y le entierra una daga en la espalda. Al día siguiente, un tanto arbitrariamente, el narrador se dirige al Hospital Juárez y, gracias al contacto de un amigo suyo, logra acceder al anfiteatro. Todo parece un pretexto para tener acceso al cadáver de Concha la Sardina. El retrato que resulta oscila entre los detalles de la materialidad corporal y apuntes sobre la muerta con aires trascendentalistas:

¡Concha la Sardina yacía en la plancha, semicubierta por un sudario, blanca, blanquísimá, con sus floridos cabellos sueltos, con sus ojos apagados y su sonrisa helada para siempre! El lavado piañoso de la muerte había sido hecho con pulcritud por una juventud admiradora de la belleza y respetadora del enigma tremendo, y la muerta, exangüe y divina, con la divinidad de la esfinge, parecía esperar una ofrenda amiga, un homenaje póstumo a su desesperanza infortunada... (Campos, 2023, p. 255).

Como podemos advertir, ambos relatos sugieren una ecuación en la que se concatenan tres situaciones: desvío de la norma, violencia y retrato verbal de la bella

muerta. El desvío de la norma se manifiesta en la conversión de las protagonistas en prostitutas, lo que es un lugar común en la literatura mexicana de finales del siglo XIX; esta conversión está antecedida o acompañada por el nomadismo femenino. Por otro lado, la violencia se da sin paliativos: es un ataque directo y firme contra el cuerpo inquieto, móvil. Finalmente, el motivo de la bella muerta surge con una mirada masculina que nota que la belleza de la mujer no se ha ido con su último aliento. De este modo, la belleza que sosiega queda vinculada a la muerte y, con ello, a la pérdida de agencia. A la vista de estos dos cuentos, que son representativos en tema, tono y estructura de tantos otros,³ podemos decir que se suman a los mecanismos discursivos que tenían el propósito de "domesticar el deseo [femenino] e imponerle ciertos principios represivos" (López, 2007, p. 60).

Morbo y materialidad: la bella muerta en la nota roja

Como comentaba en la introducción de este trabajo, con la incorporación de la perspectiva médica y el desgaste del idealismo romántico, el motivo de la bella muerta adquirió mayor concreción hasta alcanzar una materialidad corporal profundamente pedestre. Basta recordar dos episodios en los cuales dos conocidos es-

critores del periodo tienen contacto con sendos cadáveres femeninos. Los episodios son relatados por ellos mismos y desprenden una suerte de desencanto ante la falta de estética y del halo de trascendencia del cuerpo de la mujer. Se trata de un golpe de realidad provocado por la podredumbre corporal, dando por tierra con las expectativas modernistas de una anatomía sin vida impecable, perfecta en sus formas en la eternización de la belleza.

El primer episodio trata de cuando Jesús Contreras y Federico Gamboa visitan la morgue para conocer el cadáver de Esperanza Gutiérrez la Malagueña a manos de María Villa la Chiquita, ambas prostitutas que adquirieron notoriedad a partir de este suceso. Así recuerda Gamboa (1995, p. 12) la visita a la morgue:

Dos muertas veíanse en la sala de autopsias, o depósito, según nos explicó el muerto que nos escoltaba; una mujer del pueblo, cosida ya y de anatomía lamentable, que la tuberculosis le diera fin; en la otra plancha, con forzada postura, reposaba la Malagueña, en desnudez absoluta sin tentaciones, desnudez de cadáver, los pies exangües, tirando a marfil viejo, las carnes exúberas manchadas de sangre.

En la expresión "desnudez absoluta de tentaciones, desnudez de cadáver" queda cifrada la vulgarización del motivo, rematada con la frase "marfil viejo", en una suerte de guiño al ideario modernista.

Una anécdota similar, aunque menos conocida, la protagonizó Amado Nervo. En una crónica irónicamente titulada "Un ideal", el poeta narra una breve visita a

³ Con todos o algún elemento del esquema, estos son algunos cuentos modernistas-decadentes que incluyen el motivo de la bella muerta: "Juan", "La muerta" y "Un adulterio", de Ciro Ceballos; "Ingenua", de Amado Nervo; "Una obsesión" y "Blanco y rojo", de Bernardo Couto Castillo.

un anfiteatro, como si buscara cotejar con la realidad el modelo de la bella muerta:

Yo, que como buen moderno me perezco por las sensaciones nuevas, acepté la invitación y nos dirigimos al hospital donde practica mi amigo, soñando yo con una muerta mórbida y láctea como una Venus dormida, y con el platónico atracón de 'formas' que darmel [...] El hermosísimo cadáver era el de un pobre diablo que murió de una inflamación de la pleura y de una pericarditis "amenazante". Una pobre armazón de huesos forrados de piel, a la cual el joven galeno destrozó sin piedad, atenido a su inercia de cosa muerta [...] El 'lindo' cadáver, tuve que confesarlo, era bien feo (1976, pp. 316-317).

Como vemos, hay un claro contraste entre estos cuadros salidos de experiencias reales y los retratos de los finales de "La autopsia" y "El entierro de la Sardina". Es el choque entre el anhelo y la realidad, entre cuerpos construidos verbalmente a partir de la poética de las pieles pálidas y hermosas y cadáveres en proceso de descomposición.

Las anécdotas de Gamboa y Nervo exhiben el costado pedestre de la exhibición impudica de un cadáver femenino. Parecen, en el fondo, un comentario irónico y desmitificador de la bella muerta, justo en el momento en que el motivo está permeando el discurso periodístico, concretamente la nota roja. En este espacio la bella muerta adquiere, irremediablemente, un revestimiento morboso y gana en materialidad a pesar, eso sí, de que nunca pierde del todo su sedimento idealista.

Para ejemplificar lo que acabo de señalar en el párrafo anterior, me gustaría comentar un conjunto de notas rojas de *El Imparcial* sobre un mismo suceso, dado que ofrecen una serie de elementos que ayudan a explicar cómo un motivo romántico de la más alta cultura muda a los territorios amarillistas de las noticias criminales. Un dato revelador es que las notas, que le dan seguimiento al asesinato de una mujer llamada María Zamora, están acompañadas de composiciones iconográficas en las que se incluyen dibujos del veracruzano Carlos Neve, quien en ese momento estaba encargado del área gráfica del diario. Neve fue "un modernista tardío" de inclinación decadente (Moyssén, 1986, p. 124) al que, aun con su indudable singularidad estilística, se le puede emparentar con Julio Ruelas y con los primeros Roberto Montenegro y Saturnino Herrán. Sin embargo, a diferencia de Ruelas, quien figura como el estandarte visual de una promoción de artistas consagradas por la historiografía y la crítica mexicanas, y de Montenegro y Herrán, cuya deriva a la pintura nacionalista les valió un reconocimiento incontestable desde la segunda década del siglo XX, Carlos Neve produjo gran parte de su trabajo, de marcada impronta finisecular durante un periodo de transición de las expresiones plásticas nacionales, y lo hizo casi exclusivamente en revistas, periódicos y libros de poco calado. Esta fuerte formación modernista-decadente era tan marcada, que la llevó al ámbito del periodismo, donde confluyó con otros intereses y propósitos, lo cual produjo un resultado bastante interesante, como intentaremos poner de manifiesto en el resto del presente apartado.

El asesinato de la “bella joven” María Zamora se registró el 28 de junio de 1914. Concretamente, su deceso se dio a raíz de una “tremenda herida que le cortó la yugular, la carótida y la tráquea” (*El Imparcial*, 28 de junio de 1914, p. 1). El periódico publicó en total cinco notas sobre el caso: los días 28 y 30 de junio y los días 1, 3 y 5 de julio. La primera nota incluye, además de datos forenses tentativos, ofrece un pequeño pasaje cronístico en la que de manera muy transparente comienza a operar el motivo de la bella muerta. Con el propósito de estimular el interés –y el morbo– del lector, el reportero cuenta su visita al anfiteatro, donde contempla el “intensamente pálido” cuerpo de María Zamora, sus “blancas e inanimadas formas”. Hay un momento en que la descripción idealizante, enfocada en la belleza y la sensualidad del cadáver, da paso a un retrato más crudo que recuerda las palabras de Gamboa y Nervo: “A primera vista, aquel cuerpo lívido, no presentaba más heridas: el rostro de la joven, del que la muerte no pudo borrar rasgos agraciados, se hallaba en ligera flexión sobre el pecho (*El Imparcial*, 1914, p. 6).

La primera nota está acompañada de una composición iconográfica consistente en un conjunto diverso de imágenes, varias de sobre el cadáver de María Zamora (figura 1). Destaca la foto donde se percibe las dimensiones del degüello. Se trata de una de las primeras imágenes de la historia del periodismo mexicano en que se muestra parte del interior de un cuerpo humano, que encima se publicó en primera plana. En este caso, del motivo de la bella muerta quedan solo resabios, particularmente en la foto ubicada en

la zona inferior: la perspectiva deja expuestos los hombros y el nacimiento de los senos de María Zamora.

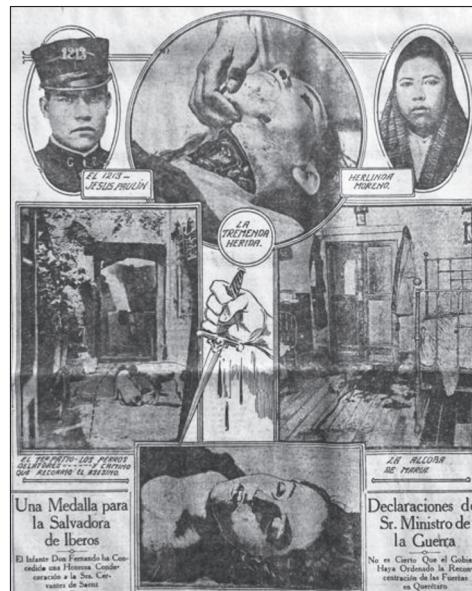


Figura 1. Composición iconográfica de “Otro crimen sombrío y horrible tiñe de rojo la avenida de Hombres ilustres”, nota de *El Imparcial*, 28 de junio de 1914.

Fuente: Hemeroteca Nacional Digital de México.

En las subsecuentes notas rojas sobre el caso, se suceden composiciones iconográficas en las que sobresalen cadáveres femeninos dibujados por Carlos Neve, por ello mismo claramente estilizados (figura 2). Lo más interesante es que en estas ilustraciones de Neve el cuerpo de María Zamora tiene una disposición boca arriba del cadáver, lo cual contradice los testimonios, como los bucles que imagina el veracruzano contradicen el retrato

verbal proporcionado por la misma nota. Es evidente que Carlos Neve está menos atento a los detalles forenses que a su imaginario visual romántico-decadente, siempre particularmente "sensible al lado mörbido" (Morales, 2010, p. 38).



Figura 2. Composición iconográfica de “La policía aprehendió en Lerma al presunto asesino de María Zamora”, nota de *El Imparcial*, 30 de junio de 1914.

Fuente: Hemeroteca Nacional Digital de México.

En algunos casos, el resultado parece más una ilustración literaria que una composición que acompaña a una nota roja (figura 3).

Con estos dos ejemplos, a los que podríamos sumar otros, alcanzamos a ver que las bellas muertas de Carlos Neve se ajustan a un modelo bastante esquemático y con variaciones mínimas: cuerpo esbelto, posición boca arriba, cabello rizado, mentón alzado, etcétera. Sus dibujos, sin embargo, conviven con representaciones fotográficas, a través de las cuales se exhiben costados menos púdicos del cadáver femenino. Se genera, así, una tensión entre una imagen que busca cierto canon de belleza y una que apela a la atención del público a partir de sus cualidades escabrosas; dicho de otra ma-



Figura 3. Composición iconográfica de “De la tragedia empieza la silueta del asesino”, nota de *El Imparcial*, 1 de julio de 1914.

Fuente: Hemeroteca Nacional Digital de México.

nera: en las composiciones que brevemente comentamos, existe una oscilación entre el dato y el documento forense, y la imaginación plástica.

La iconografía de las notas rojas sobre María Zamora nos habla de un momento de transición, en la que se están renovando no solo las tecnologías de reproducción visual, sino también las pautas de representación. Es en esos momentos cuando el morbo propio de las notas rojas da el salto visual definitivo, con fotos ultraexplícitas que a partir de los años treinta constituirán un masivo mercado.

Conclusiones

Lo que arrojan los casos que acabamos de examinar brevemente es que durante las primeras décadas del siglo xx el motivo de la bella muerta pierde casi completamente su halo de trascendencia, originado en un contexto puramente romántico, y adquiere una dimensión más material. En el caso de la narrativa modernista, esta dimensión se manifiesta en el hecho de que la concreción del motivo está precedida por una agencia y una movilidad femeninas que parece transgredir o al menos poner en duda las convenciones del deber ser femenino del periodo. Respecto de la bella muerta en el ámbito de la nota roja, aquí la materialidad rompe en la exposición impúdica y morbosa del cuerpo femenino, lo que responde a un nuevo público, masivo y simplón, que estaba en la búsqueda de contenidos escabrosos.

Los cambios del motivo están fundamentados sobre todo en la científicación del cuerpo, en particular el femenino, que va en detrimento del misterio romántico de la muerte, a la vez que legitima la exhibición y el examen de cadáveres de mujeres. En paralelo a este proceso de científicación, surge el periodismo –en especial la nota roja– como vehículo de contenidos para públicos masivos. El resultado de todo esto es el escrutinio sin decoro del cuerpo femenino. Éste, así, queda reducido a su sensual materialidad, en el mejor de los casos, a un despojo, en el peor.

Si bien los apuntes que aquí hago se han limitado a un corte temporal muy específico (1901-1914), correspondiente no al periodo originario del motivo, sino a su lapso de manifestación más claro, al-

gunas de las conclusiones a las que he llegado lamentablemente son vigentes: ¿no es acaso todavía una práctica común de cierto periodismo exhibir, sin ninguna clase de sensibilidad, los cuerpos femeninos?; ¿no lo son las lecturas moralistas que siguen culpando a la víctima a partir de sus hábitos, su manera de relacionarse con otros y su forma de vestir? La persistencia de estas prácticas corrobora la fuerza de la cultura, para bien y para mal.

Referencias

- Arias Vegas, C. (2012). *La 'bella muerta' en el fin de siglo*. (Tesis de maestría en literatura española). Universidad Complutense. <https://docta.ucm.es/entities/publication/2b978330-7d77-4792-9d50-7f7fbed9c1b3>
- Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Campos, R. M. (2023). *El nocturno en sol (Chopin) y otros cuentos*. Universidad de Guadalajara.
- Chaves, J. R. (2005). "La mujer es más amarga que la muerte": Mujeres en la prosa modernista de México. En Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.). *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. 1: ambientes, asociaciones y grupos movimientos, temas y géneros literarios (pp. 231-244). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Clúa Ginés, I. (2009). La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo. *Fenia*, IX(1), 33-52. <https://www.revistaaen.es/index.php/fenia/article/view/16466/16311>

- De la tragedia empieza la silueta del asesino. *El Imparcial*. (4 de julio de 1914), p. 1. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2fb>
- Díaz Dufóo, C. (1901). *Cuentos nerviosos*. J. Ballesca y Compañía.
- Dijkstra B. (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press.
- Gamboa, F. (1995). *Mi diario, tomo II*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González Marín, C. (2015). Inspiradora, igualadora, amada: la muerte omnipresente y la negación de nuestra experiencia mortal. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (3), 51-62.
- González-Rivas, F. (2012). La estética de lo sublime y la amada moribunda: cine y fotografía como expresión visual de un motivo literario. En R. Alemany Ferrer y F. Chico-Rico (coords.), *Literatura i espectacle* (pp. 279-290). Universidad de Alicante. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4108408>
- La policía aprehendió en Lerma al presunto asesino de María Zamora. *El Imparcial*. (30 de junio de 2025), p. 1. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2fb>
- López Sánchez, O. (2007). *De la costilla de Adán al útero de Eva: el cuerpo femenino en el imaginario médico y social del siglo xix*. Nacional Autónoma de México.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- Morales, M. A. (2010). 1905-1914 Carteles y volantes. En Giovanni Troconi (ed.). *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000* (pp. 24-46). Artes de México.
- Moyssén, X. (1986). Los dibujos de Carlos Neve. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 14(56), 121-124. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1304>
- Nervo, A. (1976). *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. Porrúa.
- Otro crimen sombrío y horrible tiñe de rojo la avenida de Hombres ilustres. *El Imparcial*. (28 de junio de 1914), p. 1. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2fb>
- Poe, E. A. (1973). *Filosofía de la composición*. Alianza.
- Quirarte, V. (2001). Cuerpo, fantasma y paraíso artificial. En Rafael Olea Franco (ed.). *Literatura mexicana del otro fin del siglo* (pp. 19-33). El Colegio de México.
- Zavala Díaz, A. L. (2019). Contornos diluidos: científicismo y literatura en la *Revista Moderna. Zama*, 11(11), 93-106. <https://doi.org/10.34096/zama.a11.n11.7347>
- Zavala Díaz, A. L. (2021). Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista. *Decires*, 10(10-11), 167-180. <https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2007.10.10-11.181>

