



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES**

**La construcción de la identidad
femenina a través de la moda:
la Revolución de "las Pelonas" como
símbolo de liberación en el arte
moderno mexicano (1920-1930)**

TESIS

Que para obtener el título de

**Licenciada en Ciencias de la
Comunicación**

P R E S E N T A

Yenifer Alondra Zenteno Campos

DIRECTOR(A) DE TESIS

Dra. Mónica Fernanda Ruiz Castro



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS

Esta tesis nunca hubiera existido sin el apoyo de mi adorado esposo, **Mikhail Reyes**. Gracias infinitas por alentarme a realizar este proyecto, por impulsarme a seguir mis sueños y luchar por lo que amo. Gracias por ser mi alma gemela, mi compañero de aventuras y locuras. Nada en la vida es casualidad y por eso sé que debíamos estar juntos por destino (en esta y todas las vidas). Sin ti no podría crecer día a día, sin ti no podría disfrutar tanto la vida, aprender y divertirme a diario. Gracias por tu apoyo en lo académico y por tus cuidados y guía cuando más lo necesito, tú me das fuerza para seguir creciendo y disfrutando juntos. Eres mi inspiración y ejemplo por seguir. Tu fortaleza, dedicación, perseverancia y sensibilidad me guían. Te amo mucho más de lo que puedo expresar, te adoro con todo lo indecible.

Para mis adorados padres, **Teresa Campos y José Gilberto Zenteno**: este trabajo es fruto de nuestro esfuerzo como familia, se los dedico con todo el amor. Ustedes siempre me han sido mis mejores amigos, mis cómplices. Gracias por toda su cuidado, amor y comprensión, por llenar mi vida de magia, diversión y aprendizajes. Siempre han hecho todo lo posible (e imposible) para que yo crezca en todos los ámbitos. Gracias por su apoyo para seguir mis sueños, y sobre todo, gracias por siempre apoyar y alentar mis intereses artísticos. Son mi inspiración y ejemplo por seguir: su sensibilidad, amabilidad, creatividad e interés por explorar, aprender y crecer todos los días me ha guiado en toda mi vida. Son la luz que me guía, los amo mucho, este trabajo es para ustedes.

También dedico este trabajo a mi adorada tía **Karen Campos**, quien, sin su ejemplo, no estaría en esta carrera. Gracias por siempre invitarme a tus aventuras, por cuidar de mí desde muy pequeña y compartirme tu mundo. En particular, debo agradecerte por siempre sumergirme en el ámbito artístico y enseñarme a disfrutarlo como una verdadera fan. Sin tu sensibilidad no podría disfrutar del arte y de la vida misma.

Agradezco todas las tardes en el cine, teatros, conciertos y todas las aventuras que hemos tenido juntas. Todo lo que compartimos ha forjado la persona que soy y no tengo palabras para agradecer. Siempre has sido y serás una gran inspiración para mí, gracias por estar en mi vida, te adoro mucho.

Evidentemente este trabajo de investigación no existiría sin la guía de mi querida directora de tesis, la Doctora **Mónica Ruiz**. Gracias por todo el acompañamiento a lo largo de esta tesis y mi aprendizaje como profesora adjunta. Tuve la fortuna de inscribirme a Arte y Comunicación contigo, hecho que cambió literalmente el rumbo de mi vida. Gracias por siempre transmitir pasión por el arte en tus clases y por enseñarnos a ver el mundo de una forma distinta. Siempre te estaré eternamente agradecida.

Agradezco mucho también a mis sinodales, **la Doctora Irene Herner Reiss, el Doctor Julio Alberto Amador Bech y a las profesoras Elsy Patricia Ayllón García y Gloria Jiménez Hernández**. Gracias por sus observaciones, seguimiento y recomendaciones en este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1 LA MODA Y LA MUJER MODERNA EN INGLATERRA, FRANCIA Y ESTADOS UNIDOS	13
1.1 IDEALES DE FEMINIDAD A FINALES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX	14
❖ <i>Ángel del Hogar</i>	14
❖ La moda y el <i>Ángel del Hogar</i>	28
❖ <i>La New Woman</i>	35
1.2 EL SURGIMIENTO DE LA CHICA MODERNA EN EUROPA	43
❖ <i>La Flapper</i> anglosajona y la <i>Garçonne</i>	43
❖ Moda como expresión de modernidad y libertad	54
❖ Disolver las fronteras de género	63
1.3 LA MUJER MODERNA EN ESTADOS UNIDOS	69
❖ Los Felices 20 y <i>las flappers</i> americanas	69
❖ <i>Las flappers</i> y la influencia de los productos culturales	74
CAPÍTULO 2 PANORAMA DE LA FEMINIDAD MEXICANA DEL SIGLO XX	84
2.1 LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD Y EL CONTROL DE LA FEMINIDAD	85
❖ La herencia del siglo XIX	85
❖ El Ángel del hogar mexicano	90
= <i>Artistas angelicales</i>	103
2.2 LAS MUJERES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NACIÓN MODERNA	112
❖ Mujeres revolucionarias	112
❖ Hacia la reconstrucción nacional	120
2.3 CONSTRUCCIONES TRADICIONALES DE LA FEMINIDAD Y REPRESENTACIONES EN EL ARTE MODERNO	126
❖ La escena artística de los años veinte	126

❖ Ideales nacionales dominantes	130
- La <i>india bonita</i>	130
- La actualización del <i>ángel del hogar: la figura de la madre</i>	144
CAPÍTULO 3 LA REVOLUCIÓN DE LAS <i>PELONAS</i>	157
3.1 DE LAS <i>FLAPPERS</i> A LAS <i>PELONAS</i> MEXICANAS	158
❖ Movimientos feministas y nuevos paradigmas de feminidad	158
❖ El origen de las <i>pelonas</i> : la influencia cosmopolita de las intelectuales, la moda, las revistas, la publicidad y el Arte	168
- La comercialización de <i>las pelonas</i> como producto del mercado	180
- <i>Las pelonas</i> en la prensa y el arte de la época	186
3.2 CHOQUES Y TRANSFORMACIONES EN LA FEMINIDAD MEXICANA	197
❖ El nacionalismo mexicano y los atentados contra <i>las pelonas</i>	197
- La violencia simbólica y física hacia <i>las pelonas</i>	204
❖ Cambios en la corporalidad normativa	219
3.3 LAS CONSTRUCCIÓN DE LA MUJER MODERNA EN EL ARTE MODERNO MEXICANO DE LOS AÑOS VEINTE	227
❖ Artistas y <i>pelonas</i> : la liberación de la feminidad	227
- Nahui Olin, una artista multifacética	228
❖ Frida Kahlo: autorrepresentaciones como mujer moderna e ícono de moda	236
CONCLUSIÓN	285
LISTA DE ILUSTRACIONES	294
FUENTES DE CONSULTA	302

INTRODUCCIÓN

La historia de la feminidad y la construcción del género suele abordarse desde diversas vertientes históricas que consideran contextos sociales, culturales y políticos referentes a la época que se analiza. Con frecuencia se hablan de los movimientos feministas y la demanda de derechos, pero pocas veces se aborda el tema de la indumentaria como un factor elemental de cambio social. La moda es comúnmente conocida como una gran industria en la que intervienen diversas etapas y actores para producir productos físicos y culturales, pero todo ello forma parte de una categoría mayor que rige todo el aglomerado.

La moda es un sistema de ideales, conductas estéticas, sociales, históricas y culturales en un momento determinado que responden a la necesidad básica de proteger al cuerpo y volverlo apto para mostrarse a la sociedad, a lo que se suma el deseo de diferenciación y disimilitud ante los otros y con ello, generando ideales estéticos que seguir para distinguirse del resto de la población, pero pertenecer a un grupo determinado. A menudo estos ideales sirven de herramienta de protesta ante alguna disconformidad (como en el caso las contraculturas, por ejemplo), pero también se encargan de establecer pautas de comportamiento (cómo vestir dependiendo el contexto y situación) y definir categorías de género.

Este último punto es la clave de la presente investigación, que describe a profundidad a cómo la moda se utilizó como herramienta de expresión para las mujeres y medio de diferenciación antes las pautas establecidas -morales y estéticas- sobre lo "femenino". En particular, se estudia el caso de la feminidad en la década de 1920 dentro del naciente siglo XX que acarrió consigo importantes cambios sociales que perduran hasta la actualidad.

Al pensar en las mujeres de los años veinte es inevitable recordar a las jóvenes *flappers* bailando al ritmo del *jazz* con vestidos relucientes de cuentas brillantes que se mueven por los pasos desenfrenados. Son mujeres que se distinguen por su icónico cabello corto a lo *bob*, con vestidos escotados y

maquillajes cargados que fuman, beben y disfrutan de la fiesta descontrolada de los locos años veinte. Estas imágenes inherentes a los *roaring twenties* entrañan en realidad toda una revolución de feminidad en donde las *chicas modernas* quebrantaron las pautas de tradicionalidad del *ángel del hogar* (ideal de feminidad que permeó en el siglo XIX), lograron un cambio radical mediante las luchas por el derecho al voto, acceso laboral y la inserción en espacios tradicionalmente dominados por los hombres, en particular, para ellas la moda fue piedra angular para la expresión de los procesos que atravesaron para obtener su autonomía.

En el caso anglosajón las mujeres modernas serían conocidas como *las flappers*, en Francia como las *garçonnes* y en México, como las *pelonas*. Con la finalidad de entender integralmente este ideal, se conforma una investigación de corte mayormente documental con el fin de analizar y establecer bases conceptuales entre moda y liberación femenina de la década de 1920 y otros documentos de la época para dar testimonio del cambio sistemático en la construcción de identidad femenina en el México de los años veinte. El aporte significativo está marcado en la recopilación de un gran conjunto de obras y documentos que dan testimonio del fenómeno social analizado. Así mismo, se enriquece la propuesta con un análisis iconográfico del corpus de obras para dar una descripción detallada de los cambios que son visibles en tanto a la moda y el proceso de emancipación.

El primer capítulo que lleva por título *La moda y la mujer moderna en Inglaterra, Francia y Estados Unidos* hace una profunda recapitulación y reflexión del contexto previo a la década de los años veinte para analizar las condiciones sociales en que se encontraban las mujeres y cómo lo expresaron a través de la vestimenta. Se observa en este capítulo la gran influencia que cobra el ideal del *Ángel del Hogar* como un canon específico de comportamiento socialmente aceptado y esperado para las mujeres. Mismo que es criticado severamente por los nuevos ideales de la *flapper* y la *garçonne*; son ellas quienes empiezan a tomar la moda como forma de expresión y liberación.

La década de *felices 20* en Estados Unidos y la versión de mujer moderna que adoptaron en esa nación resulta también una gran influencia al surgimiento de *las pelonas* en México. Antes de ahondar en *las pelonas* rumbo al segundo capítulo, *Panorama de la Feminidad Mexicana del Siglo XX*, es insoslayable reconstruir un panorama de cómo México fue también influenciado por la herencia del siglo XIX y la idea del *ángel del hogar* que dictó pautas de comportamiento para las mujeres y que atravesó todos los roles de feminidad, incluyendo a las artistas plásticas y sus autorrepresentaciones.

Dicho ideal sufre la convulsa década de 1910 y el periodo revolucionario, que sirve como parteaguas para la manifestación de nuevas feminidades y nuevos roles. En un intento por reconstruir los nuevos ideales para la nación mexicana en los inicios del siglo XX se da un viraje también hacia las raíces y la contemplación de grupos sociales tradicionalmente excluidos como los grupos indígenas y surgen ahora como ideales nacionales dominantes los de la *india bonita* y de *la madre* en respuesta al proyecto de reconstrucción nacional.

En el tercer capítulo, *La revolución de las Pelonas*, el título no resulto mera coincidencia, empero que es visible como estas mujeres a través de la expresión de nuevos ideales que se opusieron a los ideales tradicionales dominantes a través de la moda y logran un cambio sustancial en los paradigmas de la feminidad. Irrumpen en la escena social no solo nuevos atributos estéticos como los cortes de cabellos tan controversiales, sino las mismas mujeres habitando nuevos espacios y adoptando modelos cosmopolitas, intelectuales y de moda a través de la influencia de diversos productos culturales.

Las pelonas son así representadas y autorrepresentadas en diversas obras del arte moderno mexicano de los veinte, mismas en las que se evidencia todo el transitar del ideal. No solo se les plasma como musas pasivas, sino como fuertes agentes políticos de cambio, hecho que también influyó el arte del nuevo siglo en contraposición de representaciones del *ángel del hogar*. Si bien las historias de muchas de estas mujeres que adoptaron la moda *pelona* durante esta época

pasaron desapercibidas en los albores de la historia registrada por ello revisaremos algunos casos ejemplares y sus importantes contribuciones al ideal.

Es precisamente el caso de la pintora Frida Kahlo, un ejemplo concreto de esta moda como un aspecto icónico de la nueva feminidad incipientemente moderna y como se adhiere por completo al ideal, tanto en indumentaria como en comportamiento pues se trató de una de las primeras intelectuales mexicanas a la que se les permite el acceso a estudios superiores en la Escuela Nacional Preparatoria y se abre paso en el mundo intelectual y artístico de siglo XX desde sus primeros años de vida.

La obra plástica de Frida está mayormente relacionada con la mexicanidad y la alusión a elementos culturales tradicionales, pero antes de llegar a las décadas en donde su arte se mexicaniza por completo, sus primeras obras son testimonio de modernidad durante el proyecto de reconstrucción nacional. A lo que se suma que fue una gran coleccionista de moda, una mujer que se adueña del espacio público, entre otros rasgos la definen como una chica moderna en las etapas tempranas de su vida. Profundizar en el ejemplo de Kahlo permite mirar desde el propio testimonio de *las pelonas* como se vivió la década de los veinte y el transitar entre las nuevas conductas, espacios y derechos para las mujeres.

CAPÍTULO 1

LA MODA Y LA MUJER MODERNA EN INGLATERRA, FRANCIA Y ESTADOS UNIDOS

1.1 IDEALES DE FEMINIDAD A FINALES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX



Ángel del Hogar

A mediados del siglo XIX las naciones de Reino Unido se vieron envueltas en transformaciones y mejoras de índole económico, político, social, cultural y científico que consolidaron el imperio británico como primera potencia mundial. A esta época de esplendor se le denominó la “época Victoriana” en la que Alexandrina Victoria de Hannover -mejor conocida como la Reina Victoria- gobernó por 64 años, de 1837 a 1901. La monarca ascendió al trono a los 18 años, tras el deceso del rey Guillermo IV, gobernando hasta su muerte a los 81 años y marcando uno de los reinados británicos más duraderos, sólo superado por la Reina Isabel II (su tataranieta quién hasta el 2022 -y meses antes de su deceso- cumplió 70 años en el trono).

Uno de los procesos históricos que fortaleció el imperio británico durante esta época fue la Revolución Industrial. Este acontecimiento llevó a Inglaterra -así como a Europa occidental y la América Anglosajona- de la ruralidad y la economía agraria a la urbanización, industrialización y modernización, destacando desarrollos tecnológicos que propiciaron la mecanización tanto de procesos laborales como de la vida cotidiana.

La bicicleta, el teléfono, la máquina de coser y de escribir, la bombilla incandescente y los primeros automóviles fueron algunos de los inventos que agilizaron la vida del siglo XIX reduciendo los tiempos en actividades del hogar, y, en consecuencia, aumentando el tiempo de ocio. La invención de transportes como locomotoras, trenes, barcos de vapor, así como la habilitación de rutas carreteras y

canales favoreció la comunicación, el comercio e intercambio de materias primas y otros productos, entre las múltiples colonias británicas¹ y el resto del mundo.

La industrialización, como nuevo modo de producción, generó un crecimiento demográfico² acelerado que, con el auge de las fábricas en las principales ciudades, provocó grandes migraciones a los centros de trabajo. Hombres, mujeres e incluso niños comenzaron a trabajar en las fábricas sin restricción de edad o género convirtiéndose en una gran fuerza laboral³ que a su vez originó la clase proletaria.

La estratificación social de la época victoriana estaba conformada, principalmente, por la clase proletaria y la clase burguesa. A esta última también se le denominaba clase media, integrada por empresarios, comerciantes, banqueros, abogados y otros profesionistas que buscaban emular a la aristocracia. La clase obrera pertenecía a la clase baja, conformada por los trabajadores y personas que vivían en pobreza extrema. Mientras que la clase alta -minoritaria- estaba integrada por nobles y aristócratas, quienes poseían propiedades vastas y, hacia 1873, controlaban casi el 80% de la superficie de Inglaterra; disponían también de representantes en el parlamento y gabinete de ministros, puestos directivos en el ejército y la iglesia anglicana⁴.

En lo que respecta a la educación, la sociedad victoriana contaba apenas con instrucción elemental. Hacia 1870, la enseñanza primaria adquirió por primera vez el carácter de pública y gratuita, pero, sería hasta 1891 cuando se instauró su carácter obligatorio para los menores de doce años⁵. En aquel entonces, la

¹ En este periodo de consolidación económica, el imperio británico expande su dominio colonial por el todo globo: en África, Medio Oriente, Asia, Australia, etc. Una buena parte de la población mundial estaba gobernada por el reinado victoriano.

² Debido a una disminución de mortalidad y el aumento de natalidad de 1800 a 1900, la población británica pasó de 200 millones de habitantes a 400 millones, representando una cuarta parte de la población mundial; un aumento significativo en comparación a la quinta parte que representaban en al iniciar 1800. Jean Carpentier y François Lebrun, *Breve historia de Europa* (España: Akal, 1994), p. 381.

³ Con ello, el aumento de las mujeres proletarias desafió el lugar tradicional en el que se les encasillaba, y las impulsaría a crear una serie de movimientos en torno a los derechos laborales de las mujeres, como se analizará después.

⁴ Carmen Cortés, *La Inglaterra Victoriana* (España: Akal, 1994).

⁵ Cortés, *La Inglaterra Victoriana*, p. 36-37.

educación básica para las clases medias y bajas se resumía en introducción a la lectura y escritura, además, al ser una sociedad religiosa, el aprendizaje de himnos y salmos fue lo primordial. Para los pertenecientes a la élite burguesa -sobre todo hombres- la enseñanza era impartida en escuelas tradicionales como Eton, Rugby, Harrow o Winchester en donde se les daba preparación para la universidad e instruía sobre autores clásicos y deportes.

La educación formal era exclusiva de las minorías -principalmente los hombres de la élite burguesa-, para el resto de la población la carencia de enseñanza los llevó a aprender pautas de comportamiento de otras fuentes. Las figuras de autoridad como los curas o la Reina eran modelos a seguir que a su vez dictaban los usos y costumbres de la sociedad, estas figuras reflejaban la estricta moral puritana caracterizada por su fe devota: “La moral victoriana parte de una consideración filosófica directamente derivada de la religión metodista: el hombre es un ser pecador que sólo puede salvarse a través de la fe íntima [...] pero que también debe dar constantemente signos externos de la pureza de su fe y de su disposición de elegido para la salvación”⁶.

Si bien la época victoriana fue un periodo de estabilidad y riqueza, los británicos afrontaron problemas sanitarios como epidemias de cólera y tifus que generaron conflicto en los suburbios dada su sobrepoblación. Los problemas sanitarios se extendieron a los centros de trabajo, en donde las calles permanecían contaminadas e insalubres por materiales y residuos que generaban las fábricas. Para los obreros, las condiciones de salubridad eran deplorables al trabajar en espacios poco ventilados y sucios situación, por lo que exigieron mejores condiciones laborales, tanto en higiene e instalaciones como de jornadas de trabajo y pagos justos.

En las fábricas laboraban hombres y mujeres, estas últimas eran obreras principalmente en la industria textil, se dedicaban principalmente a la creación de lienzos y tejidos de materiales como el algodón, a la fabricación de zapatos y curtido

⁶ La herencia de los metodistas se centra en una devoción a la religión cristiana con la creencia de que la fe hacia Cristo permitirá la salvación. Cortés, *La Inglaterra Victoriana*, p. 38.

de pieles, todas ellas producciones fundamentales para la manufactura de prendas. En general, las obreras fueron participes en las demandas laborales y en movimientos obreros como *La huelga en Creusot* (1899) [fig. 1], en Francia, y que sirve de representación al movimiento obrero que se acrecentaba en Europa.



Ilustración 1 Jules Adler, *La huelga en Creusot*, 1899.

En la obra de Jules Adler, vemos marchar a trabajadores sosteniendo banderas y pronunciando consignas para exigir sus derechos laborales. A la cabeza de la congregación una mujer protagoniza la escena mientras sostiene con fortaleza la bandera, esta escena es significativa pues destaca el papel de las obreras en la lucha de los derechos laborales (exigían, por ejemplo, una remuneración igualitaria⁷ ante los hombres) que a la vez abrieron paso a transformaciones político-sociales para las mujeres.

Entre 1850 y 1860 los señalamientos impulsados por los movimientos obreros, así como las protestas del movimiento feminista sufragista, provocaron discusiones sobre los roles tradicionales de la mujer dentro de la sociedad británica originando la expresión *The Woman Question* o la *Cuestión de la mujer*. El término

⁷ Joyce Burnett afirma que las mujeres ganaban un salario muy inferior a los hombres porque se consideró que eran más débiles y con ello menos productivas para trabajar por más horas. A diferencia de los hombres, las mujeres proletarias de esta época no tenían la posibilidad de trasladarse a otras zonas para buscar nuevos empleos, sobre todo si estaban casadas o tenían hijos pequeños. La misma Burnett muestra, entre otros documentos, datos de las fábricas de algodón en Lancashire donde una mujer cobraba £8.6 libras a la semana mientras que un hombre £19.12.

Béatrice Craig, "Children and the Calculation of Labour Productivity in Europe and North America" *Histoire & Mesure. Productivité et croissance Agricole*, volume 15, n°3-4 (2000): p.281. https://www.persee.fr/doc/hism_0982-1783_2000_num_15_3_1795 ; Joyce Burnette, "T. S. Ashton Prize: Winning Essay: An Investigation of the Female-Male Wage Gap during the Industrial Revolution in Britain." *The Economic History Review* 50, no. 2 (1997): p.259 <http://www.jstor.org/stable/2599060>

se utilizaba para hacer referencia a los cuestionamientos y posicionamientos respecto al lugar, oportunidades y derechos de la mujer en la sociedad incluyendo el sufragio femenino, roles políticos, económicos, profesionales y temas respecto a la liberación social y sexual⁸.

La *Cuestión de la mujer* cobró fuerza durante la época victoriana; las mujeres señalaron y discutieron la desigualdad que tenían en comparación con los hombres. Defendían su derecho al sufragio -a votar y a ser votadas- para obtener reconocimiento del Estado e incidir políticamente en la elección de representantes en puestos gubernamentales y con ello, lograr reformas legislativas que les otorgaran justicia social. Exigían educación formal, apertura en el ámbito laboral, autonomía financiera, protección sobre la salud, ampliación de libertades tanto en el matrimonio como en la maternidad respecto a cuestiones de educación y crianza de sus hijos.

Se buscaba un cambio ideológico y en las costumbres sociales para ser percibidas y aceptadas como seres autónomos fuera del seno familiar. Los cuestionamientos realizados a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, fueron un parteaguas no solo en Gran Bretaña, sino a nivel mundial; marcaron el inicio de reestructuraciones que llevaron a las mujeres a su independencia social, económica y política⁹.

Con esta finalidad, se libraron diversas luchas para lograr la apertura; un proceso de cambios graduales, con choques y encuentros, se rebelaron ante la moral conservadora y tradicionalista británica que sobreprotegía a la familia como pieza fundamental de la preservación moral y religiosa. La propagación de escenas familiares era transcendental pues veremos, se buscaba reflejar la importancia esta

⁸Janine Utell. "The Woman Question", *The Modernist Journal Project*. <https://modjourn.org/essay/the-woman-question>

⁹ Estos cuestionamientos surgieron principalmente en las sociedades industrializadas (como Estados Unidos, Francia o Alemania) que, como ya se mencionó, emergen a partir de movimientos obreros de lucha por mejoras laborales, de calidad de vida y acceso a derechos, en diversos sectores de la población. Su incidencia dejó grandes cambios para la situación de las mujeres a nivel mundial.

como pieza clave para la enseñanza y transmisión de los valores decorosos y religiosos.

Tanto la protección familiar como la división de roles de género generaron un control férreo hacía la mujer respecto a la maternidad, la crianza, el matrimonio, el linaje y, sobre todo, frente al cuerpo femenino y su sexualidad. La búsqueda emancipatoria de las mujeres con los movimientos de trabajadoras y sufragistas trastocaba el ideal femenino del *Ángel del Hogar*, que reinaba y orientaba las exigencias morales de la época. ¿Cómo se constituyó este modelo victoriano que - como veremos más adelante- será el gran desafío por vencer en su lucha?

En 1862, el poeta inglés Coventry Patmore escribió *The Angel in the House*, poema narrativo que se inspira en su noviazgo con Emily Andrew; en el libro plasma diversas etapas tanto del cortejo como de la relación amorosa, en las que prefigura su noción ideal de feminidad. Con dicho texto, el término *Ángel del hogar* se adoptó en la literatura y cultura británicas para “retratar” a la novia y esposa “perfecta”, sentando un prototipo a seguir para las mujeres victorianas criadas bajo dichos ideales.

Al igual que Patmore destacó atributos que debía cumplir la mujer para ser la “compañera de ensueño”, el artista George Elgar Hicks plasma el rol de la buena esposa y madre en el tríptico *Woman’s misión*. En cada pieza de dicha obra se ve a una mujer guiando a un infante, acompañando a su esposo y cuidando a un anciano, por lo que acompañamiento, cuidado y guía eran parte de las “misiones” de la mujer. En particular en la última pieza del tríptico, *Woman’s Mission: Comfort of Old Age* [fig. 2], refleja a una joven que cuida de



Ilustración 2 George Elgar Hicks, *Womans Mission: Comfort of Old age*, 1862.

su padre enfermo, con delicadeza y devoción pues el deber de la mujer victoriana era velar por su familia. Patmore escribe, por ejemplo:

Man must be pleased; but him to please
Is woman's pleasure; down the gulf
Of his condoled necessities
She casts her best, she flings herself¹⁰.

Aludiendo al ideal masculino de la época victoriana que mostraba a los varones como individuos fuertes, trabajadores, listos para descubrir el exterior y viajar por el mundo, para mandar en la política, realizar obras científicas y artísticas, ser jefes de familia, capaces de atender las necesidades económicas y espirituales de sus hijos, Patmore describe la relación hombre-mujer bajo una subyugación femenina, promoviendo que ésta sea dócil y sumisa. Incluso, como vemos en este pasaje, ella se inculpa por algún mal actuar de él y permanece devota a su amor como la esposa ideal:

How often flings for nought, and yokes
Her heart to an icicle or whim,
Whose each impatient word provokes
Another, not from her, but him;
While she, too gentle even to force
His penitence by kind replies,
Waits by, expecting his remorse,
With pardon in her pitying eyes;
And if he once, by shame oppress'd,
A comfortable word confers,
She leans and weeps against his breast,
And seems to think the sin was hers;
Or any eye to see her charms,

¹⁰ La traducción aproximada sería: "El hombre debe estar complacido; pero él para complacer / Es el placer de la mujer; por el golfo / De sus necesidades compadecidas / Ella da lo mejor de sí misma, ella se arroja a sí misma."

Coventry Patmore, *The Angel in the house* (Blackmask, 2001), p.35. <http://www.public-library.uk/ebooks/03/74.pdf>

At any time, she's still his wife,
Dearly devoted to his arms;
She loves with love that cannot tire;
And when, ah woe, she loves alone,
Through passionate duty love springs higher¹¹.

Tanto el poema como el ideal que conformaría, fueron aceptados en la sociedad británica pues se vinculaban teológica y moralmente a la herencia del cristianismo¹² y la iglesia anglicana: una feminidad sensible, sacrificada, maternal.



Ilustración 3 Berthe Morisot, *La cuna*, 1872.

Se consideró a la mujer como una derivación de lo “angelical”, de aquello que se relaciona con lo celestial, lo dado a Dios y, por ende, lo puro, inocente o bondadoso. Por consiguiente, la devoción británica por la religión los llevó proteger al *Ángel del hogar* como el ideal a seguir entre las familias.

La escritora inglesa Virginia Woolf fue una de las mujeres que no empataban con el ideal predominante y, por el contrario, se rebelaba ante él. En su ensayo *Profesiones para mujeres*, Woolf brindó un retrato crítico y veraz sobre este ideal: “Era intensamente empática. Era inmensamente encantadora. No tenía ni el más mínimo egoísmo. Se destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario. Si había pollo, se servía la pierna; si había una corriente de aire, se sentaba en ella.” El

¹¹ Patmore, *The Angel in the house*, p.35.

¹² El ideal femenino del *Ángel* tiene sus orígenes con la aparición del cristianismo primitivo y la representación de la virgen María. Pura, íntegra, devota y casta son adjetivos adjudicados al personaje de la virgen quien, destinada a engendrar a Jesús, se convirtió en “Hija de Dios Padre, Madre de Dios Hijo, y Esposa del Espíritu Santo”. El *Ángel del hogar* heredó tal destino y sentó las bases del ideal no solo de maternidad sino también de esposa e hija que se perpetuó y actualizó mediante otros ideales hasta la actualidad.

Ángel, figura amorosa de madre y esposa, además de cuidar y complacer a su familia [fig. 3], se preocupaba por su imagen ante los otros ya que estaba en juego la reputación familiar: “estaba constituida para no tener una opinión o un deseo propio, sino que prefería simpatizar siempre con las opiniones o deseos de otros [...] Su pureza era supuestamente su mayor belleza -su sonrojo, su mayor gracia”¹³.



Ilustración 4 Mary Cassatt, *The Child's Bath*, 1893.

Este ideal de feminidad, circunscrito principalmente al espacio doméstico, no fue exclusivo de la sociedad victoriana, éste impregnó los imaginarios y las prácticas de occidente, tanto de países europeos como americanos. Este modelo se arraigó, en particular, entre las clases burguesas y medias, en las cuales las mujeres disponían de recursos y tiempo para que, desde temprana edad, permanecieran en casa y se les educara en el arte del hogar.

La pintora estadounidense Mary Cassatt, cuya carrera se desarrolla en Francia, captura esta educación en *The Child's Bath*

[fig. 4] en la que vemos a una mujer

sosteniendo en su regazo a una niña mientras que con la mano le sumerge delicadamente el pie en un cuenco para asearla, este acto es fundamental pues el cuidado devoto de los niños era parte de la formación del Ángel, y era considerado uno de los componentes más valiosos y naturales de la “misión” de las mujeres. El Ángel del Hogar debía manifestar ferviente dedicación al cuidado de los menores pues, además de cuidarlos físicamente para brindar una buena imagen personal, les tenía que instruir sobre los valores y comportamientos religiosos.

¹³ Virginia Woolf, “Profesiones para mujeres” en *La muerte de la polilla y otros ensayos* (Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2012) pp. 2-3.

En la escena de Claude Monet, *Camille Monet con un niño* [fig. 5], el pintor retrata a su primera esposa en el jardín de su casa, absorta en su bordado, pero sin descuidar al niño que yace a su lado; al igual que Camille, a la crianza de los niños se le sumaron otras prácticas hogareñas como el bordado, tejer, dibujar o pintar, habilidades y pasatiempos



Ilustración 5 Claude Monet, *Camille Monet con un niño*, 1875.

que demostraban la destreza de una “buena esposa”. Servir el té o preparar comida formaba parte de los deberes cotidianos, actos que implicaban presentarse como un sujeto servicial, disponible y listo para atender cualquier orden.

Para las familias de clase media era fundamental que sus hijas aprendieran a ser *Ángeles del hogar*, así lograrían casarse, preservar una buena reputación social y continuar con la calidad de vida que el ideal les otorgaba. Para ello, además de las características antes mencionadas, debían ser fieles y obedientes para lograr comprometerse y salvarse del “catastrófico” futuro que les aguardaba -o eso les hacían creer- si no eran desposadas, como el quedar en la pobreza extrema y vagar en las calles o ser mantenidas en el seno familiar: “una hija solterona podría ser llevada al hogar de otros familiares o tenía que enfrentar el hecho aterrador de que ella tendría que ganarse su propio sustento”¹⁴.

De acuerdo con la historiadora Carol Dyhouse¹⁵ el ámbito educativo para las mujeres de clase media se limitaba a las artes del hogar -a la formación del *ángel-*

¹⁴Carol Dyhouse, *Girl Trouble. Panic in the history of young women*, segunda edición (Londres: Zed Books, 2014), p. 45. La traducción es mía.

¹⁵Dyhouse, *Girl Trouble*.

y de no casarse, a dedicarse completamente al trabajo doméstico de su propio hogar. Para las pertenecientes a la clase baja (incluso algunas de clase media con menores ingresos) se preparaban para ser amas de llaves o empleadas domésticas en otras casas. Las mujeres de la clase trabajadora no recibían educación, aunque podían insertarse al ámbito laboral alrededor de los 15 o 16 años adquiriendo cierta “libertad financiera”, que entrañaba una fuerte necesidad de trabajar para mantenerse o apoyar económicamente a su familia.

La educación femenina era restringida en el ámbito intelectual, Lynda Nead resalta que tal prohibición se debía a que sobre ellas recaía la responsabilidad del hogar, “se consideró que los roles de la mujer ideal tenían un significado y responsabilidad moral particulares; como guardiana de la esfera privada, se creía que la mujer desempeñaba un papel esencial en la construcción y perpetuación del orden doméstico y social”¹⁶. Debido a ello, el *Ángel* quedó apresado en el ámbito privado, física y simbólicamente limitado por espacios hogareños. En este sentido, “la pintura de género” que retrataba escenas de la vida cotidiana ayudó a forjar la construcción de la ideología doméstica en la sociedad británica pues las representaciones visuales ayudaban a construir una percepción y comprensión del hogar, las clases y el género¹⁷.

Estas representaciones mostraban al *Ángel* en sitios que no revelaran detalles de su intimidad como las recamaras o los baños, aparecían en espacios neutrales como salas o jardines. En la escena de Jacques-Émile Blanche, *Mujer Leyendo* [fig. 6], vemos por ejemplo a una joven sentada en una silla leyendo un libro; al fondo se percibe entre la oscuridad otra silla, no hay ningún otro detalle en la habitación que pudiera revelar si se trata de un estudio o una sala, solo vemos a la joven al interior de una habitación cautivada por su libro, pero también cautiva en

¹⁶Lynda Nead, *Myths of sexuality. Representation of Women in Victorian Britain* (Estados Unidos: Basil Blackwell, 1988), p. 24. La traducción es mía.

¹⁷Nead, *Myths of sexuality*.

su rincón. Las representaciones domésticas fueron un motivo recurrente en el



Ilustración 6 Jacques-Émile Blanche, *Mujer Leyendo*, 1906.

movimiento impresionista con representantes como Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir y Claude Monet. Cabe resaltar que el *impresionismo* surge en Francia y se esparce por Europa con los cambios sociales y políticos de la segunda mitad siglo XIX, a manera de ruptura con los cánones y normas de las academias de Arte, esta corriente da cabida a formas y temas que se consideraban menores o sin importancia. Paisajes, juegos en el uso de colores y manejo de luces, movimientos y pinceladas marcadas abren paso a un pintar libre que busca retratar de una nueva forma las escenas de la vida cotidiana.

Dentro de este movimiento, las artistas impresionistas que se encargaron de representar -y autorrepresentar- distintas visiones y versiones del *ángel del hogar* fueron Lilla Cabot Perry, Eva Gonzàles, Louise-Catherine Breslau, Marie Braquemond, Cecilia Beaux; destacando, en particular, el trabajo de Berthe Morisot y Mary Cassat cuyas obras fueron ampliamente conocidas durante la época. Esta última pintora fue reconocida por la naturalidad con la que retrató las escenas familiares y la cercanía que madre e hijos mostraban en las pinturas, amor e intimidad fueron reflejados en sus obras.

Las representaciones del *ángel del hogar* revelan un hecho interesante, raramente una mujer es representada completamente sola, de acuerdo con Lynda Nead, no se les plasmaba totalmente como protagonistas de la escena pues siempre están acompañadas por infantes u objetos que restaban parte de la atención a la figura femenina¹⁸. Todas estas construcciones visuales del *Ángel* eran

¹⁸ Nead, *Myths of sexuality*.

fundamentales para la difusión y aceptación del ideal reflejando a la mujer como ser dependiente; esta idea se reforzó en muchas obras retratando situaciones donde las féminas permanecía bajo la tutela masculina en espacios abiertos y públicos.

El acompañamiento y protección masculina fueron elementos importantes para la respetabilidad femenina puesto que presencia de mujeres solas en el espacio público representaba dudas en cuanto a “respetabilidad” y/o a ser señaladas, incluso, como prostitutas. Así, en las representaciones visuales de espacios públicos se suelen ver mujeres custodiadas y dependiente de hombres para relacionarse con las demás, pero no se trataba de una situación incómoda - contrario del pensamiento contemporáneo- dado que la independencia de las mujeres era vista como algo antinatural, considerada incluso como desviación sexual, por ello se fomentó la dependencia masculina también en ámbitos sociales, económicos y legales¹⁹.

La relación hombre/mujer -además de la dependencia- estaba guiada por una veneración hacia los hombres²⁰, mientras que el trato entre ambos era regido por el decoro y respeto; dichas características eran claves para avalar la pureza de la mujer²¹. El matrimonio y la maternidad fueron las relaciones más veneradas, consideradas lo más valioso de la naturaleza femenina y parte esencial de la sociedad, por lo que fueron exigidas y reguladas en lo moral, legislativo²² e inclusive medicamente. Toda desviación de estos ámbitos fue considerado anormal:

¹⁹ Cuestiones jurídicas como el sufragio, la representación legal, adquisición de inmuebles y posesiones se restringieron y prohibieron para las mujeres. Incluso el ámbito laboral era limitado, los trabajos para mujeres eran pocos, podían elegir entre ser secretarias o amas de llaves, ocupaciones que las mantenían en lo oculto y privado; aquellas que trabajaban en el mundo industrial en fábricas de textiles, alimentos, tabaco y demás estaban limitadas por los salarios bajos.

²⁰ Lynda Nead muestra esto en una cita de reconocido doctor inglés William Acton “a perfect ideal of an English wife and mother, kind, considerate, self-sacrificing [...] so unselfishly attached to the man she loves, as to be willing to give up her own wishes and feelings for his sake”. *Myths of sexuality*, p. 19.

²¹ Nead, *Myths of sexuality*, pp. 26-29.

²² Un ejemplo de regulación legislativa en Inglaterra fue que, en caso de separación en el matrimonio el padre conservaría la custodia de los hijos sin posibilidad de que las mujeres pelearan legalmente por ella.

Elsa Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa: ¿de qué modernidad hablamos?”, *Revista Fuentes Humanísticas*, 11, (21-22): 3-15. <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/48>

el matrimonio y la maternidad se definen como normas sociales y médicas; específicamente, el matrimonio temprano, la maternidad prolífica y la lactancia materna eran vistos como garantía de salud de las mujeres. La desviación de estas normas era una enfermedad y, de esta forma, la desviación social para las mujeres fue también definida como anormalidad médica²³.

La integridad femenina se regía por un estricto control actitudinal y corporal de las mujeres con el fin de cumplir con el ideal de feminidad. La época victoriana, fincada en valores morales religiosos, se caracterizaba por una sexualidad normativa: reproductiva, heterosexual y monogámica; limitando, si no negando totalmente, el goce y placer para las mujeres. “Fue, como se sabe, una época de puritanismo y represión. Desde el palacio, la gran viuda dictaba, más que leyes, costumbres; y entre esas costumbres estaba la de e de la vida pública a personas cuyo comportamiento estuviese fuera de las ‘normas’, cada vez más estrechas y represoras”²⁴.

El gobierno de la Reina Victoria había heredado los principios sexuales del siglo XVIII llenos de reglas civiles, morales, médicas y elementos religiosos que protegían las relaciones conyugales. Estas concepciones entrañaban una repulsión a la sexualidad no reproductiva y otras sexualidades no normativas, considerándolas indecentes y un desvío de la naturaleza. La única sexualidad aceptada era aquella que se gestaba en torno a la familia:

La familia conyugal la confisca. Y la absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora. En torno al sexo se establece el silencio. La pareja, legítima y procreadora, impone su ley. Se impone como modelo, hace valer la norma, detenta la verdad, retiene el derecho de hablar -reservándose el principio del secreto. Tanto en el espacio social como en el corazón de cada

²³ Nead, *Myths of sexuality*, p. 26. La traducción es mía.

²⁴ Pablo Berbén, “Puritanismo, represión y sexualidad. La otra época victoriana”, *Triunfo*, n.652 (29 de marzo de 1975): p.35.

hogar existe un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres²⁵.

El deseo y el placer eran mal vistos (por no señalar casi prohibidos) para las mujeres de la época pues el único objetivo del sexo, según las normas tradicionales, era la procreación. Cualquier otro tema sobre la sexualidad era censurado y con ello, la libertad y goce sexual de las mujeres resultaba impensable. La sexualidad femenina fue controlada también por la moda. Las prendas estaban estrechamente conectadas con los discursos sobre la sexualidad y las relaciones de poder ejercidas sobre las mujeres. La censura hacia el cuerpo y la libertad se plasmó en la indumentaria como parte del reforzamiento del control del *Ángel del hogar*.



La moda y el Ángel del Hogar

En este punto es importante recordar que el vestir va más allá de la acción individual de portar una prenda dado que involucra factores y condicionamientos sociales. Vestir al cuerpo es una práctica de socialización en la que intervienen normas y expectativas, como sostiene la socióloga Joanne Entwistle: “vestir el cuerpo, más allá de una necesidad práctica y utilitaria, implica moldearlo y cargarlo de significaciones culturales; desde volverlo aceptable y apropiado para ciertos códigos sociales hasta considerarlo, incluso, deseable para los otros”²⁶.

En la moda se forjan y estipulan patrones del vestir establecidos de acuerdo con temporalidades y funcionalidades respecto a discursos de edad, clase, raza, así como una lógica de género. La vestimenta, de manera especial, define fronteras de género, connota feminidad y masculinidad, determinando una división opuesta en los modos de vestir entre los sujetos. En la Inglaterra Victoriana estas divisiones estaban claramente definidas, las prendas servían para denotar feminidad y masculinidad, así como los comportamientos que se le atribuía a cada género [fig. 7]:

²⁵ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1 la voluntad del saber* (Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 2021), p.7.

²⁶ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica* (Barcelona: Paidós Contextos, 2002), p. 12.

[...] los hombres eran serios (llevaban trajes oscuros y pocos adornos), las mujeres, frívolas (llevaban colores pastel, cintas, encajes y lazos); los hombres eran activos (su ropa les permitía el movimiento), las mujeres pasivas (su indumentaria inhibía el movimiento); los hombres eran fuertes (sus prendas realizadas o amplio pecho y hombros), las mujeres eran delicadas (sus vestidos acentúan sus caderas, sus hombros caídos y su suavemente redondeada silueta); los hombres eran agresivos (su ropa tenía unas líneas marcadas y definía claramente la silueta), las mujeres eran sumisas (su silueta indefinida, su ropa comprensiva).²⁷



Ilustración 7 James Tissot, Retrato del Marques y la Marquesa de Miramón y sus hijos, 1865.

Tal como se aprecia en la cita anterior, a lo largo de la historia -no solo en la época Victoriana- la moda, en particular, ha producido y reproducido ideales de belleza asignados especialmente a las mujeres; conformando modelos y representaciones sociales que se manifiestan mediante el vestir y que expresan valores que se le atribuyen a lo femenino. En el caso del *Ángel del Hogar* se debía resaltar el decoro de la feminidad, al mismo tiempo que la indumentaria señalaba el

²⁷ Roberts (1977), p. 555 citado en Entwistle, *El cuerpo y la moda*, p. 179.

control ejercido sobre los cuerpos femeninos, sin dejar de lado aquellos elementos en la indumentaria que estéticamente resaltaban lo “propio” de lo femenino.

El siglo XIX europeo se vio marcado por prendas femeninas que impedían el movimiento corporal, constreñían y amoldaban el cuerpo femenino a los ideales estéticos de una silueta curvilínea [fig. 8], en donde el vestido y corsé resaltan una forma de “S” en el cuerpo. En Inglaterra, Francia y otras partes de Europa, la moda estaba caracterizada por la extravagancia y ostentación que resultó en prendas voluminosas compuestas y adornadas por múltiples aditamentos que reflejaban las limitaciones de movilidad.

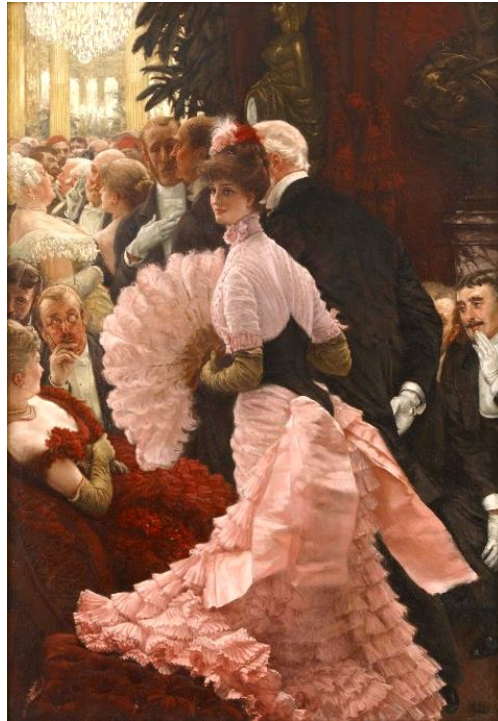


Ilustración 8 James Tissot, *L'Ambitieuse* (Mujer Política), 1883-1885.

En la segunda mitad de este mismo siglo, los vestidos de las mujeres de clases media y alta se sostenían y tomaban forma mediante un pesado armazón: una estructura de aros de metal unidos entre sí por tiras de tela, portada bajo las prendas. Estas estructuras se cubrían en la parte inferior para evitar que las mujeres pasaran los pies a través de los aros y pudieran tropezarse. Otro de los problemas del armazón era la dificultad al sentarse o estar en espacios estrechos. Pese a su incomodidad, su uso era común y, por el contrario, el intentar hacer las prendas cómodas y prácticas fue juzgado.

Con el tiempo, se implementó el uso de la crinolina para sustituir a la antigua estructura pesada, pero los vestidos seguían constituidos por otros elementos que añadían peso como revestimientos de telas o accesorios, mismos que brindaban volumen y rigidez al atuendo tal como se aprecia en el retrato de *La emperatriz Eugenia y sus damas de honor* [fig. 9], todas portan vestidos con holanes, drapeados y decoraciones que aumentan el volumen corporal en la parte posterior

del cuerpo. El historiador James Laver²⁸ apunta que el uso de la crinolina sostenía un gran simbolismo en tanto que reflejaba la fertilidad femenina mediante la ampliación de cadera (como podemos verlo desde las venus paleolíticas), considerando el contexto en el que las familias eran numerosas. Otra asociación se encamina a la inaccesibilidad de las mujeres tanto en movimiento como en autonomía.



Ilustración 9 Franz Xaver Winterhalter, La emperatriz Eugenia y sus damas de honor, 1885.

Tanto las crinolinas como los corsés eran una forma de cumplir con los ideales de belleza mediante la modificación de las curvas naturales del cuerpo, a la par que implicaban un control corporal en tanto que limitaban la movilidad y eran sumamente incómodos, sin mencionar su peligrosidad. El uso de corsés con ballenas de metal fue distintivo de esta época, su propósito era el amoldamiento del cuerpo para destacar la ilusión de una silueta de reloj de arena. Constituidos por tiras de metal o madera, algunos contaban con estructuras de acero en la espalda para erguir la figura y se usaban cordones para entallar. Mediante estos se buscaba ampliar los hombros, resaltar el busto, estrechar las costillas y la cintura, y

²⁸ James Laver, *Breve historia del traje y la moda* (Madrid: Catedra Ensayos de arte, 2006).



Ilustración 10 Barthe Morisot, *On the balcony*, 1871-1872.

ensanchar la cadera²⁹.

El control corporal se ejerció también mediante el ocultamiento del cuerpo, ya que la poca visibilidad de la piel era signo de pudor y decencia. Inicialmente los vestidos y trajes ocultaban la mayor cantidad posible de piel dejando solo una pequeña porción visible. Con tal propósito, debajo de las estructuras usaban una especie de pantalón que les protegía las piernas. Las mangas de los atuendos eran largas, algunas ajustadas al brazo y otras abullonadas³⁰, los cuellos eran altos

y las faldas largas hasta los talones [fig. 10].

Con el pasar de las décadas aumentó visibilidad en el vestido, pasando a escotes cuadrados y mangas más cortas. El volumen de la falda se desplazó a la parte posterior del cuerpo mediante el uso de polizones, una estructura en forma de semiarco que se utilizaba para realzar las faldas a la altura del trasero. Tanto el polizón como las crinolinas coexistieron en la indumentaria femenina, por lo que en diversos años se pueden apreciar vestidos portados con cualquiera de las dos estructuras.

Hacia finales del siglo XIX el atuendo femenino pasó por otra modificación; a las crinolinas y polizones se agregaron los cortes princesa hecho que permitió que

²⁹ Giorgio Riello, *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016); Ellen Nanny (coord.) *Fashion. The definitive history of costume and style*. (Estados Unidos: Dorling Kindersley, 2012).

³⁰ Las mangas abullonadas o mangas globo era recurrentes en los atuendos; se caracterizaban por el volumen en la zona de los hombros al brazo y en la parte de la muñeca pueden ser holgadas y con volantes o ajustadas. Estas mangas ayudan a aumentar la forma ancha de los hombros brindando mayor sensación de estrechez en la cintura.

la ropa comenzara a holgarse y perder curvas para volverse rectilínea con la finalidad de integrar comodidad y practicidad en las prendas al finalizar el siglo, hecho que se intensifica luego de la Gran Guerra y que sentó precedentes para la moda *flapper*, como se revisará posteriormente.

En cuestión de materiales, la ropa era fabricada mayoritariamente con lana y lino, este último, especialmente, para ropa de cama y prendas interiores. El uso de seda, satén y terciopelo se utilizaba para añadir vistosidad a los atuendos [fig. 11]; con la misma finalidad se implementó el uso de telas estampadas, encajes, bordados, lentejuelas, piedras, volantes, drapeados, tul, cintas e incluso se utilizaban delantales sobre las faldas y bolsas secretas entre los dobladillos que además añadían volumen.



Ilustración 11 Pierre-Auguste Renoir, *El palco*, 1874

La moda de este siglo fue característica por su ostentación y extravagancia, por lo que el uso de múltiples accesorios fue elemental, además fungieron como un elemento diferenciador entre clases sociales, dependiendo de cada accesorio y material con el que se fabricaba, se podía notar a qué clase pertenecía quien lo portaba. Los accesorios eran múltiples, desde listones por collares, tocados con flores, sombreros pequeños, moños, collares de joyas, guantes, abanicos, pulseras y hasta otras joyas. Otros accesorios que fueron populares eran los cinturones, mantillas, encaje en los puños y cuello, estolas, manguitos³¹, sombreros que se ataban por cordones y listones o que eran decorados con flores, plumas e incluso aves reales.

³¹ Los manguitos eran una especie de cilindro hecho de tela o piel en el que las mujeres metían ambos brazos de modo que los cubrían de cualquier inclemencia del tiempo.

Los peinados eran laboriosos y se acompañaban con tocados. En cuanto a los zapatos, fue común el uso de esarpines, zapatillas o botas que no proporcionaban mayor comodidad. Este breviarío de accesorios denota que las mujeres victorianas habituaban portar múltiples objetos en su cuerpo, el historiador Giorgio Riello³² sostiene que la mujer se encontraba “enjaulada” en su indumentaria, dependiente de la asistencia de alguien que la apoyara para acomodar el atuendo e imposibilitada de un actuar dinámico por todo lo que vestía.



Ilustración 12 Claude Monet, *Mujer con sombrilla*, 1875.

Este hecho es plasmado en *Mujer con sombrilla* de Claude Monet [fig. 12] cuya protagonista está envuelta en telas que forman su vestido, con un sombrero, moño en el cuello y una sombrilla en mano (el uso de sombrillas o parasoles se destinaba únicamente a cubrir la cara del sol con la finalidad de mantener la tez pálida, deseable para el estilo de la mujer sumisa y frágil), toda su indumentaria parece ser una sola capa que la cubre, al mismo tiempo la encierra y separa del exterior, a lo que claramente se suma la modificación física del polizón y el corsé (símbolos de represión corporal material y simbólica).

Cada elemento que conformaba la indumentaria victoriana contribuía a la formación física del *ángel del hogar*, a denotar la fragilidad y debilidad, el encierro, la falta de libertad de movimiento -y derechos- y a ocultar el cuerpo estrictamente “maternal”. Ya hacia finales del siglo XIX, ante el hartazgo de las prohibiciones y restricciones sexuales de la moral victoriana, surgen grupos que cuestionan la primacía de la sexualidad matrimonial. Una especie de “perversión” a los valores

³² Riello, *Breve historia de la moda*.

puritanos que devino en la multiplicación de diversidades sexuales que, pese a mantenerse ocultas, ampliaron el panorama y pusieron a discusión su existencia³³. En años posteriores, este panorama sentó las bases para que las mujeres pudieran cuestionar, e incluso quebrantar y resignificar la sexualidad represiva, adueñándose de su cuerpo, placer y goce que, junto con reformulaciones legislativas, sociales y culturales, allanaron el camino a la “mujer moderna”.



La New Woman

Con el comienzo del siglo XX y los cambios que se avizoraban desde finales del siglo XIX, surgió en Gran Bretaña una generación de mujeres que discutió el ideal del *Ángel del Hogar* y los peligros que su domesticidad representaba; estos cuestionamientos formaron parte de las transformaciones culturales, sociales y políticas que la modernidad³⁴ trajo consigo. En oposición del *Ángel del hogar*, la nueva generación de mujeres modernas debatió sobre las restricciones que enfrentaban para buscar vías que las llevaran a conseguir la igualdad ante los hombres. Al estilo de Virginia Woolf, querían “matar al *Ángel del Hogar*”³⁵ para abandonar el ideal y convertirse en dueñas de su autonomía.

Alrededor de 1880 y 1890, de la mano de *La cuestión de la mujer*, surgió el término de la *New Woman* mismo que se popularizó dentro de la literatura británica y estadounidense para hacer referencia a las mujeres independientes, que recibían educación y buscaban integrarse a la vida pública y política para luchar por sus

³³ Foucault, *Historia de la sexualidad*, p. 49.

³⁴ El término modernidad se ha empleado como adjetivo al proceso de modernización en una etapa histórica, a un modelo de sociedad, al modo de ser del momento actual o a un proceso de largo alcance. Se trata de un modo de entender el ser histórico y que determina una manera de obrar, pensar y sentir según valores de autonomía y libertad del individuo. La modernidad es entonces un concepto amplio que hace referencia a un proceso histórico de transformaciones que han determinado una forma de entender al sujeto según el surgimiento de nuevos valores y acciones en la sociedad. Como resultado, la concepción del sujeto y su autonomía empiezan a transformarse, aparejados con un proceso de industrialización, tecnificación, positivismo que dio pie a nuevas manifestaciones del ser.

Niklas Luhmann y Peter Wagne. María, Pérez-Agote. “Redescripción del concepto clásico de modernidad”, *Sociología histórica*, núm. 7 (2017): pp. 11-40. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6341750.pdf>

³⁵ Woolf utiliza esta analogía para hacer referencia a los ideales del *Ángel del Hogar* y como reprimen -en este caso- la libertad y creatividad para escribir: “Era ella quien me molestaba y me hacía perder mi tiempo y me atormentaba tanto que al final la maté. [...] De no haberla matado, ella me hubiera matado a mí. Le hubiera arrancado el corazón a mi escritura.” Virginia Woolf, “Profesiones para mujeres”, p.2.

derechos. Aquellas que tenían la necesidad de expandir sus horizontes, explorar el mundo y a sí mismas marcando un choque con las pautas de comportamiento victorianas. Tal como lo describe la historiadora Einav Rabinovitch-Fox, “la Nueva Mujer representaba una comprensión contemporánea y moderna de la feminidad³⁶, una que enfatizaba la juventud, visibilidad y movilidad, así como la demanda de una mayor libertad e independencia”³⁷.

La inclinación por el matrimonio y la formación de familias disminuyó, por el contrario, aumentó el interés por la sexualidad sin finalidad reproductiva superando también la ideología doméstica: “La Nueva Mujer escoge independencia sobre el matrimonio y cuidado de los niños, rechazando la monogamia y las convenciones burguesas en favor de la libertad sexual, conciencia política e identidad profesional”³⁸. Algunas buscaban profundizar su educación para integrarse en empleos como oficinistas o institutrices³⁹. En su vida diaria, manifestaban nuevos comportamientos, como el andar en bicicleta⁴⁰; Linda Zatlín señala que “comían en los restaurantes sin compañía masculina y sin temer ataques a su reputación. Comenzaron a viajar solas en bicicleta, en el metro y en el ferrocarril, sin ser tomadas ya por ello como unas prostitutas”⁴¹

³⁶ Según la autora, las expresiones de la *New Woman* varían de acuerdo con su contexto, posición social, región, edad, entre otros factores. De modo que la *New Woman* se reflejaba en las Sufragistas, *las Flappers*, *las Gibson Girl*, las actrices, las obreras, entre otras; en cualquier situación, cada una estaban en oposición al ideal Victoriano y buscaban expresar ciertas libertades.

³⁷ Cita traducida por mí. Einav Rabinovitch-Fox, “New Women in Early 20th-Century America”, *Oxford Research Encyclopedia of American History*, (2017). <https://oxfordre.com/americanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-427>.

³⁸ Janine Utell, “The Woman Question”. Cita traducida por mí.

³⁹ Inicialmente, los trabajos destinados a mujeres eran pocos, puesto que su apertura en otros ámbitos provocaba conflictos con los hombres. Ejemplo de ello fue la enfermería, ámbito que hacia 1860 se mantenía en disputa de jerarquías médicas, estatus y género.

⁴⁰ A finales del siglo XIX surge el ideal femenino de *las Gibson Girl*, al igual que *las Flappers*, introdujeron cambios estéticos y conductuales. Este ideal se ligó con la imagen de la mujer que viajaba en bicicleta caracterizada por una vestimenta con pantalones holgados y voluminosos, y el uso del corsé para acentuar la cintura.

⁴¹ Linda Zatlín, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics* (Oxford: Clarendon, 1990), p. 12. Citado en María Del Mar, “De ángeles del hogar a “parásitos”: La crisis del ideal de feminidad en Inglaterra de finales del siglo XX”, *Cyber Humanitatis*, núm. 36 (2005).

Los cambios que planteó la *New Woman* superaron lo conductual y formaron parte de una transición hacia una reforma del sistema patriarcal. Cada vez más mujeres manifestaban su inconformidad ante el trato que recibían en comparación a los hombres y exigían cambios políticos y legislativos -ámbitos regulados por los hombres- para lograr un cambio social: “Les hemos permitido organizar todo el sistema social y administrarlo o mal administrarlo en todas las épocas.”⁴² Las mujeres modernas llevaron sus demandas a todo un movimiento que se dedicó a intervenir en diversos ámbitos, entre ellos el laboral, la educación, el matrimonio y la maternidad.

En lo educativo, el ingreso de las mujeres a la universidad fue un cambio paulatino, que a su vez les dio acceso a espacios públicos y a nuevas actividades en donde generaban círculos de discusión para dialogar sobre las dificultades que atravesaban. La apertura a la educación significó un gran cambio pues de la preparación doméstica y familiar del *Ángel del Hogar*, se pasó a la educación formal superior gracias a que diversas instituciones permitieron el ingreso a mujeres, incluso desde su apertura destinaron sus aulas a la educación mixta⁴³.

Uno de los aspectos que los tradicionalistas británicos reclamaban sobre la educación femenina fue entorno a la moda. Se decía que la educación superior alentaba a las mujeres a vestirse como hombres y con ello, se temía que sus comportamientos fueran masculinos. Esta idea se reforzó cuando comenzaron a circular fotografías [fig. 13] en donde se veían a mujeres portando corbatas, con los cuellos de sus camisas rígidos, elementos que formaban parte de la vestimenta masculina.

https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D16316%2526SID%253D16318%2526ISID%253D577,00.html

⁴² Sarah Grand, “The New Aspect of the Woman Question”, *The North American Review* 158, no. 448 (1894): 271. <http://www.jstor.org/stable/25103291> Cita traducida por mí.

⁴³En 1869 se fundó el Girton College en Cambridge y en 1894 el Bedford College en Londres, como parte de la Universidad de Oxford se crea el Lady Margaret Hall en 1878, todos ellos dedicados exclusivamente a la educación de mujeres. El ingreso a las universidades les permitió forjar una carrera profesional y adquirir conocimientos que las guiaron en su lucha social, fuera del ámbito doméstico. Pese al avance en este ámbito, los títulos universitarios comenzaron a otorgarse hasta años después en Gran Bretaña, tal es el caso de Cambridge en donde se le permitió a las mujeres graduarse hasta 1948. Dyhouse, *Girl Trouble*, pp. 48-52.

A la par de su instrucción en aulas consiguieron herramientas intelectuales provenientes de otros movimientos; la clase obrera junto con los principios socialistas fueron una gran influencia. Las mujeres socialistas fueron clave en la transición a la *New Woman* con su lucha por condiciones laborales dignas e igualitarias. A través de lecturas de los postulados de Karl Marx en *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, las mujeres cuestionaron su participación en el desarrollo económico y social. Marx sitúa a la mujer y al hombre en una situación de igualdad, en tanto que la única relación más natural al ser humano es aquella que se establece entre hombre y mujer ⁴⁴.



Ilustración 13 Edward Linley Sambourne, *Mujer con corbata y sombrero*, 1905.

La referencia a la igualdad natural de Marx refuerza su idea central, la relación de los individuos con la fuerza de trabajo. De Friedrich Engels en *El origen de la familia* (1884) analizan la percepción del hombre hacia la mujer como parte de su propiedad privada hecho que lo lleva a ejercer una opresión y sobreprotección sobre ella. Con todas estas ideas “las mujeres se lanzaron en masa a la esfera de lo público”⁴⁵ para abogar el derecho al voto.

Las luchas sufragistas comenzaron hacia 1890, pero algunas acciones previas sentaron las bases del movimiento. En 1866 el filósofo y político John Stuart Mill planteó en el Parlamento Británico la primera petición del sufragio femenino. Un año después se crea la *Sociedad Nacional para el Sufragio de las Mujeres* (*The National Society for Women's Suffrage*) y la *Unión Nacional de Sociedades de Sufragio Femenino* (*The National Union of Women's Suffrage Societies, NUWSS*);

⁴⁴ Karl Marx (1967) citado en Rowbotham, *Hidden from history*, p. 65.

⁴⁵ Del Mar, “De ángeles del hogar a “parásitos””.

a partir de entonces, se establecieron cada vez más grupos y asociaciones de mujeres para apoyar el movimiento sufragista.

De 1900 a 1914 el movimiento se intensificó y masificó; guiado por mujeres de clase media y clase obrera, se crearon más organizaciones, debates, reuniones y marchas que conjuntaron a miles de mujeres. Ejemplo de ello, fue la manifestación masiva de 1911 a la que acudieron 50,000 mujeres aproximadamente, quienes pedían el acceso al voto femenino⁴⁶. Otorgarles el voto implicaba reconocerlas como ciudadanas, rechazar la concepción de que eran propiedad de sus esposos y debían permanecer en el encierro privado. Involucraba respetar y cumplir sus derechos y libertades incluso si antes no estaban concedidos, regulados ni claramente establecidos -como en el caso de la clase trabajadora-, y como resultado se debían implementar reformas legislativas para reestructurar e impulsar un mejor estándar de vida.

Sin embargo, tanto hombres como mujeres de línea tradicionalista rechazaron el sufragio, señalando -según ellos- las implicaciones morales que tendría la libertad femenina. Creían que la mujer debía permanecer en el ámbito doméstico ya que su contribución social se ceñía al cuidado de la familia y la preservación de los valores. Algunas oposiciones de carácter biologicista que justificaban que la naturaleza de la mujer era ser débil, enfermiza, poco inteligente y físicamente preparadas solo para la procreación. Para los tradicionalistas británicos, el voto era una ruptura al “verdadero” papel de la mujer -fincado en el *Ángel del Hogal*- y un compromiso para el que las mujeres no estaban capacitadas.

Ante dicho descontento, surgieron caricaturas con la finalidad de descalificar la lucha sufragista, por ejemplo, la caricatura de John Hassall, *A suffragette's home* [fig. 14] manifiesta este juicio tradicionalista; en el pie de la imagen “¡Después de un día de trabajo duro!” y con la figura masculina en la puerta que espera llegar a un hogar ordenado y armonioso se “rebela” la sufragista que se esfuerza por obtener el voto, pero descuida a sus hijos y el hogar. Esta y otras caricaturas políticas fueron

⁴⁶ Dyhouse, *Girl Trouble*, p.59.

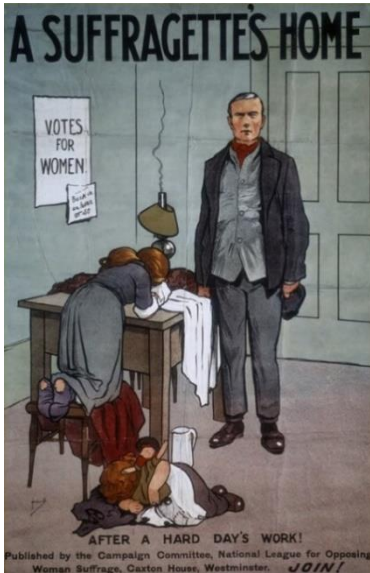


Ilustración 14 John Hassall, *A suffragette's home*, 1910.

parte de las campañas antisufragistas que crearon la figura de la sufragista violenta, “descuidada” y “poco femenina”.

Otras caricaturas manifestaban las actitudes “masculinas” de las mujeres que, a diferencia del *Ángel del Hogar*, se mostraban agresivas, fuertes y violentas, por ejemplo, en *Suffragists on the war path* [fig. 15] mujeres (con indumentaria victoriana) violentando a un policía. Es importante resaltar el uso de las sombrillas en la primera imagen, objetos de moda que en la época victoriana eran signos de feminidad y delicadeza, ahora son usados como “armas” violentas. Ya no es la moda

ostentosa, inmovilizante, sino una vestimenta que va de acuerdo con su lucha en el espacio público.

Luego de años de choques y confrontamientos, se realizaron reformas que otorgaron el voto a las mujeres mayores de 30 años hacia 1918 nombrando este sufragio como *the matrons vote*, esto permitió que más de

trece millones de mujeres fueran registradas ante el parlamento, pero debido al rango de edad quedaron excluidas más de 5 millones de mujeres. Esa situación provocó inconformidad entre las jóvenes “rebeldes” a las que se les denominó como *flappers* y quienes lucharon para convertirse en ciudadanas y así universalizar el



Ilustración 15 Milliar & Lang Ltd, *Suffragists on the war path*, 1907-1918.

voto para las mujeres a partir de los 21 años⁴⁷, de esta forma con la aprobación total del voto se le denominaría *the flapper vote*⁴⁸.

Otro acontecimiento que incidió en la liberación femenina fue el inicio de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Durante este conflicto, los hombres partieron a los campos de batalla dejando desocupadas las labores en diversas industrias; lugares que fueron retomados por las mujeres para hacer que sus naciones continuaran en pie. Mientras algunos movimientos y campañas feministas continuaron, muchas mujeres se pusieron al frente de granjas, fabricando ropa, uniformes, construyendo armas o brindando auxilio como enfermeras en los campos de batalla y hospitales.

La participación de las mujeres durante la Primera Guerra las posicionó en actividades que las llevó al desplazamiento del ámbito privado, y ganar derechos y obligaciones dentro de la esfera pública. Además, con la obtención del voto y la apertura educativa se dio un gran “despertar” de la *mujer moderna* que le permitió disfrutar de su nueva autonomía económica, al control de su tiempo y decisiones, a elegir libremente entre diversas actividades recreativas, y, sobre todo, las convirtió en dueñas de su propio cuerpo y sexualidad.

Inmersa en una serie de cambios que marcaron el final del siglo XIX y el inicio del XX, la transición a la modernidad industrial, la *New Woman* encarnó los cambios socioculturales que implicaron el surgimiento de centros urbanos, migraciones, industrialización, avances tecnológicos y culturales, cambios en la fuerza laboral, entre otros. La *New Woman* ofreció un nuevo entendimiento del mundo hacia

⁴⁷ Con el sufragio femenino, se inició una ola de transformaciones, del periodo de 1918 a 1925 se implementaron diversas reformas legislativas en donde se añadieron apéndices como el referente a Actos de bastardía y legitimidad (Bastardy and Legitimacy Acts) de 1924 y 1925, la Ley de tutela (Guardianship Act) que concedía a la mujer la custodia en caso de separación ya que hasta entonces ese era derecho del hombre, o la Ley de causas matrimoniales (Matrimonial Causes Act) que permitió que las mujeres demandaran a sus esposos en caso de adulterio y las habilitó para obtener el divorcio. Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa”, p.11.

⁴⁸ Melman, 2001, p.5. citado en Elsa Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa: ¿de qué modernidad hablamos?”, *Revista Fuentes Humanísticas*, 11 (21-22): 3-15.

nuevas construcciones de lo femenino que le brindaron autonomía en su actuar, en su cuerpo y con ello, en su vestir.

1.2 EL SURGIMIENTO DE LA CHICA MODERNA EN EUROPA



La Flapper anglosajona y la Garçonne

Luego de cuatro años de intranquilidad y devastación por el conflicto bélico mundial, en 1918 se firmó el armisticio que marcó el fin de la Gran Guerra y el inicio de una nueva era de reconstrucción mundial. El naciente siglo XX, enclavado en la modernidad, transformó y revolucionó diversos aspectos de la cultura como la moda y las diversas artes marcando nuevas pautas de comportamiento. Con el fin de la guerra y los nuevos cambios, la segunda década del siglo se caracterizó por un resplandor -que más tarde terminaría en los años 30 con una crisis económica. Los años veinte fueron “un período de escapismo después de los horrores de la Primera Guerra Mundial. A ambos lados del Atlántico, la vida era ahora divertida, una fiesta aparentemente interminable”⁴⁹. Los veinte vivieron la modernidad con energía, juventud, esperanza y tranquilidad para la población mundial.

La celebración y el júbilo se debió a que se creía que luego de los años de conflictos bélicos, el mundo no atravesaría por otra situación similar: “This was, after all, the war to end all wars” (Esta era, después de todo, la guerra que terminaría todas las guerras) dictaría el escritor H.G. Wells en 1914, idea a la que se sumaron millones de personas que buscaban mediante la “fiesta” marcar el fin de una época sombría para la humanidad⁵⁰. Tal situación provocó que, después de un periodo de crisis, hubiera un levantamiento de las normas morales y sexuales, una instalación del *Eros* ante el *Tánatos* que impulsó el surgimiento de una nueva era de encantamiento y divertimento expresada en el ocio y los excesos.

La “fiesta interminable” llegó principalmente a las urbes, llenas de derroche y entretenimiento, principalmente para las clases alta y media⁵¹, “aquellos lo

⁴⁹ Anne McEvoy, *The 1920 and 1930* (Inglaterra: Chelsea House, 2009), p.5.

⁵⁰ Mary McAuliffe, *When Paris sizzled. The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and their friends* (Reino Unido: Rowman & Littlefield, 2016), p.8.

⁵¹ Los despilfarros de las urbes se debieron al incremento de trabajos y la estabilidad salarial; esta situación contrastó con los estragos en las zonas rurales en donde los agricultores reconstruían los campos devastados

suficientemente afortunados como para tener dinero y ocio, se convirtió en el apogeo de la moda ser ingenioso, decadente. (...) Ellos podían mezclarse en interminables fiestas y clubes de jazz nocturnos, disfrutando de una embriagadora mezcla de alcohol, drogas y sexo”⁵².

La celebración de los veinte marcó cambios culturales en los que se introdujeron concepciones de feminidad revolucionarias que permitieron a las mujeres apropiarse de esta nueva era. Luego de años de luchas políticas y sociales por los derechos de las mujeres, la obtención del voto, los cambios que se implementaron con *The Woman Question*, y la participación de la mujer en diversos roles durante la Gran Guerra, se dio paso a una revolución social que, como parte de la herencia de la *New Woman*, propició una apertura conductual que originó nuevos ideales de feminidad.

“Un nuevo ser irrumpió desafiante en el escenario cultural: flaca, joven, impetuosa y coqueta. Se pavoneó, maldijo levemente y se negó a casarse. Era joven eternamente, así parecía, y se deleitó con su juventud”⁵³. Conocida como la *flapper*, era una chica que se veía y comportaba diferente a su ideal antecesor -el *Ángel del Hogar*- rompiendo con todas las pautas del comportamiento y vestir victoriano “llevaba faldas por encima de la rodilla, con medias enrolladas provocativamente; pequeños vestidos, tal vez escotados para la noche, y nada debajo de la ropa. Su cabello era corto, pecho plano, sin cadera, astuta, tenía un físico inconfundiblemente de un adolescente”⁵⁴.

Modernas y revolucionarias, se convirtieron en el ideal de la mujer moderna que imperó en los años veinte. Uno de sus primeros antecedentes fue durante la lucha sufragista en donde -como menciono previamente-, las jóvenes menores de

para revitalizar las acciones comerciales y recuperar las ganancias perdidas. McAuliffe, *When Paris sizzled*, p. 69.

⁵² McAuliffe, *When Paris sizzled*, p.69.

⁵³ Simon, *The invention of the Flapper*, p.7. La traducción es mía.

⁵⁴ Simon, *The invention of the Flapper*, p.7.

treinta años abogaron por su ciudadanía para universalizar el voto femenino-*the flappers vote*-, estas jóvenes “rebeldes”⁵⁵ se les conoció como *las flappers*.

Otras referencias al ideal fueron descritas en revistas y periódicos. Ejemplo de ello fue el *London Times* que en 1908 hacía referencia a *la flapper* era como una “chica” que acaba de salir de una edad incómoda, no era una niña, pero tampoco una mujer. En 1911 la revista *Home Notes* publicó “A page for Flappers” – “Una página para las Flappers” en donde invitaban a sus lectores a cuestionarse sobre quién era *la flapper* y porqué el término se utilizaba para denominar a las menores de edad: “Who and what is a flapper? How does she “flap” and why? Who christened her, and why has the name stuck to every girl between the ages of fourteen and seventeen?”⁵⁶.

La flapper introduce un cambio a nivel generacional en el que se corrompen las barreras de la infancia, adolescencia y adultez. Ellas preferían que se les hiciera referencia como “chicas” en lugar de señoritas pues, como observa la historiadora Jane H. Hunter⁵⁷, mientras a su edad -de 14 a 17 años- atravesaban la pubertad, y todavía reflejaban la inocencia de las niñas, su individualidad y la libertad para andar en las calles sin prejuicio alguno. Mientras que en las referencias *the flappers vote* se les destaca como todas aquellas mujeres menores de treinta años.

La flapper se apodera de la inocencia de la niñez y adolescencia mientras goza de las libertades de ser adulto, creando un nuevo intervalo de edad, un periodo de transición hacia el camino definitivo a la adultez. El término *flapper* en sí mismo y sus significados muestran relaciones en torno a la edad y a otras asociaciones respecto a la mujer. En este sentido Carol Dyhouse hace un recuento:

⁵⁵ Algunos padres y personas en la sociedad, educados bajo las concepciones de la época victoriana, consideraban “revoltoso” el comportamiento de las mujeres. Estas ideas datan de finales del siglo XIX y que con las luchas feministas las mujeres comenzaron a cambiar su actuar, hecho que las llevo a conocerse entre la sociedad como *revolting daughters* (*hijas rebeldes*) y que se forzaría mediante la literatura en donde escribían sobre *The Revolt of the daughters* (*La revuelta de las hijas*).

⁵⁶ Simon, *The invention of the Flapper*, p.9.

⁵⁷ Simon, *The invention of the Flapper*, pp. 11-12.

“La palabra sugirió un pájaro joven batiendo sus alas, aprendiendo a volar. Algunos lo consideraban el equivalente del alemán, a menudo utilizado para denotar a una joven adolescente. Otros sugirieron que *flapper* se refería a la coleta de una niña, aleteando por la espalda, antes de que tuviera la edad en que se esperaba que se recogiera el cabello. La palabra podría sugerir la masculinización de la mujer. Casi siempre connotaba vivacidad y espíritu, con sugerencias de movimiento, baile, jazz y frivolidad. (...) algunos estudiosos han señalado que desde finales del siglo XIX la palabra flapper había sido argot para una joven prostituta”⁵⁸.

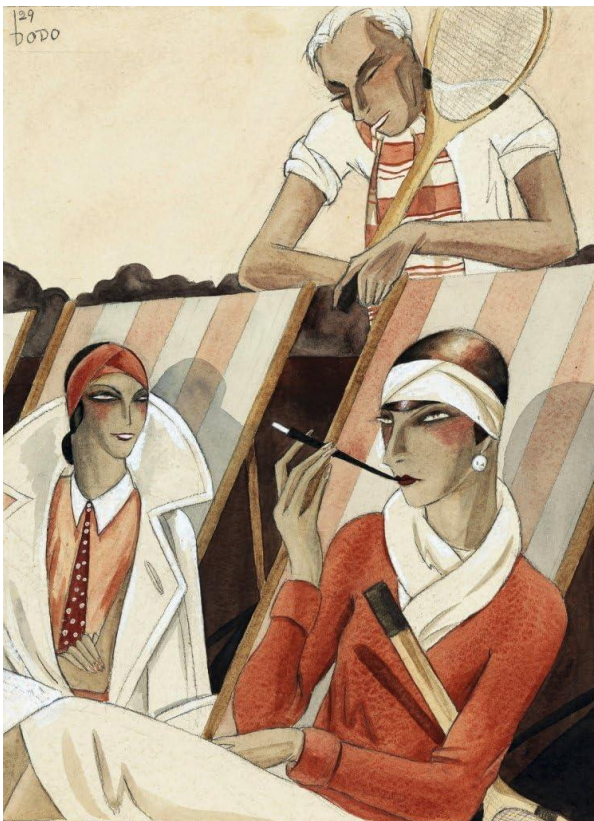


Ilustración 16 DODO (Dörte Clara Wolff), *Así es la vida*, 1929.

Los diversos significados revelaban características femeninas impensables en la era victoriana: libertad, juventud, precocidad, y, sobre todo, masculinización. La pintora Dörte Clara Wolff -conocida como DODO- ilustra este modelo femenino en *Así es la vida* [fig. 16], en donde se observan a dos mujeres completamente al estilo *flapper*. Como parte de la recién adquirida autonomía femenina, las mujeres se mostraban adueñándose de su vida y de nuevos espacios, como se puede apreciar en la ilustración, las protagonistas se encuentran descansando en un club deportivo -al cual previamente solo tenían acceso

los hombres- mientras fuman, practican un deporte -tenis-, y lucen “masculinizadas” con prendas propias de los hombres -gabardinas, cuellos de camisa y corbata- y portan el cabello corto.

⁵⁸ Dyhouse, *Girl in trouble*, p. 71.

Precisamente será en el aspecto físico en el que *la flapper* pone de manifiesto los cambios de su autonomía y nuevos estilos de vida, aspectos que la llevaron a convertirse en la sensación femenil y en modelo a seguir por las jóvenes liberadas:

Había muchos aspectos de la chica moderna que llamaban la atención. Su pelo, su vestimenta y su comportamiento, para empezar. Luego estaban sus hábitos (especialmente beber y fumar), sus gustos en su tiempo libre (bailar, ir al cine y tomar el sol en albercas), su gusto por los hombres, sus inclinaciones sexuales, su frivolidad femenina. O, de hecho, su falta de frivolidad femenina. Las chicas con cortes Eton y trajes eran igualmente motivo de preocupación⁵⁹.

Las flappers se caracterizaron por un estilo andrógino pues debido a su comportamiento y forma de vestir a menudo se les asociaba con un joven adolescente. Eran mujeres de figura esbelta sin curvas y portaban ropa que les disimulaba las formas naturales del cuerpo -al contrario de la artificiosa silueta de reloj de arena victoriana [fig. 17]. Eran juveniles e inocentes y, al mismo tiempo, seguras de sí mismas, maduras e independientes; se apropiaron de su cuerpo vistiéndolo libre de las pautas victorianas y llevándolo al espacio público, y experimentaron con su sexualidad en relaciones prematrimoniales, sexo no reproductivo, búsqueda del placer, relaciones lésbicas y múltiples parejas.



Ilustración 17 Russel Patterson, Detalle de *Where there's smoke there's fire*, 1930.

⁵⁹ Dyhouse, *Girl in trouble*, p. 76.

Detestaban la vida monótona del *ángel del hogar*, su encierro y represión, buscaban aprender sobre diversos temas, conocer el mundo y disfrutar de su emancipación; buscaban vías para expresar los cambios que experimentaban. Encontraron en la moda una herramienta imprescindible, la moda *flapper* sería su distintivo principal. La portada para la revista LIFE [fig. 18] diseñada por John Held Jr. ilustra la transición del *Ángel a la flapper*, en la imagen los dos modelos se contraponen física y conductualmente.

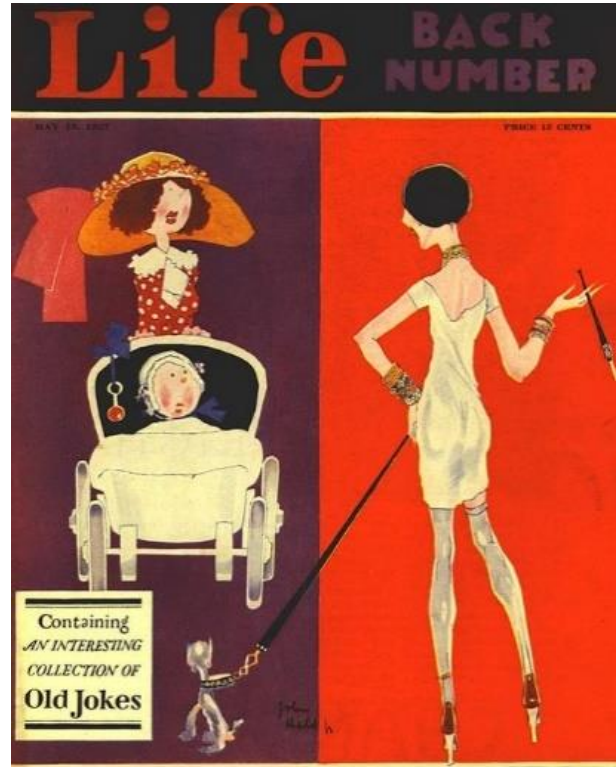


Ilustración 18 John Held Jr., Portada para la revista LIFE, 1927.

El *Ángel*, con prendas que ocultan su cuerpo (cuello alto, y sombrero) sosteniendo una carriola con un bebé -emblema de la maternidad victoriana- luce impactada por su antítesis; *la flapper* sostiene en una mano a un perro -mismo que ilustra la oposición a la maternidad- y en la otra un cigarro, símbolo de la emancipación femenina.

Lo que destaca de la joven es su aspecto físico: cabello al ras de la nuca cubierto por un sombrero, labios llamativos en un tono rojo, vestido holgado al muslo que enmarca su delgado cuerpo, medias, tacones y múltiples accesorios. *La flapper* se vuelve icono de la mujer moderna con su vestimenta caracterizada precisamente por su corte de cabello, maquillaje excesivo y ropa con telas y cortes que transgredirían toda moda anterior. Los primeros referentes de esta moda fueron actrices del cine de Hollywood, de teatros e incluso bailarinas, a ellas se les sumaron diseñadores europeos como Paul Poiret, Elsa Schiaparelli, Lucien Lelong o Coco Chanel quienes impulsaron esta moda, como se profundizará en otro apartado.

Otro factor que incentivó la popularidad de la indumentaria *flapper* fue la inserción femenil en el mundo laboral. Con el crecimiento de industrias y la creación de nuevos productos a gran escala, se inauguraron espacios laborales. En periódicos, revistas y películas se mostraron los nuevos trabajos que las mujeres ejercieron en el ámbito público fuera de los trabajos tradicionales domésticos y de cuidado, representándolas en todo tipo de actividades como profesoras, doctoras, alguaciles, nadadoras, salvavidas, ingenieras, corredoras de bolsa y demás:

En este sentido la indumentaria fue un factor elemental en el desarrollo de sus actividades, no solo a nivel de apariencia, sino a nivel de movilidad su vestimenta era práctica, les permitía estar cómodas para desempeñar todo tipo de trabajos y para movilizarse mejor en el espacio público. Ya no requerían asistencia para colocar las pesadas y constriñentes estructuras del vestido del *Ángel del Hogar*, ahorraban tiempo en cambiarse y peinarse. Sin la ropa voluminosa podían sentarse fácilmente, pasear, bailar, practicar deportes y trasladarse.

La indumentaria influyó también en su tiempo de ocio; pasaron de practicar las actividades recreativas victorianas (como dibujar o bordar siempre en el espacio interior) a disfrutar del exterior. La obra *Boda en el jardín de la azotea* [fig. 19] dan prueba de estos cambios de actividades (y comportamiento), en ambas obras las mujeres permanecen en espacios abiertos y públicos, conversando entre ellas o incluso pasando tiempo consigo mismas -aspectos inaceptables en la era victoriana.



Ilustración 19 DODO (Dörte Clara Wolff), *Boda en el jardín de la azotea*, 1929.

Además de los espacios tranquilos para platicar o descansar, había otras actividades populares. La inserción en lo laboral les permitió ganar su propio dinero, y administrarlo a su gusto. Gastaban sus ingresos en clases de baile, asistían a salones, bares y hoteles donde disfrutaban de música jazz y bailaban hasta altas horas. Se compraban ropa para lucir a la moda, adquirían carros, gastaban el dinero en el cine, teatro, ballet y en restaurantes. Rápidamente la imagen de *la flapper* se difundió alrededor del mundo mediante publicidad, literatura y cine, con mensajes sobre la liberación femenina y emancipación esparciendo el ideal en diversas naciones.

Francia fue uno de los principales países en el que el ideal se desarrolló. Si bien las mujeres francesas obtuvieron el derecho al sufragio tardíamente en comparación con las mujeres británicas (en 1944), “entre el Armisticio en 1919 y la Guerra Española en 1936” la década de los veinte sería un respiro tanto para las mujeres como para Francia, pues “después de las masacres [...] se aspira a lo brillante, a la música sonora, a los colores cegadores, a eso que se mueve como la luz, a eso que explota como el rayo”⁶⁰. A los años veinte en Francia se conocieron como *les Années folles* o los *años locos*, caracterizados por grandes cambios culturales, artísticos y sociales seguidos de un crecimiento económico. En dicho contexto, la influencia de *las flappers* llegó a Francia en donde el ideal se adaptó y conoció como las *Garçonne*⁶¹.

La imagen de *la flapper* francesa se popularizó gracias a diversas figuras, una de ellas fue el escritor Victor Margueritte, quien en 1922 escribió la novela *La Garçonne*, cuya protagonista es una joven que se corta el cabello, usa vestimenta masculinizada y entabla abiertamente múltiples relaciones amorosas, poniendo de manifiesto las nuevas formas de expresión de libertad para las mujeres. Otro icono

⁶⁰ Dominique Desanti, *La femme au temps de Années Folles*, 1984. Citado en Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa: ¿de qué modernidad hablamos?”, p.11.

⁶¹ La palabra *Garçonne*, derivada del francés, implicaba por si sola desafíos al lenguaje normativo. En el francés *garçon* se traduce como chico, mientras que chica es *filles*; hay que considerar también que en este idioma el sufijo *-e* se añade para hacer referencia a lo femenino. Al construir la palabra *garçonne* se está feminizando una palabra masculina y a su vez, se hace referencia a una mujer “chico” o masculinizada, dando como resultado un desafío a la rigurosidad del “género”.

de la chica moderna fue la escritora Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), quien a inicios de 1900 escribió -a sugerencia de su esposo- novelas bajo el seudónimo de Willy.



Ilustración 20 René Carrère, *Retrato de Colette*, 1918.

En el *Retrato de Colette* de René Carrère [fig. 20] vemos a la escritora con un atuendo *flapper* caracterizado por telas oscuras, cabello corto y maquillaje marcado, la escritora se muestra como una mujer que se sabe sensual y segura de sí misma, idea que se refuerza con su atuendo y pose. Dicho retrato denota características de *la flapper*, conjunta lo femenino y el aspecto masculino -dado principalmente por el corte de cabello. La fotografía capturada por Henri Manuel [fig. 21] da un giro, vestida con traje sastre, cabello corto y cigarro en mano, Colette se adueñó del estilo *garçonne*.

Colette permanecería en el anonimato por unos años siendo a su vez la imagen de una esposa -y escritora- obediente, hasta que cansada de las infidelidades de su marido decide romper con la imagen del *Ángel del Hogar*. Refleja el ideal de la chica moderna y comienza a actuar en teatro, viaja por el mundo, experimenta la liberación sexual mediante relaciones bisexuales, contrae nupcias en tres ocasiones, y consolida su carrera como escritora abordando temas que reivindicaban a la mujer y su libertad.



Ilustración 21 Henri Manuel, *Colette*.

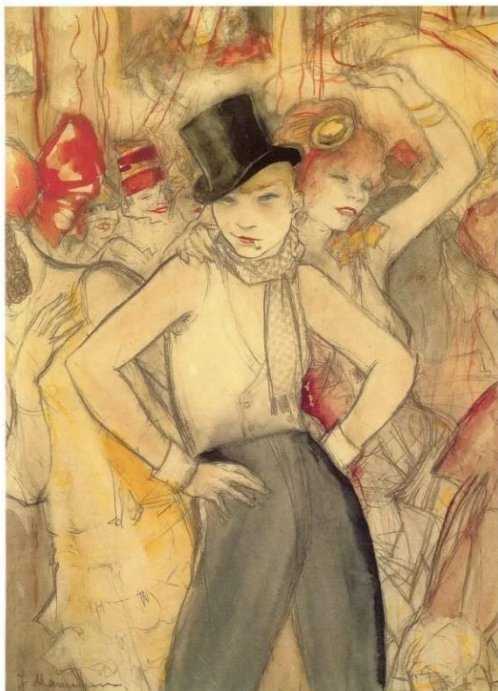


Ilustración 22 Jeanne Mammen, *Imagen propia*, 1928.

cigarro en los labios, el aspecto masculino se combina con el maquillaje femenino, al igual que en el *Retrato de la duquesa de La Salle* [fig. 23], la duquesa posa con una corporalidad (pie elevado, cuerpo recargado en un brazo, una mano en el bolsillo e incluso la camisa desabrochada) de poder atribuida al mundo masculino, que se enfatiza con su vestimenta, sin olvidar el elemento del maquillaje femenino.

Tanto sus actividades como su vestir reflejó todo un juego de ambigüedad entre géneros que llevó a cambios en la permisión sexual, las *garçonnes* disfrutaban de una sexualidad abierta e incluso había quienes se declaraban abiertamente lesbianas⁶².

Las *garçonnes* vivían y vestían a semejanza de las *flappers*. El rasgo característico de las *garçonnes* fue que deliberadamente tomaron la apariencia varonil mediante el uso frecuente del traje sastre y accesorios masculinos como los bastones, y al mismo tiempo desafiaban la apariencia masculina contrastando con un exceso de maquillaje -siempre ligado a lo femenino.

La pintora alemana Jeanne Mammen ilustra a la *garçonne* en *Imagen propia* [fig. 22], con ropa propia de un traje sastre, la posición del

cuerpo y el



Ilustración 23 Tamara de Lempicka, *Retrato de la duquesa de La Salle*, 1925.

⁶² McAuliffe, *When Paris sizzled*, p.70.

En diversas obras, Mammen retrata también a mujeres en su intimidad portando con accesorios al estilo *garçonne* mientras que se revelan como seres deseantes hacia sus congéneres, como se aprecia en *Celos* [fig. 24]. Cabe mencionar que, durante la década, Europa mostró apertura hacia la homosexualidad. Si bien no se dio una amplia aceptación, si fue la suficiente para que hombres y mujeres establecieran relaciones de este tipo y, además, figuras públicas pudieran anunciar sus preferencias sexuales libremente.



Ilustración 24 Jeanne Mammen, *Celos*, 1928.

La mujer moderna representó un peligro a la sexualidad normativa, “se presentó una alarmante disminución de natalidad consecuente con la difusión de los métodos artificiales de anticonceptivos, y relacionado con esto, el modelo de familia sufrió cambios”⁶³. Las mujeres modernas representaban una amenaza a la familia⁶⁴ y al decoro con su libertad “fuera de control” con su actitud seductora, pero

⁶³ Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa”.

⁶⁴ Había una urgencia entre la sociedad para que las familias no fueran afectadas ante los nuevos esquemas de sexualidad. Por ello, durante 1920 en Francia se otorgaba una medalla y se celebraba a aquellas “buenas madres”, por el contrario, se reprimió la anticoncepción mediante una ley que se estableció el 3 de julio del mismo año y que prohibía toda propaganda anticonceptiva. En el caso del aborto, éste paso a ser declarado delito criminal mientras que en años anteriores era considerado únicamente como delito civil.”

a la vez infantil. Múltiples familias se mostraban desesperadas por conservar la pureza de sus hijas, “Las madres (...) querían ‘mantener a las chicas como niñas el mayor tiempo posible’” mientras que la chica moderna estaba ansiosa por aprender “todo sobre la vida humana” incluyendo todo sobre el sexo”⁶⁵.

Las flappers y las garçonnes representaron un gran choque con las concepciones tradicionalistas sobre feminidad, pero fue mayor el papel que desempeñaron en la concepción de la feminidad de la mujer moderna. La transformación del *Ángel del Hogar* a la *New Woman* abrió el camino a *las flappers* quienes introdujeron un cambio radical en comportamiento, moralidad, cultura y estética. Este último punto lo pusieron de manifiesto mediante su moda, tomaron sus prendas holgadas y maquillajes para plasmar su identidad y mostrar que eran la representación de la modernidad y del nuevo cambio de mentalidad entorno a las mujeres.



Moda como expresión de modernidad y libertad

Vestir es un aspecto básico de la cotidianidad y de la vida social; día a día portamos ropas que además de cumplir con su función de cubrir y proteger al cuerpo, también nos permiten interactuar con nuestro entorno y con quienes nos relacionamos. El poder de las prendas reside en transmitir mensajes y revelar información de quién las porta; una prenda puede evidenciar gustos, sentimientos e incluso nuestros orígenes, nos permite definir quienes somos y expresar nuestra identidad o pertenecía a cierto grupo. La moda sirve de socialización al permitirnos expresarnos, vuelve al cuerpo aceptable y apropiado de acuerdo con códigos sociales y determinadas situaciones.

Pero la moda no solo revela información sobre los sujetos, ya que el vestir es una “práctica contextuada”⁶⁶ en la que se entrecruzan diversos factores temporales como ciertas condiciones políticas y sociales en donde intervienen reglas y normas del vestir, e incluso exigencias hacia los cuerpos. Las prendas dan

Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa”.

⁶⁵ Simon, *The invention of the Flapper*, p.9.

⁶⁶ Entwistle, *El cuerpo y la moda*, p.45.

cuenta de hechos históricos y revelan detalles sobre las épocas, la finalidad con que se crea determinada indumentaria, la finalidad de su uso y bajo que momentos y circunstancias.

Los años veinte fueron el apogeo de la moda *flapper*, la forma innovadora y disruptiva de vestir de las chicas modernas se popularizó rápidamente entre las clases medias y altas como símbolo de modernidad y autonomía femenina. Las casas de alta costura⁶⁷ y las fábricas de ropa de producción en masa comenzaron a diseñar prendas al estilo *flapper* haciendo que esta moda se propagara en diversos países y propiciando que más mujeres siguieran el ideal.

Como se analizó previamente, después del periodo victoriano la ropa femenina experimentó cambios que impulsaron la creación de la ropa *flapper*. En 1870, los atuendos constituidos por estructuras como las crinolinas y polizones quedaron desplazados por ser antiestéticos y antinaturales abriendo paso a los vestidos rectilíneos con los que la ropa femenina se transformaría hacia la pérdida de las curvas marcadas del cuerpo. Como se pudo apreciar con la indumentaria victoriana, al cuerpo femenino siempre se le asignan prendas para cumplir con un ideal de belleza y así ser percibido como “deseable”, para ello, se destacan ciertas partes del cuerpo, la indumentaria *flapper* abandona la silueta en “S” para introducir -y revelar- las piernas, brazos y escotes profundos.

La ropa femenina ya no resalta el busto o las caderas; las faldas y vestidos se estrecharon y alargaron marcando una línea recta en el cuerpo, mientras que los tocados y accesorios copiosos se dejaron de lado. La transformación de la vestimenta formó parte de la naturalización del cuerpo, en donde se dejó de resaltar determinadas zonas, para señalar otras, pero sobre todo se priorizó la comodidad. Además de la indumentaria, *las flappers* introducen una nueva línea de accesorios

⁶⁷ La alta costura, mejor conocida como *Haute Couture* es un término -proveniente del francés- utilizado para denominar a la moda que se fabrica mediante procesos largos, laboriosos y artesanales con materiales de alta calidad obteniendo piezas únicas y a la medida, lo cual incrementa los costos por prenda. En contraste, la ropa maquilada en fábricas es creada bajo una producción masiva en la que se busca reducir los costos de producción, materiales y tiempos para crear la mayor cantidad posible de prendas obteniendo patrones masivos.

y maquillajes que, de la mano del comportamiento, forjaron un estilo revolucionario en el vestir.

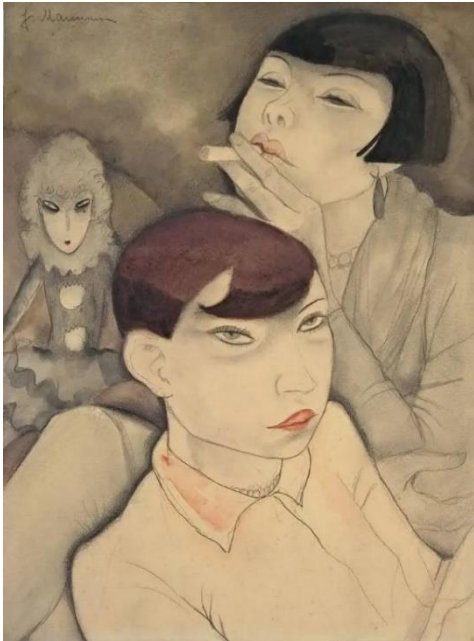


Ilustración 25 Jeanne Mammen, *Muñecas aburridas*, 1930.

El emblema distintivo de estas mujeres fue el corte de cabello al estilo *Bob* – y otros cortes similares llamados *shingling* y *eton*- mismo que introdujo un cambio radical en el aspecto femenino⁶⁸. En *Muñecas aburridas* [fig. 25] de Jeanne Mammen se puede apreciar este cambio, ambas mujeres llevan el cabello con cortes a la altura de la mandíbula o de las orejas, largo y recto por la parte de enfrente con una subida a la altura de la nuca, acompañado de flequillos -o recto en su totalidad-, además del corte, había quienes transformaban su cabello también con tintes pelirrojos o rubios.

Cortarse el cabello fue símbolo de la ruptura con los ideales victorianos en donde el cabello largo -estrictamente arreglado con peinados y tocados- era símbolo de feminidad. En contraste, los nuevos estilos hicieron que las mujeres adquirieran una apariencia “masculinizada” hecho que fue considerado como un acto de desobediencia y atrevimiento, mismo que se reforzaría mediante la vestimenta y comportamiento.

El maquillaje durante la época victoriana fue asociado a mujeres del ámbito del entretenimiento como actrices de teatro o cantantes, a quienes se les consideraba como poco “decentes” debido al estilo de vida que llevaban, calificándolas incluso como “libertinas”, mujeres que entablaban múltiples relaciones con diversos hombres y vivían sin la compañía de un solo hombre. Además de las artistas, el maquillaje profuso se relacionaba directamente con la

⁶⁸ De acuerdo con Herald, antes de terminar los años veinte, el 99 por ciento de la población femenina en Europa y estadounidense ya se habían realizado alguno de dichos cortes. Jacqueline Herald, *Fashions of a decade. The 1920s* (New York: Chelsea House Publishers, 2007).

aparición de las prostitutas; en consecuencia, las mujeres “puras” no debían utilizarlo o llevarlo con mucha discreción, de otra forma dañarían su reputación.

Contrario a ello, para las mujeres modernas, el maquillaje fue una característica de su estilo, retomando aspectos del look de las prostitutas con la finalidad de demostrar una feminidad subversiva. La mujer moderna es retratada por la pintora Tamara de Lempicka [fig. 26], pues porta el maquillaje característico de la época; llamativo y cargado, los labios pintados de colores brillantes como el rojo, los ojos se resaltaban con sombras oscuras y delineados negros, las pestañas llenas de máscara, las cejas perfiladas y para el resto de la cara polvo facial y rubos en mejillas.



Ilustración 26 Tamara de Lempicka, La blusa rosa, 1927.

En cuanto a la vestimenta, el abandono de los corsés victorianos representó un quebranto a la represión ejercida a la corporalidad femenina para reflejar una feminidad libre, como señala Jessica Tidele “la eliminación del uso del corsé fue uno de los objetivos de la reforma feminista en virtud que la moda era considerada

sintomática del confinamiento social y físico de las mujeres”⁶⁹. El uso del corsé y el amoldamiento del cuerpo mediante el mismo era antinatural pues “inhibía el movimiento activo, reprimía la sexualidad y afectaba la fertilidad; por ende, se consideraba al unísono una afirmación de la belleza femenina y una negación de la sexualidad”⁷⁰.



Ilustración 27 DODO, Ilustración para Vogue, 1926.

La moda *flapper* se encargó de romper con el decoro victoriano al destapar al cuerpo y erotizarlo. Como se observa en la ilustración de Vogue ilustrada por DODO [fig. 27] la parte superior del cuerpo -desde las rodillas- queda al descubierto al reducirse el corte tradicional de los vestidos, también hay visibilidad en hombros y cuello pues ahora las prendas podían ser de manga larga, corta, tirantes o *strapless*, incluso con profundos escote hasta la cintura destapando gran parte de la espalda y hombros.

Así la ropa también mostró un desafío a la domesticidad e intimidad del hogar, jugando con la ambigüedad de lo público y lo privado debido a sus similitudes con la ropa interior [ver fig. 26]. En la era victoriana se portaban camisolas debajo de los vestidos cuyo propósito era proteger al cuerpo debajo de las estructuras y ropajes, los vestidos *flapper* se inspiran en dicha prenda, haciendo parecer que las mujeres portaban únicamente una camisola.

Después de la cautividad victoriana, las mujeres no solo ocuparon espacios públicos, sino que querían ser vistas y notadas. Con esa finalidad sus atuendos se vuelven más vistosos, las prendas se fabrican con telas suaves, coloridas y luminosas como el satín o la seda y se les añaden elementos llamativos. Los

⁶⁹ Jessica Tidele, “Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta”, *Cuaderno 100: La moda en su laberinto*, núm. 100 (2020): 27-40.

⁷⁰ Tidele, “Moda y feminismo”, p. 30.

atuendos de Paul Poiret destacan al respecto [fig. 28] con prendas decoradas con elementos llamativos como las lentejuelas, bordados, plumas, tul, texturas, motivos brillantes, patrones y trazos geométricos.

Estas figuras, patrones e incluso los cortes mismos tenían influencia de las corrientes artísticas del *Art Nouveau* y el *Art Déco* que se desarrollaron a la par de los cambios de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Es importante mencionar que *Art Nouveau*, también denominado modernismo, comprende los años de 1890 a 1910 aproximadamente. En esta corriente los artistas buscaban crear literalmente un nuevo arte que expresara modernidad, juventud, belleza, y a la vez exaltar emociones



Ilustración 28 Georges Barbier, Detalle de la portada para la revista *Les Mondes*, 1912.

y sensaciones como el placer y la sensualidad. Todo ello mediante la expresión de curvas, figuras asimétricas, fluidas y libres, inspiradas en la naturaleza, este arte retomaba otros estilos como el barroco o grabados japoneses.

El *Art Déco* surge como una reacción al *Art Nouveau*, surge con el fin de la Primera Guerra Mundial y su influencia se extiende hasta principios de la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de las formas sinuosas y naturales del *art nouveau*, el *decó* busca enaltecer la estética de la máquina, enfatiza la sobriedad de la decoración y la explotación de nuevos materiales. Este movimiento se apoya en elementos estéticos de culturas antiguas, al apropiarse de estas formas propone innovaciones del diseño cuyo rasgo distintivo fueron los trazos geométricos caracterizados por la simetría, las líneas rectas y ángulos definidos, así como el uso de colores llamativos, que conceptuaron una nueva forma de “elegancia”.

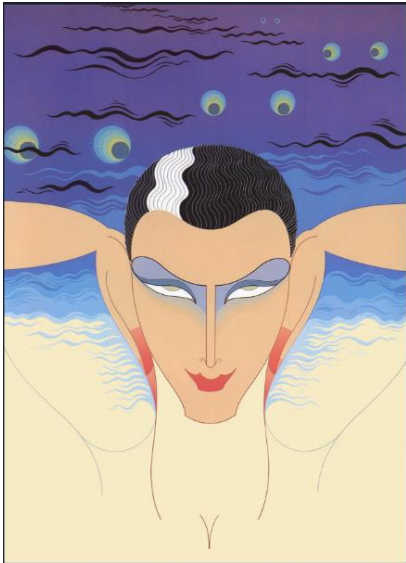


Ilustración 29 Erté (Romain de Tiroff), *Mystere*.

Tamara de Lempicka y Romain de Tiroff - conocido como Erté- fueron dos exponentes conocidos por retratar el estilo *flapper* bajo esta corriente. Este último artista realizó diseños específicamente para moda, joyería y vestuarios de obras teatrales y cine. En *Mystere* [fig. 29], la figura de la *flapper* está trazada por líneas angulosas y simétricas. Mientras que en el *Retrato de la señora Bush* [fig. 30], Lempicka hace trazos de líneas marcadas y profundas combinadas con colores llamativos que resalta ante las sombras, al fondo se alzan edificaciones reconocibles por su geometría.

Ambas corrientes influyeron en un cambio de sensibilidad estética que transformaría los ideales de belleza, no solo respecto a lo femenino sino en la arquitectura, pintura y otros aspectos culturales. Otra característica fundamental en ambos casos es que se evidencia el interés por diversas culturas, en particular el orientalismo. Ambos movimientos influyeron a nivel estético a inicios del siglo XX, por lo que se retomaron tanto para la creación de las prendas *flappers* como para la representación visual del ideal e incluso pautas a seguir dentro del mismo.

En el caso de la indumentaria, los años veinte representaron una época de apertura a la exploración mediante viajes y descubrimientos de otras culturas, hecho que sirvió a la moda para retomar ciertos elementos y llevarlos a la confección. De las culturas africanas se retomaron plumajes exóticos y los patrones geométricos. Las telas ligeras y luminosas, junto con los bordados con joyerías mostraban influencia de la cultura egipcia. La inspiración



Ilustración 30 Tamara de Lempicka, *Retrato de la señora Bush*, 1929.

oriental destacó también en diversos elementos decorativos y telas como el terciopelo, por ejemplo, el diseñador Paul Poiret retomó la inspiración cultural para crear turbantes [ver fig. 28] y pantalones holgados.

De esta mezcla cultural surgieron múltiples piezas que crearon una amplia gama de atuendos para vestir de acuerdo con la ocasión. Las mujeres modernas de día portaban prendas frescas y holgadas. Para la noche y actividades recreativas como bailes y fiestas usaban vestidos resplandecientes con flequillos y decorados que acompañaban el movimiento corporal, mientras que, para los deportes, como la caza, utilizaban abrigos largos y una especie de pantalones holgados o medias que portaban en conjunto con faldas.

En lo que respecta a los complementos del atuendo, *las flappers* portaban joyas y bisutería como pendientes, collares lagos, pulseras de cuentas brillantes, diamantes, perlas y otras piedras preciosas. Los peinados se decoraban con pasadores, broches y sombreros cloche. Las zapatillas tenían tacón, hebillas o



Ilustración 31 Tamara de Lempicka, Retrato de la señora Allan Bott, 1930.

correas y estaban hechos con diversos materiales como telas y cueros. Respecto a la ropa interior se continuó con las camisolas y corsés alisadores creados con telas suaves que ayudaban a ocultar la forma del busto dado que *las flappers* buscaban disimular las curvas naturales del cuerpo, lograr un estilo infantil y aniñado, pero también masculinizado (representando una ambigüedad de género que retoma la estética de algunas obras renacentistas, como las de Sandro Botticelli).

La finalidad de estas prendas era lucir un cuerpo atlético, delgado y rectilíneo, características que se ven emparejadas con la estética del *Art decó*. Otra similitud con la corriente fue la pulcritud de las líneas, misma que se consiguió mediante el vestir, pero también al crear una imagen pulcra de la

mujer, reflejada en el cuidado personal. A diferencia de la era victoriana, las mujeres practicaban ejercicio y deportes para marcar los músculos y conseguir una forma atlética que denotara juventud, tal como en el *Retrato de la señora Allan Boott* [fig. 31], son evidentes los músculos marcados en los brazos e incluso en el pecho que se aproxima más a la anatomía masculina y que por supuesto se revelan con la ayuda de la indumentaria.

Surge así un nuevo culto al cuerpo que subsistió y contrastó con los resacaños que dejó la guerra, en donde había toda una serie de cuerpos desmembrados, tullidos y mutilados. Otro acontecimiento relevante a nivel mundial fue la Pandemia de la Gripe Española en 1918 que duró más de un año y mató a más de 22 millones de personas alrededor del mundo. Estos hechos hicieron que la década de los veinte fueran un motivo más de celebración ante la devastación.



Ilustración 32 Otto Dix, *Metropolis*, 1927-1928.

Estos ásperos contrastes se vieron expresados en obras como *Metrópolis* [fig. 32] de Otto Dix (pintor alemán que fue soldado en la Gran Guerra), así vemos en el primer cuadro del tríptico a dos soldados de guerra con sus uniformes desgastados, uno de ellos tirado en el suelo mientras el otro, amputado de las piernas, deambula apoyado en sus muletas, mientras que en el tercer cuadro yace en el suelo un soldado sin piernas. La imagen decadente de las prostitutas, cohabitan y contrastan con las *flappers* de las clases altas. La decadencia, abandono y soledad de la guerra y sus secuelas se anteponen -y mezclan- ante la

vida llena de lujos en la que las clases adineradas se sumergieron para ignorar y alejarse del contraste de la época. Como respuesta a la hostilidad corporal de la guerra, la juventud de los veinte muestra un cuerpo libre y sano.



Disolver las fronteras de género

Como lo expresa la filósofa Mercedes Expósito, la moda *flapper* acrecentó la imagen masculinizada, subvirtió las convenciones del género y planteó una redefinición corporal que se expresó mediante la moda. Históricamente han existido



Ilustración 33 Jeanne Mammen, *Club de Berlín cerrado*, 1925.

concepciones delimitadas sobre lo que es propio de las mujeres y de los hombres, como deben actuar y lucir físicamente; dentro de tales parámetros la indumentaria se encarga de infundir significados culturales sobre cada género y sobre las prendas “adecuadas” para cada uno. *Las flappers* cambian las reglas del vestir y actuar para ambos géneros introduciendo un ideal de androginia en el vestir⁷¹.

Como se revisó con las *garçonnes*, *las flappers* introdujeron el uso de trajes sastre y accesorios reservados históricamente para los hombres (guantes para manejar, sombreros de copa, corbatas, camisas, monóculos y demás fueron recurrentes en los atuendos) sin hacer de esos elementos un disfraz, al contrario, se apropiaron de ellos para su vestir diario y expresar su identidad andrógina. En *Club de Berlín cerrado* [fig. 33], *las flappers* vestidas con trajes y maquillaje cargado se congregan para jugar cartas, fumar y beber se apropian del actuar masculino y construyen otras maneras de feminidad.

⁷¹ Entwistle, *El cuerpo y la moda*, p.33.

La pintora Lotte Laserstein retrata a las mujeres modernas que desdibujan toda distinción de género [fig. 34], la *flapper* bajo un estilo completamente andrógino tiene rasgos faciales que permite reconocerla como mujer, pero sus atuendos y aspectos físicos -principalmente el cabello- la llevan hacia la apariencia masculina. Otto Dix plasmó esta dualidad de géneros en el *Retrato de la periodista Sylvia von Harden* [fig. 35] obra que es testimonio de los años veinte tanto en apariencia como conducta.



Ilustración 34 Lotte Laserstein, *En el restaurante*, 1927.



Ilustración 35 Otto Dix, *Retrato de la periodista Sylvia von Harden*, 1926.

Todo lo anterior va de la mano con el ingreso de mujeres a espacios previamente dominados por los hombres -como se ha mencionado previamente- como las barberías y peluquerías, a la par se practicaban actividades como conducir automóviles, fumar o beber en bares reforzaron el estilo masculino. Para las mujeres modernas apropiarse del estilo masculino era una forma simbólica de expresar aquello atado al género masculino: poder, libertad, movilidad, fuerza, destreza, etc. Querían reflejar el poderío masculino, lo “viril” y expresar que ahora ellas mismas podían ser ligadas a dichas prácticas.

La androginia de la *flapper* mezcló feminidad y masculinidad con tintes de erotización al introducirse a espacios de socialización tradicionalmente masculina, expresar su libertad públicamente, vestirse como hombres, y a la vez portar prendas y maquillajes “atrevidos” y sensuales -actualmente fuerte símbolo de femineidad-

ante los parámetros tradicionalistas. Todo ello representó una deconstrucción del sistema heteronormativo y victoriano para expresar su nueva identidad.

La expresión del estilo andrógino fue permisible debido a la herencia de cambios estéticos previos como la figura del *dandi*. Al igual que *la flapper*, este ideal sobrepasa la apariencia; el dandismo surge ante la necesidad de rendir culto a lo excepcional⁷², a una nueva forma de reflexionar sobre la belleza hacia finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. En *el dandi* se da una feminización de las maneras del cuerpo masculino e introduce el culto a la belleza y a lo extravagante que se manifiesta mediante el vestir. Este ideal lo siguieron figuras como los escritores Charles Baudelaire, Oscar Wilde o Jules Barbey.

Distinción y elegancia se pusieron de manifiesto ante el nuevo culto a lo individual, a sí mismo. Caracterizado por el uso de trajes pulcros e incluso entallados, *el dandi* muestra una erotización masculina que incluso se liga a prácticas homosexuales como oposición a los prejuicios de su época. A la par del surgimiento del *dandismo* se establece la categoría de “adolescente”, una persona que no es niño ni adulto y que, debido a sus caracteres físicos, habita en un estado entre lo femenino y lo masculino. *La flapper* misma es imagen del juego entre adultez y adolescencia, feminidad y masculinidad.

Hacia finales de la década de los veinte, Virginia Woolf escribe la novela *Orlando*, en la que el protagonista acostumbrado a una vida ostentosa, después de diversos eventos, cambia de sexo, choca y conoce así las limitantes y libertades de ambos géneros. Esta obra no solo hace referencia a quebrantar los moldes de género, sino que hace notorio como la androginia se vuelve toda una teoría estética reconocida que surgió y se esparció tanto en el ideal del *dandi* como de *la flapper*.

A nivel macro, una de las claves fundamentales dentro de la nueva moda fueron los diseñadores de *alta costura*. Durante la guerra, las prendas eran creadas solo con ciertos materiales, pues se priorizaba la manufactura de uniformes militares. Al finalizar la guerra, la influencia de los uniformes continuó para

⁷² Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Paidós Contextos, 2002), p. 333.

convertirse en objetos de moda y el uso de las telas con las que se fabricaban - como la gabardina- se implementó para crear prendas femeninas, generando nuevos cortes y estilos para la mujer moderna.

El periodo bélico sirvió a los diseñadores para experimentar con nuevas telas y cortes e inspirarse en los uniformes con sus cortes planos y cómodos. La diseñadora Gabrielle Chanel -conocida como Coco Chanel- innovó al retomar elementos de las prendas masculinas para crear indumentaria femenina mezclando la fisionomía de ambos géneros con el propósito de mejorar la movilidad. La peculiaridad de sus diseños fue la simplicidad de las líneas y los trazos geométricos con colores sombríos, como en el caso de su icónico *little black dress* que contribuyó a la masculinización de la figura femenina debido a su corte recto que no enfatizaba ninguna curva femenina. De igual forma, la creación de atuendos de dos piezas es un antecedente para el uso de los primeros trajes sastre femeninos.

La moda permitió a las mujeres expresarse, además también les permitió ser partícipes de nuevas que se estaban fomentando durante los años veinte. Cuando la mujer se libera del ámbito privado sale a lo público y se apropia de las calles urbanas y, junto con su nuevo poder adquisitivo que lo laboral le otorgó, se convierte en cliente y consumidora que quiere ser mirada y reconocida por los demás⁷³. Dicho comportamiento hizo que se incrementara la demanda de prendas, por lo que los fabricantes y diseñadores creaban mayor cantidad prendas y accesorios con diversos diseños.

Como resultado, la moda se apoyó de medios como las revistas para dar a conocer las piezas creadas. El culto a las revistas y semanarios de moda -como *Vogue*, *La Gazette du Bon*, *Art Goût Beauté* o *Harper's Bazaar*- incrementó debido a que se volvieron una fuente de consulta para descubrir las tendencias del vestir. Con la finalidad de atraer a nuevas lectoras, los editores contrataron artistas para ilustrar sus páginas, como se ha podido apreciar en pinturas previas, ilustradores y pintores que colaboraron fueron Tamara de Lempicka [fig. 36], Dörte Clara Wolff –

⁷³ Riello, *Breve historia de la moda*, p. 84.

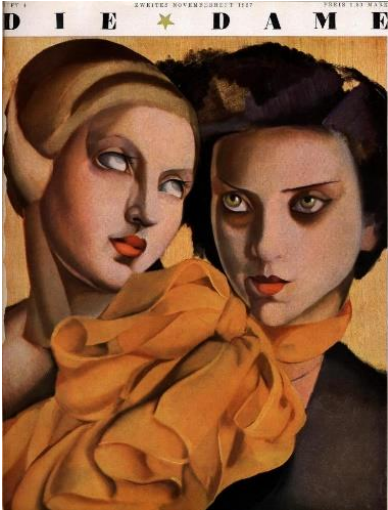


Ilustración 36 Tamara de Lempicka, Portada para la revista Die Dame, 1930.

conocida como DODO- [ver fig. 27], Fortunato Depero (cuya representación está guiada por la corriente futurista) [fig. 37], Romain de Tiroff -conocido como Érte- [ver fig. 29], Georges Lepape, Giorgio de Chirico, Sonia Delaunay e incluso fotógrafos como Edward Steichen, Man Ray, Adolf de Meyer o George Hoyningen-Huene. Este hecho hizo que hubiera un auge de ilustraciones y fotografías creadas por personajes reconocidos de la época, mismas que se convirtieron en emblema para la difusión de la moda *flapper* a través del mundo y que una vez más reforzó la conexión de arte y moda.

Con el desarrollo de la urbanización, las industrias y la producción, se propició una “democratización de la moda” ⁷⁴ en la que mayor número de personas lograron adquirir cada vez más prendas y a bajo costo. La indumentaria *flapper* fue característica por su simpleza en los cortes, esto permitió que pudieran elaborar prendas masivamente en poco tiempo. Además, con los avances de la Revolución Industrial y las primeras fábricas de telas de algodón, se propició que se redujeran los costos de producción y la masificación de las prendas. Además, con los nuevos inventos de electrodomésticos, algunas



Ilustración 37 Fortunato Depero, Ilustración para Vogue, 1929-1930.

mujeres que podían adquirir máquinas de coser para ajustar e incluso crear

⁷⁴ La democratización de la moda fue un hecho propio de la modernidad. Durante los siglos XVIII y XIX pocas personas podían adquirir varias prendas para diferentes ocasiones. Antes de la Revolución industrial, la manufacturación de ropa era un proceso costoso por lo que solo las élites -como los nobles, terratenientes o mercaderes- tenían acceso a la moda. Eran ellos quienes dictaban las pautas del vestir mientras que las clases inferiores buscaban adaptar a sus presupuestos y copiar los atuendos que las altas esferas portaban. Riello, *Breve historia de la moda*, p. 42; Herald, *Fashions of a decade*.

libremente sus prendas. Con este panorama, las casas de moda y la alta costura se encargaron de innovar, pero sus creaciones solo eran adquiridas por clases altas. Con la democratización de la moda, en cambio, las clases medias pudieron adquirir e imitar a las altas esferas retomando los diseños y adaptándolos a sus condiciones.

La moda de los veinte conquistó no solo a *las flappers*, se convirtió en una moda en la que muchas mujeres pudieron unirse -por lo menos visualmente- al ideal. Con la masificación de las prendas las mujeres se convirtieron en un grupo fundamental de consumo; tanto *garçonnes*, *flappers* británicas y americanas o *pelonas*⁷⁵ se conjuntaron bajo una imagen de libertad creando un segmento caracterizado por sus patrones de conducta y las formas del vestir.

La vida *flapper* era restrictiva pues, como se ha revisado, fue algo propio de las clases altas y medias quienes tenían el poder adquisitivo para solventar los gastos de las actividades recreativas como adquirir revistas, comprar prendas y acudir a ciertos lugares. Eran dichas clases quienes recibieron mayor influencia publicitaria a través de la cual se fue fortaleciendo y expandiendo el ideal, tales imágenes provenían frecuentemente de sociedades como la norteamericana en donde el *flapperismo* se presentó como mayor auge y se ligó principalmente al consumo y otras prácticas económicas. Este hecho hizo del *flapperismo* una práctica consumista que se frivolizó y mercantilizó cuando de origen se trató de manifestar la liberación femenina, así esta “emancipación” se convierte en un estilo de vida que se puede fabricar y adquirir crenado un fuerte grupo de consumo fundamental durante los años veinte.

⁷⁵ Al igual que *las flappers* británicas, las americanas, y las *garçonnes*, *las pelonas* surgen como símil mexicano, como se revisará en el segundo capítulo.

1.3 LA MUJER MODERNA EN ESTADOS UNIDOS



Los Felices 20 y las *flappers* americanas

Para la sociedad estadounidense, la década de los veinte giraba en torno a los avances industriales y comerciales, era una época de modernidad en la que destacaban nuevos productos de consumo e invenciones tecnológicas como los electrodomésticos o medios de transporte. Un ícono durante estos años fue el empresario Henry Ford, debido a su modelo de fabricación masiva de automóviles que facilitó la adquisición de vehículos y sentó las bases para un nuevo modelo de producción que se aplicaría a otras industrias. Con Ford al frente de la producción, el camino hacia una sociedad industrializada fue cobrando auge: los medios de transporte eran más novedosos, y en las revistas eran anunciados viajes que estaban al alcance de más personas. El mundo se conectaba cada vez más.

Bajo una atmosfera de prosperidad, la década de 1920 se conoció como los famosos *roaring tweenties* - los *felices 20* o *los locos años veinte*-. Al igual se su símil francés *les Années folles*, fue una época de crecimiento económico y social. En un territorio que no sufrió los estragos de la Primera Guerra, la mayoría de los estadounidenses contaban con un trabajo estable y buenos salarios que les permitía gastar en diversos productos y actividades recreativas para elevar su calidad de vida.

Esta década de esplendor económico contrastó con el crecimiento de la delincuencia en áreas urbanas como New York y Chicago, en gran medida por la implementación de la Ley Seca que prohibió toda venta del alcohol en los Estados Unidos. La llamada *Prohibición* tuvo origen en 1914 cuando el congreso estadounidense recibió un pliego apoyado por seis millones de firmas que buscaban prohibir la producción y venta de bebidas alcohólicas; mismo que fue aprobado y

complementado por una enmienda constitucional que originó una ley en 1919, con una duración casi de década y media⁷⁶.

La entrada de *la Prohibición* coincidió con el contexto posterior a la Gran Guerra en donde el gobierno federal buscó controlar y estabilizar a la población, con ello se enfatizaba el rechazo a todo lo relacionado con Alemania. En el caso del consumo de alcohol, la mayoría de las grandes cerveceras eran de origen alemán, para contrarrestar la situación, se impulsó el consumo del cigarro pues las compañías que ofertaban en el mercado eran estadounidenses, este hecho hizo que la industria del cigarro creciera y se propagara entre nuevos grupos de consumidores, como las mujeres.

Tan pronto *la Prohibición* entró en vigor surgieron grupos del crimen organizado -encabezados por Alphonse Gabriel Capone (Al “Scarface” Capone, según su apodo popular) y su rival George Moran- que contrabandearon, destilaron y distribuyeron ilegalmente el licor en establecimientos como los bares clandestinos. El esplendor económico de las industrias también se reflejó innovación dentro de las redes criminales debido a que Al Capone implementó métodos de soborno a políticos y policías, mismos que les permitieron operar a discreción durante casi una década hasta la detención del líder criminal; los negocios de las llamadas “mafias” incluyeron prostitución, tráfico de narcóticos, extorsión y apuestas ilegales además del contrabando de alcohol.

La época dorada que los *felices 20* representó para Estados Unidos se convirtió en una ola de crímenes y crisis mundial, como Domingo Marchena señala “todo comenzó como una fiesta, con los bares clandestinos que burlaban la ley seca en Estados Unidos. Y acabó como un entierro, con la crisis bursátil del 29 y los primeros nubarrones que vaticinaban la Segunda Guerra Mundial”⁷⁷.

⁷⁶ Eduardo Sáenz, “La prohibición norteamericana y el contrabando entre Cuba y los Estados Unidos durante los años veinte y treinta”, *Innovar*, 14 núm.23 (2004), p.147. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-50512004000100011

⁷⁷ McNeese, *World War I and the Roaring Twenties 1914-1928*; Domingo, Marchena. “Hijos de los años veinte. El nacimiento de la industria del crimen.” *La Vanguardia*, 2020. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/20200113/472772467130/nacimiento-industria-crimen.html>

Pese a los contrastes de las fiestas ilegales en clubes clandestinos, las redes criminales y la modernización de la sociedad, los *felices 20* tuvieron un gran impacto en la sociedad estadounidense, y dentro de la cual se realizaron reestructuraciones sociales que mejoraron la calidad de vida de las mujeres y que, con el surgimiento de nuevas prácticas de consumo, propició el surgimiento de *las flappers* americanas.

Al igual que en Inglaterra, el activismo feminista estadounidense desató reestructuraciones que cambiaron las percepciones de feminidad. En 1909 la activista británica Emmeline Pankhursts⁷⁸ visitó por vez primera los Estados Unidos, pero fue hasta años posteriores y tras encuentros con distintos grupos femeninos en todo el país que Pankhursts vislumbró que un notable movimiento que estaba naciendo, sobre todo entre la población de mujeres jóvenes que asistían a las universidades.

El movimiento sufragista de los Estados Unidos tuvo buena percepción dentro de la sociedad estadounidense, hecho contrario al movimiento al británico en donde las sufragistas inglesas recibieron respuestas violentas. La novelista británica Elinor Glyn analizó que esto se debía principalmente a que los británicos concebían a la mujer como una sirvienta débil; por el contrario, los estadounidenses mostraron mayor respeto hacia las mujeres que encabezaban los movimientos sufragistas y los esfuerzos que realizaron para recibir educación⁷⁹.

Otro antecedente favorable fue que antes de obtener el derecho al voto, a las mujeres se les permitía atender reuniones de representantes locales para atestiguar lo que los hombres discutían, sin embargo, no se les permitía emitir opiniones. Con el respaldo social, las pioneras de la lucha por el voto femenino estadounidense

⁷⁸ Emmeline Pankhurst fue una activista y política británica nacida en 1858 pionera y líder del movimiento sufragista femenino en Inglaterra. Debido a ello, la revista *Time* la nombró como una de las 100 personas más influyentes del siglo XX ya que la lucha que emprendió cambió el orden social e influyó a miles de mujeres más durante los movimientos sufragistas.

“Nace Emmeline Pankhursts Activista política británica y líder del movimiento sufragista.” Secretaría ejecutiva, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, Noticias. <https://www.cndh.org.mx/noticia/nace-emmeline-pankhurst-activista-politica-britanica-y-lider-del-movimiento-sufragista>

⁷⁹Simon, *The invention of the Flapper*, p. 178.

lograron la aprobación de este en estados como Wyoming en 1869, Colorado en 1894, Utah y Idaho en 1896. Décadas posteriores y con un movimiento sufragista fortalecido, se comienza a otorgar el voto en otros estados como Washington en 1910 y California en 1911. Fue hasta 1920 que, mediante la adopción de la decimonovena enmienda constitucional, se declaró que el derecho al voto sería otorgado a todo ciudadano sin distinción de género haciendo efectivo el sufragio femenino⁸⁰.

El sufragio ayudó a que las mujeres consiguieran mayor autonomía y apertura a la existencia de diversos vínculos y temas como la concepción de una sexualidad no reproductiva gracias a que los avances respecto a la sexualidad se dieron con el respaldo científico y médico. La sexualidad pasó a ser cuestión de salud pública por lo que en 1914 el gobierno estadounidense implementó una reforma social con el objetivo de educar y realizar legislaciones sobre los anticonceptivos. Una de las líderes del movimiento fue la enfermera Margaret Higgins Sauger, quien tras atestiguar la muerte de una mujer luego de un aborto ilegal, decidió crear una clínica para el control de natalidad en Brooklyn en 1916 y en 1923 creó una segunda clínica. En el mismo año Holland Rantos inventó el diafragma de goma, y científicos habían desarrollado un prototipo de píldoras anticonceptivas⁸¹.

El hecho de que la sexualidad se convirtiera en tema de salud pública ayudo a que las mujeres pudieran disfrutar sin riesgos de una sexualidad no reproductiva, practica que se hizo frecuente sobre todo en las mujeres jovenes y que poco a poco fue perdiendo prejuicios moralistas. Disfrutar de su sexualidad les brindó el dominio de su cuerpo desde dicho aspecto, a lo que se sumó los nuevos roles de género, todo ello propició la aparición de *las flappers* en Estados Unidos.

⁸⁰ Simon, *The invention of the Flapper*.

⁸¹ McNeese, *World War I and the Roaring Twenties 1914-1928*, p.43-45.; Tomisbey Acosta, Yosbel Rodríguez Y Ailed Rodríguez. "Raíces históricas de la anticoncepción" *Gaceta Médica Espirituana* [En línea], 8 (18 octubre 2018). <http://revgmespirituana.sld.cu/index.php/gme/article/view/1842/html>

Al igual que en las otras naciones donde surgió el ideal, *las flappers* americanas fueron una manifestación de la modernidad entorno a la vestimenta y comportamiento. Desafiaron las normas del vestir previas al irrumpir en los vestidos que ocultaban partes del cuerpo y que se asemejaban a la indumentaria victoriana -pues las modas europeas se importaban a Estados Unidos-, *las flappers* introdujeron atuendos novedosos y glamourosos como lo ilustra *Treinta años de progreso* [fig. 38] del ilustrador americano John Held Jr.; en la imagen, *flapper* y *Ángel del hogar* se comparan, el *Ángel* con su postura e indumentaria rígidas mientras que *la flapper* con el cabello al ras e indumentaria rectilínea tiene una pose que denota libre movimiento. Además del aspecto físico, las mujeres modernas introdujeron también nuevas prácticas en torno al matrimonio y relación con los hombres e incluso respecto al divorcio⁸², y mostraron su dominio corporal cuerpo mediante de la música y el baile.



Ilustración 38 John Held Jr., Ilustración para la revista *LIFE*, *Treinta años de progreso*, 1926.

La imagen de *la flapper* en Estados Unidos fue aceptada, publicitada y promovida como una mujer sofisticada, seductora y cosmopolita, ligada al *American Way of Life*⁸³ y sus prácticas consumistas. Fue inevitable que *las flappers* americanas fueran el público objetivo de campañas publicitarias en revistas y comerciales televisivos que las persuadían de adquirir productos y las impulsaba a seguir forjando el ideal en esta nación.

⁸² De acuerdo el escritor Tom Streissguth, para finales de los años veinte la tasa de divorcio incrementó con un máximo histórico ya que uno de cada seis matrimonios realizó esta práctica. Tom Streissguth, *The roaring twenties* (New York: Facts on file, 2007), pp. 43-45.

⁸³ El *American Way of Life* hace alusión al ideal de estilo de vida plasmados en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos cuyos valores son vida, libertad y búsqueda de la felicidad. En la concepción contemporánea también se ha aludido a este término para hablar de la sociedad de consumo y el libre mercado que influyen en la personalidad de los individuos.



Las flappers y la influencia de los productos culturales

Los *felices veinte* destacaron por un crecimiento cultural en donde diversas industrias del entretenimiento se popularizaron entre la población. Las personas acudían a salones de baile, visitaban teatros y cines para disfrutar de películas con historias sobre la modernidad, o pasaban horas en bares y clubes para deleitarse con nuevos ritmos musicales que acompañaban con bailes alegres⁸⁴. El júbilo de los *felices veinte* se manifestó a través de dichas actividades por lo que a esta década también se le denominó como la *Era del Jazz*. Además, con los inventos de electrodomésticos y su producción en masa, un mayor número de hogares podía adquirirlos a bajo costo, como fue el caso de la radio. La radiofonía estadounidense se comenzó a popularizar mediante la transmisión de eventos culturales y políticos o segmentos musicales llenos de los éxitos de moda.

La llamada *era del jazz* destacó con géneros musicales como el propio jazz, soul y el blues siendo los predominantes de la época⁸⁵. Debido a sus orígenes en Nuevo Orleans, inicialmente dicha música solo se disfrutaba en salones de la ciudad y conforme su popularidad aumentó se expandió a otras zonas hasta llegar a la costa Este de Nueva York en Harlem. Conforme el inicio del siglo XX avanzó, las principales ciudades estadounidenses se llenaron de melodías de jazz que inundaban la atmosfera de los bares nocturnos, sitios llenos de músicos, bebidas y baile: “Tocando de oído, ya que ningún músico de la banda podía leer música, sus escalofriantes notas en trompetas y saxofones atraían a una casa llena todas las noches”⁸⁶.

Con la influencia del jazz, los bailes de las fiestas empezaron a tomar forma. Acompañados de bandas con múltiples músicos surgen ritmos de baile como el

⁸⁴Simon, *The invention of the Flapper*.

⁸⁵ Los antecedentes del Jazz se remontan principalmente a la música afroamericana del siglo XIX con el *Ragtime*, música se tocaba originalmente acompañado de bailes para la agricultura realizados en los campos de cultivos, con el tiempo fue cambiando hasta popularizarse por sus notas rápidas con piano y sin acompañamiento de voz. McNeese, *World War I and the Roaring Twenties 1914-1928*, p.84.

⁸⁶ Herald, *Fashions of a decade*, p.25. Cita traducida por mí.

foxtrot y el *charlestón*⁸⁷. El *foxtrot* se caracterizó por ser una serie de movimientos largos, suaves y lentos similares al vals o fluidos, con el tiempo la velocidad se modificó por movimientos rápidos. Por su parte en el *Charlestón* -derivado del *foxtrot*- los movimientos corporales eran amplios y marcados, con ritmos rápidos para brazos y pies. Ambas danzas podían incluir un ensayo previo, pero en realidad se trataba de dejarse llevar por la música e improvisar los movimientos. En este punto la vestimenta *flapper* fue esencial, no solo demostró la apertura corporal al baile, sino en términos prácticos permitió el movimiento fluido y reflejar la sensualidad femenina.

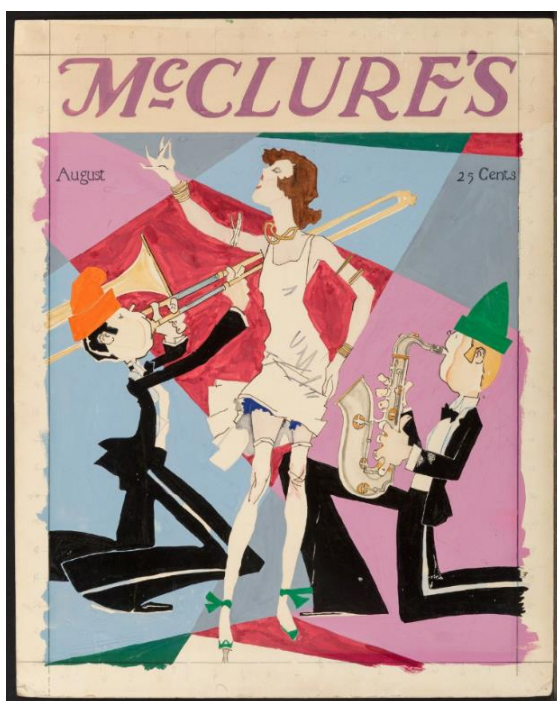


Ilustración 39 John Held, Portada revista *McClure*, *Jazz*.

Esta vida social nocturna favoreció la aparición de una nueva cultura juvenil en las principales urbes, pero también una nueva forma de manifestación de libertad para las mujeres. *Las flappers* americanas acudían a los bares clandestinos durante la prohibición, en donde fumaban, bebían y bailaban las nuevas danzas desenfrenadas, esta última práctica se convirtió en su preferida e incluso en un elemento característico de los *felices veinte* como lo ilustra John Held [fig. 39], las mujeres modernas utilizaban los bailes y la música para expresar su dominio corporal.

Estas nuevas danzas fueron consideradas como desenfrenada para aquellos de generaciones previas pues consideraba que el baile era salvaje e inmoral, pero para las jóvenes era una forma de expresar una libertad y dominio corporal en la que dejaban llevar su cuerpo al ritmo de las notas -incluso hasta desfallecer-

⁸⁷ Al igual que el jazz, el *foxtrot* y el *charlestón* tienen su origen en danzas africanas como las que se utilizaban para acompañar el *ragtime*.

dejando de lado todo prejuicio. Baile y música permitieron expresar la identidad juvenil, rasgos que resaltaron mediante el vestir. Las largas horas que pasaban en los salones de baile manifestaron una apropiación, dominio y empoderamiento de su cuerpo nunca visto en contraste con la época Victoriana, las mujeres bailaban vals con los vestidos rigurosos, mismos que limitaban sus movimientos en la pista.

Tanto los salones de baile como las salas de cine se convirtieron en lugares donde podían expresarse y ver reflejado su sentir. Mujeres trabajadoras, estudiantes y de todas clases⁸⁸ acudían a ver películas pues en contraste con las obras de teatro y los conciertos, asistir al cine se convirtió en un entretenimiento accesible para la población abriendo paso “una ola nacional de imágenes en movimiento”⁸⁹.

Para las mujeres, las películas y series resultaron atractivas pues sentían empatía por los personajes e incluso sentían empatía⁹⁰ por los valores plasmados en filmes como *El misterio del millón de dólares* (1914) de director Howell Hansel, *The girl spy* (1909) dirigida por Sidney Olcott, o las series *The Perils of Pauline* (1914) dirigida por Louis J. Gasnier y *The Hazards of Helen* (1917) dirigida por J.P McGoman y Gunnis Davis. Las películas mostraban entre sus principales personajes a mujeres valerosas que escapaban de situaciones de peligro sin la ayuda de un segundo o que se enfrentaban a dificultades de las que salían triunfantes.

⁸⁸ La proyección de films fue una actividad popular y una industria que se comenzó a fortalecer en 1910, tan solo en Estados Unidos más de 10 mil teatros y otros recintos abrieron para recibir a más de cinco millones de espectadores a diario. Un público recurrente fueron las mujeres; aquellas que asistían después de sus trabajos o se reunían con amigos para ver las proyecciones, o incluso madres llevaban a sus hijos a los teatros. En el caso de Reino Unido, el éxito fue similar pues hacia 1916 se vendieron más de mil millones de entradas anuales. Simon, *The invention of the Flapper*, p. 112.

⁸⁹ *The New York Time* citado en Simon, *The invention of the Flapper*, p. 109.

⁹⁰ Otra de las razones de la importancia del cine para la mujer moderna fue manifestada entre las sufragistas estadounidenses quienes habían reconocido el potencial de las películas para servir a los fines de su movimiento. Durante 1912 y 1914 la Asociación Nacional de Mujeres Americanas (NAWSA por sus siglas en inglés, National American Woman Suffrage Association) lanzó cuatro películas que mostraron en distintas regiones del país. El tema de voto femenino apareció en estos filmes como un tema que ganaba revuelo y que era inevitable; de esta forma las mujeres moldearon la idea de que ganarían independencia, autonomía y poder. Simon, *The invention of the Flapper*, p. 178.



Ilustración 40 George Grantham Bain,
Retrato de Clara Bow.

El reconocimiento de las mujeres no solo se dio mediante las historias sino con las estrellas de Hollywood a quienes veían en las películas y alfombra rojas, las admiraban por el glamour y libertad que las rodeaba. A través de los filmes, las jóvenes sentían un apego a las protagonistas de las historias con actrices como Louise Brooks en *La caja de pandora* (1929) y *Diario de una perdida* (1929) dirigidas por Georg Wilhelm Pabst, Clara Bow [fig. 40], en *Hijos del divorcio* (1927) de los directores Frank Lloyd y Josef von Sternberg, o Theda Bara en *Cleopatra* (1917), y *Salomé* (1918) del director J. Gordon Edwards o bailarinas como Josephine Barker.

Las actrices introdujeron en las mujeres un anhelo por convertirse en estrellas pues en las películas se les representaba como mujeres audaces, valerosas, al mismo tiempo que atrevidas, sensuales y glamurosas, creando una imagen de *femme fatale* que deseaban imitar. La *femme fatale* es un arquetipo que refleja a mujeres atractivas y sensuales, que manifiestan abiertamente un deseo sexual, y que subvierten la jerarquía de poder entre los géneros, por lo que representan un temor masculino al ser seres autónomos e incluso dominantes.

La *femme fatal* ejercía poder -sexual, romántico- frente a los hombres. Ellos sucumbían ante su imagen y podían, incluso, llevarlos a la total quiebra. En esa relación se da un juego importante con el capital, pues ellos daban todo por tener acceso a estas mujeres y a sus “encantos”, lo que las hacía “independientes” económicamente, frente a la dependencia que tenían de que estos hombres “pagaran” con lujosos regalos su compañía.

Mae West [fig. 56] fue un gran ejemplo para las *femme fatale*, era una estrella hollywoodense, cantante, guionista y directora que se convirtió en un gran icono al hablar, actuar y escribir sobre temas entorno al sexo y como las mujeres tenían

derecho al mismo sin temor a prejuicios. Vestida con profundos escotes, ropa entallada y maquillaje a lo *flapper*, fue imagen de mujer atrevida, impetuosa y sensual.



Ilustración 41 Miguel Covarrubias, Ilustración para la revista *The New Yorker*, Mae West, 1928.

Además de su popularidad, Mae destacó por su talento como directora y productora lanzando en Broadway *Sex* (1926), en 1933 fue guionista en películas como *Lady Lou. Nacida para pecar* (1933) dir. Lowell Sherma y *No soy ningún ángel* (1933) dir. Wesley Ruggles, éxitos taquilleros en Estados Unidos y que la ayudaron a fortalecer su carrera. Estas películas se convirtieron en una “amenaza” para la “Legión de la Decencia” quienes las retiraron de exhibición debido a su imagen atrevida. Mae participó en la obra *The Drag* en el que se abordaron temáticas de homosexualidad y que, por el mismo motivo, su estreno no fue posible pero su participación la convirtió en icono dentro de la comunidad LGBT -incluso hasta la actualidad-.

La influencia del cine hollywoodense en cuanto a la moda fue notable. La cinematografía de los años veinte era en blanco y negro, hecho que obligó a los vestuaristas a crear prendas vistosas y llamativas que destacaran en sus tonalidades para que, al filmar, los vestidos contrastaran en pantalla. Era recurrente

también que los vestuarios fueran acompañados por motivos brillantes como pedrerías y terminados metálicos. Las estrellas de cine inspiraron a las mujeres a vestir con estos atuendos “atrevidos” que fueron insignia de *las flappers*⁹¹.

Con las actrices como modelos a seguir para las mujeres, diversas industrias de consumo se beneficiaron de la situación. En Europa un rasgo esencial de *las flappers* fue la juventud, pero en Estados Unidos la moda *flapper* alcanzó a las mujeres de todas las edades sin distinción, quienes hacían todo lo posible para lucir jóvenes y resplandecientes: “Ya no se pueden encontrar abuelas e incluso las madres se están volviendo raras. (...) Las mujeres de todas las edades buscan el



Ilustración 42 Tamara de Lempicka, *Mi retrato (Autorretrato en el Bugatti verde)*, 1929.

Santo Grial de la juventud en cremas rejuvenecedoras y salones de belleza”⁹². Para *las flappers* americanas adquirir productos fue inevitable debido a las prácticas consumistas del *American Way of Life*. En consecuencia, el ideal de *la flapper* se convirtió en el objetivo de diversas marcas quienes las representaban y enaltecían en anuncios publicitarios como la nueva imagen a seguir⁹³.

Como se ha visto en pinturas anteriores, Tamara de Lempicka fue una gran exponente del *Art Decó* no solo en Europa, sino también en Estados Unidos su trabajo fue reconocido. La pintora se encargó de

⁹¹ Pese a la popularidad del cine existían ligas como *El consejo Nacional de la moral pública (The National Council of Public Morals)* que se dedicaban a examinar las películas y analizar los peligros que representaban a la moralidad de las jóvenes. Una de las preocupaciones frecuentes entre los conservadores era que las actrices y el glamour de Hollywood atrajera a las mujeres a mal camino o las sedujera hacia el camino del lujo y rebeldía. También se creía que los cines eran lugares oscuros y el romance en la pantalla podría dar ideas a los jóvenes que asistían a los cines. Dyhouse, *Girl Trouble*, p.92.

⁹² Elisabeth Marbury citado en Simon, *The invention of the Flapper*, p. 197.

⁹³ Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa”.

plasmar a mujeres modernas desempeñándose en actividades “nuevas” para las mujeres que reflejaban el dominio de sí mismas y de su vida, como lo representa en *Autorretrato con Bugatti verde* [fig. 42], muestra la libertad y poderío de *las flappers* al estar al mando de un automóvil deportivo⁹⁴, lucir sofisticada y femenina, al mando de su vida, esta imagen a la vez refleja el lujo y ostentación de la vida moderna.

En *Maternidad* [fig. 43], *la flapper* amamanta a un bebé, pero permanece con una mirada fría y perdida como si la actividad que realiza no fuera de su interés -contrario a lo que se pensaría de la maternidad tradicional-, así *la flapper* se despoja de toda tradición victoriana y se liga por completo a las prácticas de la modernidad mismas que fueron influenciadas por los productos culturales. Tamara de Lempicka fue una de las artistas que se encargó de producir y reproducir el ideal femenino Hollywoodense que se fue ligando a las prácticas consumistas que fomentaron la imagen de *la flapper* como un ser superfluo y rebelde, olvidando los cambios en torno a la feminidad que impulsó.



Ilustración 43 Tamara de Lempicka, *Maternidad*, 1928.

Al hacer conciencia de sus libertades y de su cuerpo, *las flappers* comenzaron a cuidar de él y entender cómo es percibido por los demás e introdujeron el autocuidado personal como una forma de cuidar de sí mismas e insertarse en la sociedad mediante el seguimiento de los nuevos ideales de belleza. Estos nuevos ideales se manifestaron mediante la moda y el consumo de prendas

⁹⁴ La industria automotriz -en particular marcas como Shell o Chevrolet- realizó anuncios tomando como protagonista a las flappers pues las mujeres -aquellas con poder adquisitivo- se volvieron ávidas compradoras de carros conjuntando automóviles y flappers como símbolo de modernidad.

-al estilo *flapper*- como pantalones holgados⁹⁵, prendas holgadas, sin mangas y cortes en las faldas que dejaban ver el talón o la rodilla.

La introducción de tales atuendos desató polémicas y nuevos hábitos de consumo que cambiaron las concepciones del cuerpo ideal. Las mujeres creían que solamente los cuerpos delgados lucirían bien por lo que debían obtener un cuerpo idóneo para portar la indumentaria de moda. Estos cuerpos serían aquellos al estilo *flapper* -delgados, marcados y atléticos- por lo que para aquellas que el ejercicio y deportes como el tenis o el nado no fue suficiente las dietas se volvieron esenciales. La altura, el peso, los senos y las caderas fueron el foco de escrutinio despiadado y de diversas transformaciones⁹⁶. Pronto se dio un auge de productos que prometían reducir el peso como gomas de mascar y gotas reductoras de grasa, la mayoría de ellos eran fabricados con azúcares y laxantes que prometían inhibir el apetito. También lanzaron al mercado prendas para reducir los senos y las caderas para obtener una figura esbelta sin curvas como los brasieres reductores.

Las mujeres de clases altas optaron por las cirugías como medio para obtener la figura anhelada para cumplir con el nuevo ideal de belleza. Cirugías de estiramientos faciales, reducción de senos y caderas fueron frecuentes para lograr una figura sin curvas y de apariencia adolescente y masculina. Con la transformación de las faldas, las pantorrillas fueron más visibles, por lo que algunas de las cirugías practicadas fueron para reducir las mismas. En otros casos el uso

⁹⁵ El uso del pantalón fue recurrente entre *las flappers*, pero no tan popular como las faldas y vestidos holgados. Pese a ello el uso de pantalones implicaba también una liberación de la mujer pues durante las primeras luchas feministas y hacia 1851 el pantalón se utilizó como instrumento político. Los primeros pantalones femeninos fueron creados por la activista y defensora de los derechos de la mujer Amelia Bloomer, quien creó los *bloomers*, unos pantalones que se portaban debajo de las faldas, estos eran holgados y anchos en las piernas para permitir el movimiento al andar.

⁹⁶ Las dietas comenzaron a proliferar a medida que las mujeres luchaban por estar lo más delgadas posible. “Hacer dieta” implicó un cambio en la alimentación y un riguroso control del peso. Diferentes manuales brindaban recetas que se convirtieron en un éxito; en 1918 se popularizó el manual *Dieta y salud*: con la clave de calorías, publicado por la doctora Lulu Hunt Peters y leído por más de dos millones de mujeres, mientras que algunas implementaron la llamada *Dieta de los dieciocho días de Hollywood* y la *Dieta médica del milenio*, mismas que recomendaban consumir alimentos con menos de 500 calorías. Lulu Peters tenía sobrepeso, por lo que su experiencia con las dietas fue tomada en cuenta por sus lectoras. Ella recomendaba a sus lectores el conteo de las calorías diarias como única vía para bajar de peso. Simon, *The invention of the Flapper*, p. 206.

de rayos X se comercializó como alternativa a las cirugías, dirigidos a los ovarios bajo la premisa de que revitalizarían y activarían el sistema endocrino⁹⁷.

Las flappers fueron ávidas consumidoras de otros productos -además de ropa y accesorios como de cuidado personal e higiene, cosméticos y perfumes. Con el ascenso de la industria cigarrera estadounidense y el hábito de fumar cada vez más frecuente entre las mujeres, las compañías lanzaron productos y publicidad dirigidos a mujeres y ofrecían -con el producto- postales coleccionables, además de la venta de *holders* o soportes para el cigarro que permitían darle una apariencia alargada y más elegante⁹⁸. Algunas marcas cigarreras como Lucky Stricke aprovecharon el deseo de las mujeres de adelgazar y lanzaron anuncios con la leyenda “para mantener una figura esbelta a la que nadie se puede negar”.

Todo este tipo de publicidad se colocaba en las principales revistas de moda pues así garantizaban llegar a su público objetivo -las mujeres-. Las ventas de diversos productos se comercializaron rápidamente e incluso propiciaron la aparición de otras prácticas de consumo como el *window shopping*⁹⁹, las compras por correspondencia y las compras a plazos. *Las flappers* americanas, inmersas en la industria del entretenimiento y en una sociedad consumista, se convirtieron en sí mismas en un producto que se promovió mediante revistas, ilustraciones y películas. Y, en consecuencia, el estilo *flapper* se podía adquirir mediante la compra de ciertos productos o el seguimiento de dicho estilo de vida¹⁰⁰.

El ideal “feminista” de la mujer emancipada en Europa se transformó notablemente en Estados Unidos, conviviéndose en un ideal consumista que terminaría banalizando la “liberación femenina”. Se convierte en una moda a la que mayor número de mujeres se añadieron dejando en segunda instancia el movimiento emancipatorio. *Las flappers* no fueron agentes políticos que participaran

⁹⁷ Simon, *The invention of the Flapper*.

⁹⁸ Herald, *Fashions of a decade*.

⁹⁹ El *window shopping* es una práctica que implica asistir a centros o zonas comerciales y solo observar los escaparates y mostradores sin adquirir productos.

¹⁰⁰ Simon, *The invention of the Flapper*, p. 228.

directamente en las luchas feministas y, pese a su imagen comercializada y consumista, si fueron agentes de una transformación social que partió del aspecto estético e influyeron en la transformación de imaginarios femeninos.

La mayoría de *las flappers* eran mujeres de clase media-alta, si bien algunas con menores ingresos adaptaban el ideal, la realidad es que solo las esferas altas podían vivir bien con los costos de vida, ropa, diversión y entretenimiento. Era un ideal de blanquitud, cosmopolitismo y de clase; con frecuencia las imágenes de *las flappers* se publicitaron con retratos de mujeres blancas, exuberantes, glamurosas, elegantes, juveniles y adineradas. Este ideal se popularizó -y comercializó- con dichas características marcando una influencia masiva mundial que permitió el surgimiento de diversos símiles del *flapperismo* como se ha revisado; gracias a la influencia estadounidense el ideal se exportó a México en donde fue adaptado bajo el ideal de *Las pelonas*.

CAPÍTULO 2
PANORAMA DE LA FEMINIDAD
MEXICANA DEL SIGLO XX

2.1 LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD Y EL CONTROL DE LA FEMINIDAD



La herencia del siglo XIX

El siglo XIX se caracterizó por transformaciones sociales, económicas y políticas que abrieron paso al desarrollo de la modernidad en diversas sociedades. Además de los avances tecnológicos resultantes de la Revolución Industrial, se gestó todo un proyecto civilizatorio, principalmente en Europa y Estados Unidos; mismo que, como señala la historiadora Julia Tuñón, se desarrolla en México “pues las necesidades de la nueva nación independiente implican la inscripción en la modernidad y la civilización”¹⁰¹.

El proyecto modernizador en México comenzó desde la República restaurada, durante el mandato de Benito Juárez alrededor de 1876, a lo que se sumó el impacto de la Revolución Industrial¹⁰², el inicio de inversión extranjera en el país (principalmente de Estados Unidos) y mejoras en las vías de comunicación y transporte. Sin embargo, sería durante el gobierno posterior de Porfirio Díaz cuando se desarrolló y consolidó el ingreso de México al mundo “civilizado”, moderno y cosmopolita, entre diversas luchas políticas, sociales y religiosas librándose en todo el país.

Bajo el porfiriato¹⁰³, la nación aseguró su crecimiento económico mediante el latifundismo, la inversión extranjera y la exportación de materias primas. Se dio una centralización del poder económico en comerciantes, banqueros y empresarios que tenían a su cargo trabajadores mineros y agrícolas; ante la explotación de zonas

¹⁰¹ Julia Tuñón, *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México* (México: El Colegio de México, 2008), p. 12.

¹⁰² En ese momento el país mantenía una herencia colonial respecto a su estructura física y social destacando la ciudad como centro urbano habitado por las clases medias y altas; mientras que en las periferias habitaban las clases populares.

Ricardo Pérez, *Estampas del nacionalismo popular. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: CIESAS, 1994), pp. 28-62.

¹⁰³ El presidente Díaz fue presidente interino en diversas ocasiones para ejercer el cargo hacia 1877 de manera constitucional. A partir de entonces, su gobierno se extendió por 34 años para finalizar en 1911, etapa a la que se le conoce como el Porfiriato.

rurales se contrastó el fortalecimiento del sector urbano¹⁰⁴. La intención de Díaz de convertir a México en una nación adelantada fue más allá; trató de “europeizar” al país a través la imitación de hábitos, costumbres e infraestructura de otras naciones. La cultura, las artes, la moda y el llamado *buen gusto* fueron algunas de las áreas a cambiar y que satisficieron la tan anhelada modernidad que inundaba los ambientes urbanos.

No obstante, la desigualdad en el país era perceptible, un mínimo porcentaje de la población tenía acceso a los nuevos avances. De acuerdo con la historiadora de arte, Julieta Ortiz, en 1895 habían 12.6 millones de habitantes en el país: 2% eran las élites con poder económico y político, 8% eran burócratas y profesionales, mientras que el 90% estaba en precariedad realizando trabajos arduos, con deudas, muchas veces al borde de la esclavitud hasta su muerte. El 2% de la población formaba la clase alta con grandes comerciantes y hacendados, tanto extranjeros como mexicanos, que tenían gran poder adquisitivo¹⁰⁵.

Ese pequeño porcentaje dictaba las pautas de comportamiento y decidía sobre las mejoras en la infraestructura de transportes y vías de comunicación. Durante la época, se construyeron puertos, vías de ferrocarril, centros industriales y se mejoraron las ciudades como grandes centros urbanos, todo ello con la finalidad de "incorporar al país al conjunto de naciones adelantadas"¹⁰⁶, guiando a la nación bajo los ideales del positivismo para alcanzar el progreso anhelado.

La arquitectura fue la muestra física principal de modernidad que reflejó el interés por la *Belle Époque* y la necesidad del gobierno de imitar las principales capitales mundiales como París, Londres y Nueva York con nuevas construcciones, principalmente en la Ciudad de México. Se construyeron recintos como el Teatro Juárez, la Casa Boker, el Ángel de la Independencia, el Palacio de Bellas Artes, el

¹⁰⁴ Irene Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía* (México: Miguel Angel Porrúa, 2010), p. 357; Pablo Serrano, *Porfirio Díaz y el Porfiriato. Cronología (1830-1915)* (México: INEHRM, 2012) p.8; Carmen Ramos, *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México* (México: El Colegio de México, 2006) p. 146.

¹⁰⁵ Julieta Ortiz, “La ciudad de México durante el Porfiriato: «el París de América»” *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993.

¹⁰⁶ Ramos, *Presencia y transparencia*, p. 146.

Palacio Postal, el Palacio Negro de Lecumberri, el Edificio Paris o la Cámara de Diputados, que reflejaron la influencia arquitectónica de estilos como el Romanticismo y el Modernismo.

También se construyeron boutiques, cafés, bancos y otros servicios. En particular, el Palacio de Hierro, fundado en la Ciudad de México en 1891, sería el principal almacén donde las clases altas acudían a comprar muebles, ropa, accesorios, flores, y otros artículos importados principalmente desde Francia. Con 625 metros cuadrados, el Palacio imitó a los grandes centros de consumo urbanos extranjeros para la adquisición de bienes y entretenimiento (fruto de la incipiente modernización) destinado tan solo al 10% de la población, es decir, a las élites porfirianas quienes imitaban la vida europea mediante su comportamiento e indumentaria; habituaban salir a pasear por las calles, viajar, acudir a conciertos o teatros, aprender sobre música, literatura o arte (algunos de estos hábitos eran parte de la rutina de las mujeres, como revisaremos en el siguiente apartado).

Precisamente para ingresar al proyecto civilizatorio no bastaba con un cambio de infraestructura, se debían transformar las esferas públicas y privadas de los individuos, y con ello, como explica el sociólogo Norbert Elías, las normas de la civilización implican una vigilancia del actuar público ante las normas de la esfera privada¹⁰⁷. Surgieron así discursos, proyectos moralizadores y disciplinares para controlar la vida social, particularmente la higiene, la vestimenta, el comportamiento, el respeto por la familia, además de hábitos como el ahorro y más, para lo que se crearon legislaciones, estudios científicos e incluso códigos de vestimenta¹⁰⁸.

El cuerpo fue el punto clave a civilizar: lo que se debía o no mostrar en público, como moverse, vestirse y expresarse. Se reguló la higiene, el lenguaje corporal, los gestos e incluso, como relacionarse con otros. El objetivo era reflejar el orden, respeto y obediencia propias de una nación civilizada, y a su vez,

¹⁰⁷ Norbert Elías, 1989 citado en Tuñón, *Enjaular los cuerpos*, p. 12.

¹⁰⁸ Florencia Gutiérrez, "El juego de las apariencias. Las connotaciones del vestido a fines del siglo XIX en la ciudad de México" *Varia Historia*, 24, núm. 40 (2008), pp. 657-674.

establecer un orden social estricto que respondiera a la “paz porfiriana” y que reflejara el “buen gusto republicano o el pensamiento progresista científico”^{109 110}.

Dentro de la higiene y el *buen gusto* se incluyó a la indumentaria, por lo que mediante publicidad se promovió el “buen vestir”, como se describe en el catálogo de 1912-1913 del Palacio de Hierro: “Vestir no tiene por objeto único cubrir nuestro cuerpo de una manera correcta, sino que muy especialmente contribuye a hacer agradable a la persona por su elegante presentación”¹¹¹.

En este caso, el ser “agradable” a través de la indumentaria implicó portar prendas que igualaban la moda europea y que reflejaban el poder adquisitivo de quién las portaba. A finales del siglo XIX los hombres de clases medias y altas portaban elegantes trajes sastre, mientras que las mujeres vestían prendas voluminosas y llenas de aditamentos, como se revisó en el capítulo anterior.

En la imagen realizada por el artista francés Vincent Lorant-Heilbronn para la portada del catálogo del Palacio [fig. 44] se aprecian dos realidades contrastantes. En el primer plano destaca una mujer de vestido rojo, con olanes y encajes, sombrero con plumas y una sombrilla que la protege del sol (para mantener el aspecto pálido característico del *ángel del hogar*), que reposa en el pasto lleno de flores (símbolos de juventud y belleza). Al fondo, hay dos mujeres campesinas, vestidas con faldas largas y paliacate en el cabello, recogen la cosecha en pleno rayo del sol.

En dicha imagen se marcan los contrastes entre el *buen vestir* (prendas ostentosas, múltiples aditamentos e incluso colores vivos) ligado al refinamiento y a la delicadeza de la feminidad; mientras que la “sencillez” y austeridad de la ruralidad

¹⁰⁹ Carmen Ramos citada en Tuñón, *Enjaular los cuerpos*, p.22.

¹¹⁰ Debido a ello existía el Consejo de Salubridad y Código Sanitario como parte del marco legal; también se realizaron tareas de divulgación para que los individuos comprendieran los cambios sin la complicación de los términos legales. Por ello, se distribuyeron periódicos para convencer a las personas sobre la importancia de la higiene en 1892, por ejemplo, la Secretaría de Justicia y de Fomento distribuyó el diario *La Higiene Popular*. Gutiérrez, “El juego de las apariencias”, pp. 663-664.

¹¹¹ *Catálogo de Lutos* El Palacio de Hierro (1912-1913) citado en Luz María Silva, *El Palacio de Hierro, una historia extraordinaria* (México: El Palacio de Hierro, 2019), p. 44.

y el campo, con prendas sencillas, de colores neutros. Por el origen del artista, vemos que la realidad plasmada es parte de una mirada extranjera que poco se relaciona con lo nacional, pues se trata de una ruralidad europea similar a las escenas retratadas por Jean-François Millet con *Las espigadoras* o a escenas campiranas de Vincent van Gogh.



Ilustración 44 Vincent Lorant-Heilbronn, Portada del catálogo de invierno, *El Palacio de Hierro*, 1904.

El ideal de lo bello no solo se expresa en el buen vestir, sino el pintor plasma un mundo rural romantizado que discrepa de la pobreza extrema mexicana. A la par, Lorant-Heilbronn no solo muestra el contraste entre el mundo rural y el ciudadano, pues el Palacio de Hierro al publicar dicha imagen, importa toda una visión extranjera que se convierte en un ideal en México y muestra cómo se estaba consolidando todo un imaginario prestado de otras latitudes respecto de la modernidad y el vestir.

Esto impulsó a que se controlara el “buen vestir” en otras esferas de la población, fuera de las clases acomodadas. Entre los sectores indígenas y obreros se pretendía eliminar el uso de calzones de manta al trabajar y, en su lugar, vestir

pantalones; además se consideraba que el uso de otros artículos como los huaraches y el zarape amenazaba la visión cosmopolita del país¹¹².

El cuerpo femenino también se vio vigilado, además de regular el aspecto físico (justificado como práctica higienista) y la indumentaria femenina caracterizada en su mayoría por “enjaular y atrapar”¹¹³ a las mujeres en múltiples ropajes, hubo un control generalizado en todas las esferas afectando su comportamiento, libertad, sexualidad e incluso maternidad. Las llamadas *Ángeles del Hogar* mexicanas son una fuerte expresión de la sociedad porfiriana y su necesidad de ordenar y controlar a los individuos para lograr una *nación próspera*.



El Ángel del hogar mexicano

La construcción de la nación moderna encontró en la familia un pilar de guía moral y civil. En el siglo XIX, principalmente durante el porfiriato, los matrimonios se realizaban en diversas modalidades: los religiosos, el civil o la unión sin ceremonia¹¹⁴. Cualquiera que fuera la modalidad, los derechos y obligaciones dentro de la relación estaban definidos y divididos bajo una lógica de género. Al casarse, las mujeres perdían toda libertad previa al matrimonio, incluso si poseían bienes, éstos pasaban a la administración de sus esposos. Para asegurar el cumplimiento de ello, se estableció en los códigos civiles que la mujer quedaba bajo tutoría y representación legal del hombre. Ello se evidenció, por ejemplo, en las actividades laborales, ya que las mujeres debían pedir un permiso por escrito para realizar cualquier actividad fuera del hogar.

Cabe resaltar que estas leyes estaban dirigidas a las mujeres de clase media y alta, dado que -como se mencionó en el primer capítulo- el *ángel del hogar* fue un ideal procedente de dichas clases, pese a que sus normas de comportamiento

¹¹² Gutiérrez, “El juego de las apariencias”, pp. 661-664.

¹¹³ Tuñón, *Enjaular los cuerpos*.

¹¹⁴ Carmen Romero, “Señoritas Porfirianas: Mujer e Ideología en el México Progresista, 1880-1910” en Carmen Ramos (coord.) *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México* (México: El Colegio de México, 2006), p. 149.

podían extenderse a las clases bajas. Por lo anterior, las mujeres que trabajaban como costureras, empleadas domésticas o comerciantes no estaban incluidas en dichas legislaciones.

Como revisamos previamente, al igual que en Europa, el cuidado y control de la mujer se ligó estrechamente al bienestar nacional, al establecimiento de la burguesía y con ello, a la creación del ideal de la familia. Para ello, la mujer fungía como pilar familiar y nacional, por lo tanto, se le debía instruir como protectora de los valores morales y religiosos en el hogar.

A partir de entonces, la instauración del ideal de feminidad del *ángel* empezó a dictar pautas del comportamiento y educación “adecuadas” para las mujeres. Tanto el actuar público como el privado estaba en constante observación, tal como la historiadora de Arte Angélica Guadarrama describe, quedó vetada todo tipo de conducta “desviada”, todo aquello relacionado a la ociosidad, al lujo, la coquetería e incluso estar en espacios públicos fue censurado¹¹⁵.

El control del *ángel del hogar* se expresó también en la procreación, indicada como el fin último del matrimonio, se consideró que la maternidad era el único objetivo del cuerpo femenino. Pese a ello, las mujeres no podían ejercer libre autoridad sobre sus hijos dado que eran considerados bienes maritales y con ello la toma de decisiones recaía solo en la figura paterna¹¹⁶.

El control corporal de las mujeres también se extendió al terreno del placer y sexualidad. El pintor Anastasio Vargas retrata esta situación en *Una entrevista amorosa* [fig. 45], obra también titulada *El beso* o *La luna de miel*. En la escena aparece una pareja: la mujer de tez pálida porta un vestido blanco que cubre la mayor parte del cuerpo (como sucede con las prendas clásicas del *ángel del hogar*),

¹¹⁵ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*.

¹¹⁶ Con legislaciones como el Código civil de 1870, el Código Civil del Distrito Federal y Territorio de la Baja California de 1884. Ramos (coord.) *Presencia y transparencia*, p. 149. Carmen Ramos citada en Tuñón, *Enjaular los cuerpos*, p. 82.

con un dedal y aguja en mano cose el botón de su pareja, incluso en su regazo se vislumbra un estuche de costura.

Ataviado con un traje sastre negro, el hombre se inclina hacia la mujer, con una mano sostiene su silla como si se impulsara de ella y con la otra toma el rostro de la joven para besarla. Ella con una postura rígida y paralizada, volteando la mirada, no responde a la espontaneidad del acto; él mantiene la vista en su compañera esperando alguna reacción, “ante el ímpetu masculino, la mujer permanece impávida”¹¹⁷.



Ilustración 45 Anastasio Vargas, *Una entrevista amorosa*, 1875.

Incluso si no fuera por la acción abrupta, aún si no se tratase de una “luna de miel”, sino de una escena de pareja, la joven no podía reaccionar ante la situación, pues ella debía mostrar recato y ausencia de pasiones en todo momento, como manifiesto de su pureza y pudor, propios del *ángel*. Este control y represión de la sexualidad se manifestó, incluso, en la valoración del orgasmo femenino:

“La medicina tradicional estimaba que el orgasmo femenino era indispensable para la gestación (Hipócrates y Galeno) estableciendo así una relación lógica entre placer y fertilidad, entre frigidez y esterilidad. Durante los siglos XVIII y XIX este conjunto de convicciones basadas en la teoría de los humores fueron puestas en tela de juicio. En 1847 Félix-Archimède afirmó que la ovulación de la mujer era independiente del coito y de la fecundación; desde entonces los

¹¹⁷ Angélica Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: Ángeles del Hogar y musas callejeras* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), p. 140.

ovarios definieron la esencia de la feminidad y el orgasmo de la mujer se consideró inútil para la procreación”¹¹⁸.



Ilustración 46 Manuel Ocaranza, *La flor muerta*, 1868.

Los estipulados de Félix-Archimède influyeron en el control de la sexualidad femenina. Dado que la maternidad, según la tradición religiosa, la moral burguesa y la visión del Estado, era el máximo propósito de la mujer, para procrear era innecesario y mal visto mostrar cualquier deseo sexual o pulsión erótica. Las mujeres debían permanecer “vírgenes e inexpertas” hasta el matrimonio, el pintor Manuel Ocaranza expresa muy bien esta situación en sus obras *La flor muerta* [fig. 46] y *Mujer regando una flor* [fig. 47].

En ambas escenas la sexualidad femenina (aunque de forma velada) es el tema principal. Situadas en un balcón, los fondos de paisajes campestres sugieren que las mujeres viven una suerte de exilio debido a sus acciones. En *La flor muerta*, la joven pálida recarga sus manos en su barbilla, mira fijamente la flor que tiene enfrente con ojos de melancolía anhelando recuperar algo perdido, en este caso la flor quebrada, “muerta”. Una azucena blanca símbolo, de la pureza perdida¹¹⁹, sirve de metáfora sobre la pérdida de la virginidad. Se podría pensar incluso que se trató de una situación fuera del matrimonio, por lo que la joven se acongoja por sus actos “deshonestos”.

En *Mujer regando una flor*, la joven porta una chaqueta negra que deja entre ver una panza abultada cubierta por sus prendas holgadas, en la mano tiene una

¹¹⁸ Alain Corbin, “La rencontre des corps”, en *Histoire du corps*, vol. 2. (Paris: Éditions du Seuil, 2005), 153-157 citado en Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, pp. 143-145.

¹¹⁹ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 164.

jarra para regar la flor frente de ella y con la otra mano cubre del sol su rostro. La mirada baja se enfoca en la flor que cuida con paciencia, pues incluso sus mejillas enrojecidas podrían revelar que ha pasado tiempo en la misma acción.

Como sostiene Angélica Guadarrama, este cuadro podría simbolizar, un embarazo no deseado. La ausencia de luz en la escena remite a un encierro por su deshonra e incluso su prenda negra podría implicar un “luto”. Precisamente para la época, cualquier acción fuera del enlace matrimonial, que no implicara la pérdida de virginidad dentro del matrimonio



Ilustración 47 Manuel Ocaranza (atribuido), *Mujer regando una flor*, 1873.

y el embarazo consecuente, sería calificada como una conducta desviada y como una deshonra a la mujer y su familia, pues muestra una falta de valores¹²⁰.

En ambas pinturas Ocaranza no solo metafORIZA la sexualidad femenina con las flores, sino en general se concebía al *ángel del hogar* como una “flor” pura y angelical. Al respecto, los escritores Manuel Acuña y Pedro Castera, de la República Restaurada, escribían sobre la mujer precisamente como una “flor delicada”. Esta referencia es herencia del Romanticismo, en donde a la mujer se le consideraba como ingenua, pura y casta¹²¹; ideas que se arrastraron hasta finales del siglo XIX y perpetuaron al *ángel* como un ser débil y “delicado”, pues los atributos de fuerza y vigor eran reservados para los hombres.

Estas ideas se reforzaron con otros textos que forjaron el ideal del *ángel* en México, como fue el caso de María del Pilar Sinués, escritora española que publicó

¹²⁰ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*.

¹²¹ Por el contrario, aquella mujer que perdía la virginidad era considerada como un “flor marchita” o incluso como una “mujer caída”.

Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México* p. 11-12.

El ángel del hogar en 1859, libro con el que difundió los valores y comportamientos ideales en las hijas, esposas y madres, sobretodo en Hispanoamérica¹²². Los postulados de la escritora coinciden con la herencia del Romanticismo:

La mujer debe dominar por la dulzura y la persuasión. La debilidad hace ridícula la ira y hasta la impaciencia: y cada sexo tiene sus atributos señalados por el mismo Dios. Dejemos al hombre la fuerza, la resistencia y el dominio. Nuestro imperio es mas [sic] suave y mas [sic] ligero, pues consiste en la dulzura, en la resignacion [sic] y en la conformidad ¹²³.

Este tipo de textos sirvieron de ejemplo para establecer los comportamientos adecuados y “propios” de cada género, que, en el caso de la mujer, debía actuar como un ser “débil” pues no se trataba de un atributo negativo, al contrario, dicho carácter resultaba de ayuda para sobrellevar la “ira y la impaciencia”. La debilidad implicaba mantener un comportamiento tierno, dulce y amoroso por lo que cualquier otro tipo de comportamiento “fuerte” (propio de los hombres) era descalificado en las mujeres¹²⁴.

Otro antecedente que influyó en el *ángel del hogar* surge en el siglo XVIII con escritos de filósofos franceses como Jean Jacques Rousseau, cuyos ideales se propagaron en México. En el caso de la maternidad -de acuerdo con ellos-, se creía que la crianza de los hijos era reflejo de una buena nación: “la atención y el amor que un individuo recibirá en los primeros años de su vida determinaría la conformación de su personalidad y su calidad como un sujeto productivo y útil al Estado”¹²⁵. Como resultado, los pensadores ilustrados promovieron el ejercicio de una maternidad dedicada y amorosa en función de la sociedad.

¹²² Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p.24.

¹²³ María del Pilar Sinués, *El ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer*, (Madrid, Imprenta española Torija 14, 1862), p. 46.

¹²⁴ Sinués, *El ángel del hogar*.

¹²⁵ Monguió, Luis, Jefferson Rea Spell y Lota M. Spell, “Bridging the Gap. Articles on Mexican Literature”. *Americas*, 52 (1972): pp. 325-326. Citado en Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, pp.71-96, 159.

Además de los escritos filosóficos, en nuestro país la prensa y textos de divulgación informaban a las mujeres sobre la relación de la crianza-nación y la responsabilidad social de las mujeres para educar buenos ciudadanos¹²⁶. A la par, se difundió mediante pinturas el tipo de educación que las mujeres debían garantizar a sus hijos para criarlos como buenos ciudadanos, un ejemplo de ello es la pintura de Alberto Bribiesca, *Educación moral* [fig. 48].

En la pintura vemos a una madre con su hija, la niña lleva de la mano una muñeca, un juguete “propio de las niñas” que incluso está vestida a semejanza de ella, las dos portan prendas claras y recatadas. En frente de ellas hay un anciano vestido con pantalón de manta, un abrigo largo y paliacate en la cabeza (asociado a las clases bajas, como la vestimenta de las mujeres campesinas de Lorant-Heilbronn), les acerca su sombrero pidiendo limosna. Con la mano extendida, la madre guía a la niña para entregar al anciano una moneda.



Ilustración 48 Alberto Bribiesca, *Educación Moral*, 1879.

Esta pintura nuevamente divide lo “bello” y lo “feo”, contrasta juventud y senectud, riqueza y pobreza. En la escena la iluminación se centra las mujeres como si fueran seres angelicales, la “salvación” del anciano. Además, la escena se desarrolla al interior del hogar, esto refuerza la idea de que las mujeres no debían abandonar su encierro en ninguna circunstancia. A ello se suma que mientras ellas permanecen en el hogar, el señor no es invitado a pasar, permanece en la entrada pues para él “lo propio” es la calle. Todos estos parámetros nuevamente fincaron pautas para definir diversos ideales.

Vemos en la imagen que, la madre no deposita la moneda directamente, sino que guía y enseña a su hija sobre el buen actuar. Socorrer a quienes lo necesitan,

¹²⁶ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México* p. 160.

como una acción caritativa, era visto como un buen acto, por lo que dichas actividades debían ser inculcadas en los más jóvenes. Precisamente Sinués establece que la educación moral era fundamental para los *ángeles del hogar*, refiriendo incluso a una escena similar a la de Bribiesca:

Á [sic] mis ojos, que Juana de Arco y la Varona castellana. Estas se olvidaron de su sexo para hacer alarde de su valor. Aquellas conservan, además de todos los privilegios del suyo, el mas [sic] hermoso y envidiable; el de hacer bien á [sic] sus semejantes.

La caridad de esas criaturas es inagotable. El pobre huérfano, á [sic] quien su madre abandonó, halla en cada una de ellas una verdadera madre; muy distinta del mónstruo á [sic] quien debe el ser. El anciano enfermo y desvalido encuentra en ellas una hija que le cuida con solicitud y amor¹²⁷.

La formación del *ángel* para “hacer bien” a los otros también era parte de la educación religiosa, principalmente católica, pues “¡Solo una religion [sic], como la nuestra, pudiera producir tan benéficas, hermosas y consoladoras hijas!”¹²⁸. De modo que, a ejemplo de personajes femeninos que se sacrificaron por el otro (incluso Juana de Arco fue considerada una mártir), las mujeres debían hacer buenas acciones en pro de la sociedad, siempre que fueran adecuadas a su género.

Además de los textos, las pinturas durante el siglo XIX construían el modelo ideal burgués de maternidad, en donde a menudo se retrataron *ángeles del hogar* devotas y amorosas al cuidado de sus hijos. A través de estas imágenes se difundió cómo debía lucir y ser la maternidad para que las mujeres imitaran dicho modelo. En *El costurero* [fig. 49], Ocaranza pinta, por ejemplo, una escena de anhelo ante la maternidad.

¹²⁷ Sinués, *El ángel del hogar*, p. 160 – 161.

¹²⁸ Sinués, *El ángel del hogar*, p. 161.

La mujer sentada tranquilamente en un sillón rojo, en medio de una habitación, porta un vestido blanco (nuevamente símbolo de pureza); en un rincón, encima de una mesa, hay un costurero con la misma tela de la pequeña camisa que sostiene la mujer. La obra también es conocida con el nombre de *Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo*, título que resalta la intención de la pintura: el deseo de la maternidad que no puede esperar a la llegada de su primogénito, pues sostiene en el aire la prenda mientras la mira con amor.



Ilustración 49 Manuel Ocaranza, *El costurero*, 1873.



Ilustración 50 Joaquín Ramírez, *Escena Maternal (Escena familiar)*, 1864.

En *Escena maternal* [fig. 50] de Joaquín Ramírez, hay una mujer al centro de la pintura; sentada a la mesa, sostiene con cuidado a su bebé entre las manos, a sus pies, otro pequeño juega en el piso. La escena cotidiana se desarrolla en el espacio privado de la habitación matrimonial, al fondo se aprecia una cortina blanca que enmarca la cama, objeto importante pues se trata de “el lecho conyugal como el espacio sagrado del vínculo matrimonial que respalda la maternidad”¹²⁹.

En la pintura no solo la mujer y los niños son protagonistas, pues incluso el padre está en la escena, aunque no de manera física. Además de resaltarse el lecho conyugal, la presencia paternal se señala mediante otros objetos como el zapato que sostiene

¹²⁹ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, pp. 172- 174.

al niño, el gorro en la mesa y la bata en la silla contraria a la mujer. Estos objetos remarcan la autoridad del padre y la “protección” que ejerce en su familia, pues incluso cuando está ausente (seguramente realizando actividades en el ámbito público), su representación simbólica vela la escena familiar.

Ambas pinturas son ejemplo de la construcción visual de la maternidad en el imaginario social. Una vez más, se retrata a la madre en los espacios privados “propios” de la mujer (espacios pulcros, pues a pesar de ocuparse en la maternidad, no debían descuidar el cuidado de su entorno), ya fuera en una recámara, en la sala o incluso en un balcón, no se puede abandonar el cautiverio del hogar. Más allá de un encierro, se trataba de proteger a las mujeres de los “peligros” que el espacio público podía tener para ellas, y además dichos espacios garantizaban su felicidad: “La reserva, que es uno de los mas [sic] bellos atributos de la mujer, aconseja también que esta [sic] viva, desde su mas [sic] tierna edad, entre las paredes de su casa: solo así puede hallar la verdadera felicidad”¹³⁰.

Las pinturas no revelan detalles de la mujer, sus gustos, sentimientos u otras actividades a desarrollar fuera de su rol como madre, todo lo que se pinta gira únicamente en torno a la maternidad y los espacios hogareños. Pese a ello, no quiere decir que para las mujeres implicara “pesadez” dedicarse únicamente hogar y desempeñarse como madres y esposas. Sinués expresa que para las mujeres la verdadera paz existía cuando se entregaban a dichos cuidados y otras actividades mientras fueran en la privacidad de su casa, lejos de asistir a eventos públicos y entregarse a otros placeres, posiblemente considerándolos como banales o deshonestos:

¡No! No es en los bailes, en los espectáculos, en el bullicio del mundo donde la mujer puede hallar la satisfacción [sic] de su corazón, la paz de su alma. En esos fútiles devaneos se embotará su inteligencia y el aburrimiento reemplazará muy pronto al placer. En el centro del hogar doméstico, rodeada de sus hijos y ayudando á [sic] su esposo á [sic] sobrellevar los trabajos de la vida, es solo como

¹³⁰ Sinués, *El ángel del hogar*, p. 73.

la mujer es feliz. Dios, en su infinita misericordia, le dio [sic], al mismo tiempo que dolores sin cuento, goces tiernísimos, íntimos y apacibles. La ocupacion [sic] de la felicidad de la familia, el cuidado de su hogar, la lectura, la oracion [sic] y el cultivo de algunas flores, bastan para hacer feliz á [sic] la mujer de organizacion mas [sic] poética y privilegiada¹³¹.

Contrario al actuar femenino, el compromiso del hombre era mantener económicamente a su familia, tomar decisiones importantes y proteger a su esposa e hijos de cualquier mal. Debido a ello, solo a los hombres se les permitía desempeñarse en la esfera pública, tanto para trabajar como para realizar actividades recreativas. Mientras que la mujer permanecía en el hogar, realizando actividades propias del *ángel*. Para ello, la preparación del *ángel del hogar* se realizaba desde temprana edad, se les educaba para ser las hijas, esposas y madres perfectas; las madres eran las encargadas de educar a sus hijas para continuar con su rol como *ángel*.

Con la propagación de literatura, publicidad y otros productos culturales de Europa hacia otras partes del mundo, este ideal se instauró y adaptó en diversos países como lo fue en el caso de México, fusionándose con los modelos cristianos ya presentes en cada uno ellos. Otro antecedente importante fue la apertura en México de la librería británica de Rudolph Ackermann en 1825, hecho que propició el arribo de manuales, estampas y libros que eran creados para las mujeres de Europa. Dichos textos instruyeron a las mujeres sobre diferentes artes, tipos de mobiliarios, beneficios de la maternidad y muchos otros temas de carácter “femenino” y hogareño¹³². Si bien se abordaban temas de ciencia, poesía o educación, se trataba de textos introductorios.

Tanto los libros como los artículos incluían imágenes, litografías, grabados y pinturas provenientes de Europa; y aun cuando se trataban de pinturas nacionales, reflejaban al *ángel* mexicano a semejanza de representaciones extranjeras. Esta

¹³¹ Sinués, *El ángel del hogar*, p. 268. Cabe resaltar cómo estas normas de conducta, valores y discursos se van a contradecir y romper con la llegada de la mujer moderna, cuyo ámbito de ser será, precisamente, en el “bullicio del mundo”.

¹³² Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, pp. 24-27.

situación es importante puesto que la construcción visual del ideal fue forjada mediante la imitación de los modelos europeos. Como señala Guadarrama¹³³, los textos y las imágenes influyeron en las mujeres burguesas mexicanas generando el deseo de recrear los espacios físicos que habitaban las europeas, caracterizados por lucir tranquilos, pulcros y pacíficos como reflejo del buen orden en el hogar y, por lo tanto, de ser la ama de casa y esposa perfecta. Además de su entorno, imitaron la vestimenta a la moda, que los *Ángeles del hogar* extranjeros portaban, así como pautas de comportamiento.

En el caso de las publicaciones nacionales, diarios y semanarios como como *La Gazeta de México* (1784-1809), *el Diario de México* (1805-1810), *el Águila Mexicana* (1823-1827) y *El Sol* (1824-1832) contenían publicaciones destinadas a las mujeres sobre temas de educación, tareas del hogar o maternidad.

Otras publicaciones como *El calendario de las Señoritas Mejicanas* (1839-1843) o *Semanario de las señoritas Mejicanas* (1841-1842), instruían sobre arte y ciencia, además de la práctica de actividades como la música, canto, lectura o pintura, todo ello enfocado en el ámbito doméstico pues como escribe en 1881 el diario *La Mujer*: “La familia es nuestro imperio, nosotras cuidamos de satisfacer sus ocupaciones, de mantenerla en paz y de conservar en ella el sagrado depósito de las buenas costumbres”¹³⁴.

Otras actividades que podían realizar las mujeres en pro de un bienestar familiar-social y que les permitían una mínima participación en la esfera pública era colaborar en actividades filantrópicas como la fundación de instituciones dedicadas a la beneficencia. También participaban en la vida religiosa de la comunidad como promotoras de los principios religiosos en iglesias y otros espacios.

Es importante mencionar que las actividades del *ángel*, tanto las privadas como las públicas, estaban orientadas a un grupo limitado pues solo aquellas pertenecientes a la burguesía, las clases altas y medias tenían los recursos -tiempo

¹³³ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, pp. 28-30.

¹³⁴ Ramos (coord.), *Presencia y transparencia*, p. 152.

y dinero- para poder solventar y aprender los pasatiempos. De hecho, de acuerdo con Guadarrama la burguesía del siglo XIX estableció los límites en aspectos políticos, sociales y económicos que controlaban las relaciones sociales en “oposiciones binarias” como lo bueno-malo, lo público-privado u hombre-mujer¹³⁵. En el caso de la construcción del *ángel*, estas divisiones estructuraron las tareas de cada género; los hombres al espacio público, mientras que las mujeres debían mantenerse en su “refugio natural” es decir, en el hogar:

“Ese hogar se entiende como un ámbito especial, intocable, a donde no llegan las tensiones, un espacio reservado exclusivamente para la vida familiar, totalmente desligada del mundo social. Más allá del hogar, fuera de éste y desconectado de él, está el ámbito de la vida pública, del mundo de los negocios y las grandes decisiones, el mundo de los varones. Los ámbitos público y privado quedan así claramente divididos para cada sexo”¹³⁶.

Otro aspecto fundamental que interviene en la división de espacios -además del género- es la clase, origen étnico y edad. Por ejemplo, las mujeres de clases bajas se veían forzadas a salir a trabajar para contribuir en el sustento del hogar más allá de las responsabilidades como madres o hijas. En dicha situación, ellas habitaban el espacio público, se movían por la ciudad para cumplir con sus tareas laborales como comerciantes, maestras o enfermeras: “sus actividades las llevaban a las plazas y las calles como espacios de socialización y convivencia ineludible en los que confluyen todas las clases sociales, en los que se mezclaban los géneros y tipos raciales y en los que se realizaban las actividades más diversas: religiosas, civiles, activas y comerciales”¹³⁷.

En cambio, para aquellas pertenecientes a las clases media y alta, cuya vida se basaba completamente en el hogar, la dualidad y vigilancia de lo público-privado atravesó las actividades de ocio y el aprendizaje artístico. Dado que su “verdadero” lugar en la sociedad era el hogar; cualquier actividad que quisieran aprender y

¹³⁵ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 33.

¹³⁶ Ramos (coord.), *Presencia y transparencia*, p. 152.

¹³⁷ Guadarrama. *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 209.

desarrollar debía permanecer dentro de éste. Sin importar que, por ejemplo, la instrucción artística fuera en las academias, pues incluso las mujeres tenían restringido el acceso a dichos recintos.

Si bien las mujeres aprendían sobre las artes, se procuraba que adquirieran conocimientos de principiantes para no sobrepasar la inteligencia de sus maridos pues “cuando un hombre sensato trata de casarse, es una compañera lo que necesita y no un artista”¹³⁸, pero si debían conocer lo suficiente para hacer quedar bien a su familia. Fuera de ello, cualquier otro talento que expresara una mujer era considerado incluso como pecado: “La mujer de talento y de gran penetracion [sic] es mirada en la sociedad con prevencion ó [sic] con envidia; y tiene que hacerse perdonar el grave pecado de poseer dotes intelectuales no comunes á [sic] fuerza de bondad, ó [sic] de amabilidad al menos”¹³⁹.

❖ **Artistas *angelicales***

Las artistas que eran *ángeles del hogar* se limitaban precisamente a pintar lo que conocían: la privacidad del hogar y sus espacios. Ellas pintaban lo que se consideraba “géneros secundarios o menores” como el costumbrismo o la pintura de bodegones, flores, paisajes, retratos y escenas del hogar, pues incluso se creía era lo “adecuado” que debían retratar las mujeres para permanecer en el encierro: era un “asunto que deben comprender mejor que nadie las personas del bello sexo porque en el dulce retiro de la casa y de la familia es donde se desliza siempre la tranquila existencia de nuestras hermosas”¹⁴⁰.

En 1850 la pintora Juliana Sanromán pintó *Sala de música* [fig. 51]. En el cuadro vemos en una sala lujosa a una mujer con un vestido blanco, cabello recogido, collar y aretes de perlas que toca el piano. De pie, otra mujer con indumentaria similar a la primera mira al techo mientras sostiene unas hojas y

¹³⁸ Hannah More, "Deberes de la mujer", en *La Camelia. Seminario de Literatura, Variedades, Teatros, Modas etc., Dedicado a las Señoritas Mejicanas* (México: Imprenta de Juan N. Navarro, 1853), pp. 27-28 citada en Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 31.

¹³⁹ Sinués, *El ángel del hogar*, p.23.

¹⁴⁰ Rafael de Rafael citado en Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 67.

entona melodías acompañada del piano. Al fondo, un hombre vestido con una bata para el hogar se encuentra sentado en un sillón, con actitud relajada observa a las mujeres en su actividad.



Ilustración 51 Juliana Sanromán, *Sala de música*, 1850.

La escena anterior es un ejemplo de las actividades permitidas al *ángel del hogar* fuera de la maternidad o el cuidado del hogar. Como se explicó previamente, la instrucción en algunas actividades recreativas era bien visto; en este caso, el tocar un instrumento o cantar, pues les permitían mostrarse como seres agraciados, con el talento para deleitar y entretener a los otros. Además, la posición del hombre muestra el deleite ante su control en la escena, “disfruta de la música y de sus posesiones materiales¹⁴¹”, pues en cierta forma (y con el respaldo legal) las mujeres eran de su posesión y estaban bajo su tutela, pues era el proveedor los recursos para solventar un hogar lujoso, los materiales para la actividad recreativa e incluso las prendas que portan las jóvenes.

Esta pintura sirve como testimonio de las escenas cotidianas que las artistas recreaban, encerradas en su domesticidad. Excluidas de pintar y aprender sobre

¹⁴¹Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 44.

otros géneros y lugares (e incluso vivir y experimentar otros espacios) la instrucción sobre los retratos, anatomía o desnudo la obtenían de forma indirecta dado que no podían ingresar a una institución artística y mucho menos -si lograban ingresar- entrar a clases de desnudo; esta situación las llevó a aprender de anatomía mediante las obras de otros artistas o dirigidas por sus maestros. Por el contrario, a los hombres se les instruía en otros géneros de pintura más valorados como el desnudo, el histórico y mitológico, y podían ejercer como remunerado el oficio de pintores¹⁴².

En México, el ingreso de mujeres en la Academia de San Carlos como alumnas regulares fue hasta 1888, pero las pintoras Josefa y Juliana Sanromán lograron ingresar antes como aprendices del pintor y director de la academia Pelegrín Clavé, incluso parte de su obra fue exhibida en dicha institución en la “Gran sala de pinturas. Remitidas de fuera de la Academia”.

Sus obras sirven como testimonio de los lugares que habitaba el *ángel* y del trato que recibían las artistas en la época. En *Retrato de Juliana Sanromán de Haghenbeck* [fig. 52] Josefa retrata a su hermana. De vestido azul celeste y rosa, una camisa y una mantilla que cubre el cuerpo desde su cabeza. Está adornada con diversos accesorios (pulseras, moño, broche, guantes, una bolsa de mano y un abanico), con su mano desnuda desabrocha su brazaletes. Al fondo, unos cuadros en las paredes (¿pintados por ella posiblemente?) y en la orilla una caja de pinturas, una paleta con pintura fresca, unos pinceles, un libro y el guante de la joven. La escena sugiere que se prepara para pintar.



Ilustración 52 Josefa Sanromán, *Retrato de Julia Sanromán de Haghenbeck*, 1856.

¹⁴² Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*.

En 1854 un crítico de arte escribe sobre el *Retrato de Juliana*:

¡Cuánta dulzura, cuánta expresión en sus ojos, en su sonrisa! ¡Qué franqueza, qué animación, qué amabilidad se representan en su semblante! ¡Qué buen gusto en su ropaje! Y es artista, porque al lado, sobre una mesa, se ven la paleta y los pinceles [...] ¿Cómo esa mano tan pequeña, tan blanca, tan delicada, puede aportar el peso de la paleta? ¿Cómo no se ensucian los colores y el aceite esas riquísimas blondas, ese traje de seda, esos guantecillos cuyo perfume cree percibir el espectador?¹⁴³

La cita anterior es testimonio de uno de los aspectos que eran evaluados en el *ángel*: su aspecto físico. Lejos de calificar las dotes artísticas de Josefa, la calidad de la pintura o el tributo que se hace a la difunta Juliana (quién había muerto en 1852), se hace una descripción física de la artista, incluso se trata una valoración positiva pues ella representaba las características esperadas en el ideal como pulcritud, delicadeza y palidez, mientras que cuestiona su lugar -y capacidad- como pintora. En cambio, para referir a su muerte solo se menciona “era una flor que marchitó el estío”, nuevamente se manifiesta la alusión de la mujer como una flor.

Otro punto interesante en el retrato es la indumentaria, Juliana porta un vestido elegante propio del *ángel*, lejos de abandonarlo para optar por prendas cómodas que le permitan practicar libremente su actividad artística, pues al interior del hogar y como se ha observado en las diversas representaciones del *ángel* tanto europeas como nacionales, la compleja indumentaria fue inherente al ideal, incluso en actividades que requirieran mayor movilidad. Por ello, al crítico le resulta curioso que Julia pudiera manchar “tan fino atuendo”, pues un artista hombre usaría prendas adecuadas -cómodas- para dicha labor.

Josefa pinta otra escena *La convalecencia*¹⁴⁴ [fig. 53], refiriendo probablemente a días de la enfermedad de su hermana. En la pintura vemos tres

¹⁴³ "Última exposición de la Academia de nobles artes de San Carlos", *Diario del Gobierno*, 7 de marzo, 1854 citado n Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, pp. 53-54.

¹⁴⁴ De acuerdo con Guadarrama, esta pintura muestra la influencia de la pintura holandesa de género del siglo XVII y las escenas domésticas que se representaban. Dicho tipo de pintura se difundió en Europa en



Ilustración 53 Josefa Sanromán, Detalle de *La convalecencia*, 1854.

puntos de atención, el foco está en tres personajes que están en una sala y en quienes se centra la iluminación: una mujer de vestido blanco yace en un sillón, recargada en cojines extiende su mano para que el hombre frente a ella tome su pulso, a un costado una mujer permanece de pie acompañándolos y reconfortando a la enferma.

Al otro extremo de la obra, una niña reposa en un sillón mientras sostiene en sus manos una muñeca, mira con confusión la escena principal.

Al fondo vemos otra habitación, una cama enmarcada por cortinas blancas y una mujer que arregla las sábanas. En *La convalecencia* Josefa retrata en una escena los últimos momentos de Juliana antes de alcanzar la muerte.

La pintura rompe con los retratos tradicionales del *ángel*. Si bien la escena se desarrolla en espacio propio de la cotidianidad femenina, el retratar la enfermedad es algo íntimo, quebranta tanto las representaciones del *ángel* como los temas que se plasmaban en las pinturas al mostrarnos hechos privados. Josefa plasma a la mujer en su lecho de muerte, como un ser vulnerable; la mujer que convalece muestra el dolor en su semblante, las poses y los rostros de la pareja que la acompañan también su preocupación.

Es importante resaltar que las artistas *ángeles del hogar*, aún frente al control y domesticidad que vivían, encontraron maneras de expresarse y poder accionar. Las mujeres artistas tenían agencia para mostrar y pintar sobre sus vidas, sus

países como España, Francia, Inglaterra, Italia hasta llegar al continente americano. Una vez más, esto muestra cómo la concepción de la feminidad fue herencia de imágenes extranjeras citado en Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 56.

momentos de intimidad, rompiendo tanto con los géneros “propios” de la mujer y logrando plasmar en sus obras a las mujeres como seres con sentimientos, lejos de la pasividad con la que los pintores las representaban en los entornos hogareños.

Por ejemplo, en el *Retrato de Juliana*, Josefa la muestra preparándose para su actividad artística. No como espectadora sino creadora, no pasiva sino activa. Hay en esos cuadros un cambio de mirada respecto a lo que podemos ver en Ocaranza, por ejemplo. Las obras de las artistas del siglo XIX son un parteaguas en las representaciones de la feminidad desde la feminidad, pues en sus pinturas construyen y muestran su identidad, hecho que también se verá plasmado (y que influyó) con las artistas del siglo XX.

En *interior del estudio de una artista* [fig. 54] se retrata otra escena fuera de la tradicionalidad de la mujer, Josefa recrea el taller de una artista (de acuerdo con Guadarrama, esta pintura es el único caso que representa un taller de una pintora en México¹⁴⁵). Al centro de la pintura la artista porta un vestido voluminoso y otros accesorios (como una mantilla y una diadema), sostiene en su mano unos pinceles y una paleta con pintura, frente a ella hay un cuadro de escena religiosa.

En un extremo una ventana con cortinas recorridas permite el paso de la luz, en frente dos sillas, una ocupada por una mujer que sostiene en sus manos un libro y en el otro extremo de la habitación reposa otra joven en un sillón, mientras en la pared vemos otros cuadros de escenas religiosas (la Virgen de Belén, la Virgen de los Dolores y Santa Teresa de Ávila¹⁴⁶, otras mujeres piadosas, sin duda, inspiración para las hermanas Sanromán, como Juana de Arco y la Varona castellana lo fueron para Sinués).

¹⁴⁵ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 46.

¹⁴⁶ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 48.



Ilustración 54 Josefa Sanromán, interior del estudio de una artista, 1849.

Esta representación de un estudio nos muestra nuevamente la condición de las artistas quienes ejercían su labor artística en el ámbito privado, pero a la vez, nos muestra otra escena fuera de lo “propio” de las mujeres, un estudio de arte. No obstante, refleja que la condición de la artista no es la misma que aprender y pintar en una Academia, pues incluso su estudio es un espacio del hogar adaptado como taller.

Pese a su trayectoria exitosa, las hermanas Sanromán dejaron el arte para continuar con sus labores hogareñas, como lo hacían la mayoría de las artistas de la época: "parecía que fuera del ámbito doméstico, la manifestación pública de la actividad artística de una mujer casada podría ser vista como una infracción social o una falta de pudor entre ciertos sectores"¹⁴⁷.

El ideal implicaba una inculcación de los “deberes” de la mujer, por lo que no se pensaba como sacrificio permanecer en el hogar. Las mujeres burguesas no pensaban en privación de la libertad en los términos actuales, para ellas el concepto

¹⁴⁷ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, pp. 61-65.

de libertad involucraba poder realizar diversas actividades, como en este caso la pintura, desde la comodidad y protección de su hogar.

Al igual que las hermanas Sanromán, durante el siglo XIX surgieron otras artistas importantes como Guadalupe Carpio quien también pintó bodegones, retratos y cuadros religiosos; su talento la llevó a exhibir en la Exposición Universal de Filadelfia durante 1876 y en diversas ocasiones en la Academia de San Carlos.

Guadarrama resalta que Guadalupe era hija del intelectual mexicano Manuel Carpio, hecho que influyó en su hija pues le permitió crecer en un ambiente culto y artístico, como pasaba a menudo con las artistas del siglo XIX¹⁴⁸. Las mujeres artistas de la época, así como lo veremos con las de la primera mitad del siglo XX, se les “permitió” entrar a los círculos artísticos y se les reconoció por las relaciones que tenían con los hombres del campo (esposo, padres, tíos, etc.).



Ilustración 55 Guadalupe Carpio de Mayora, *Autorretrato*, ca. 1854.

Carpio pinta en 1854 *Autorretrato* [fig. 55], en él la pálida artista mira al espectador, con un vestido en colores pastel, toma en sus manos los pinceles y la paleta, frente a ella yace el retrato que realiza de su esposo, quién mira también al espectador. La mujer está rodeada por una niña con vestido de terciopelo y una mujer mayor (su madre, María Guadalupe Orozco) que sostiene en brazos a un bebé. Esta pintura plasma a la perfección como las artistas ejercían su actividad artística mientras continuaban con sus deberes de maternidad a la par que muestra -nuevamente- la presencia simbólica del padre.

Las obras de las artistas del siglo XIX fueron un importante testimonio sobre la vida del *ángel del hogar* y el trato que recibían las artistas. Las obras analizadas

¹⁴⁸ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, p. 61.

nos permiten entender cómo se construyó visualmente el ideal en nuestro país y comprender la historia de tras de cada pintura. Como artistas, no solo tenían que dividir su vida entre el hogar y el arte pues a menudo no recibían el reconocimiento debido, además de la falta de instrucción formal.

Como resalta Guadarrama, incluso cuando sus obras eran expuestas las apartaban en otras secciones diferentes al trabajo expuesto por los artistas; lejos de tratarlas como artistas se les calificaba como “aficionadas”¹⁴⁹. Pese a ello, las artistas dejaron un legado importante en el arte, abrieron el camino para que futuras mujeres encontrarán en la pintura -y otras artes- un medio para expresarse y representarse sus obras, como revisaremos a profundidad en el tercer capítulo.

Con las circunstancias injustas en las que se vieron involucradas las artistas y las mujeres en general, en conjunto con los cuestionamientos feministas que ya habían comenzado alrededor del mundo, hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX las mujeres ocuparon nuevos espacios en las esferas públicas (aunque ello no implicó aún tener acceso a todos los derechos al igual que los hombres).

La situación de encierro de las mujeres junto con la privación de otros derechos las llevó a cuestionamientos que desataron luchas femeninas que ayudaron a obtener su autonomía y otros derechos como la potestad de sus hijos o trabajar sin permisos de sus esposos. En el caso de México, las luchas europeas y estadounidenses influyeron en los movimientos feministas mexicanos y propiciaron el surgimiento, entre otros, de un nuevo ideal de feminidad que sería denominado *las pelonas*.

Ya fuera por necesidad económica, por una situación extraordinaria como en el caso de Europa con la Gran Guerra o en algunos casos por decisión propia, muchas mujeres abandonaron el encierro del hogar para involucrarse en la vida pública. En México esta situación se incrementó al estallar la Revolución en donde las mujeres participaron activamente desempeñando diversos papeles, mismos que, sentaron las bases para que la mujer siguiera luchando por sus derechos.

¹⁴⁹ Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*.

2.2 LAS MUJERES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NACIÓN MODERNA



Mujeres revolucionarias

Con el paso de los años y la vuelta al nuevo siglo, la inconformidad nacional por el gobierno de Porfirio Díaz creció pues se había convertido en una dictadura de 34 años, en los cuales, el mandatario se reeligió numerosas veces (contraviniendo el propio principio que lo llevó a la presidencia por primera vez) e impuso un gobierno caracterizado por la concentración de poder en las élites, la desigualdad y represión social. Ante el descontento, surgieron diversos grupos que se crearon a partir de clubes liberales, reuniones literarias y secretas, e incluso familiares, en las que se buscaba la forma para derrocar la dictadura.

La participación de las mujeres fue activa, muchas de ellas estaban adheridas a grupos políticos de oposición que llevaron al fin del porfiriato. El país entero estaba dividido entre las diversas facciones lideradas por los revolucionarios Venustiano Carranza, Francisco Villa, Emiliano Zapata y Álvaro Obregón. Esta división política no fue un factor que detuviera la participación femenina en la Revolución desde diferentes frentes.

Previo al estallido revolucionario, las mujeres ya se habían desempeñado como propagandistas en contra del régimen, incluso gracias al proyecto de modernización y educación que había impulsado Díaz. Durante su gobierno, se instauraron Escuelas Normales para Maestros y Maestras para educación primaria, elemental y superior, o la Academia de Niñas (la primera en su tipo, fundada durante 1866 en Oaxaca) en donde se preparaba a las mujeres para tener una profesión¹⁵⁰. Además de las Escuelas Normales, se creó la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres para estudiar carreras cortas y talleres, desde 1910 -y con motivo del

¹⁵⁰ Jaime Castrejón y Marisol Pérez, *Historia de la Universidades estatales*, tomo II, (México: Secretaria de Educación Pública, 1976).

Centenario de la Independencia- se funda la Escuela Miguel Lerdo de Tejada para el desempeño secretarial y el arte industrial¹⁵¹.

La creación de dichas instituciones educativas fomentó el pensamiento crítico en las mujeres, a la par que las impulsó a ocupar espacios fuera del hogar. Por ello, la mayoría de las propagandistas tenían formación como maestras, alumnas, escritoras y periodistas -principalmente pertenecientes a la clase media urbana- quienes crearon, se unieron y dirigieron clubes políticos femeniles.

La mayoría de los grupos se fundaron de 1910 a 1912 entre ellos: el Club Antirreeleccionista Hijas de Cuauhtémoc; la Primera Junta Revolucionaria de Puebla; la Liga Femenil Antirreeleccionista Josefa Ortiz de Domínguez; y el club Grupo Magisterial Revolucionario, todos fundados en 1910. Entre 1911-1912 se crea el grupo Gertrudis Bocanegra, Hijas de la Revolución; el Carmen Serdán (en Puebla y en Veracruz); el club de la Victoria; el club Señoras y Señoritas Sufragio Efectivo No Reección; el Hijas de Juárez y la Agrupación Patriótica Feminista, entre muchos otros fundados en la Ciudad de México y otros estados de la República¹⁵².

En la fotografía del *Club Antirreeleccionista Hijas de Cuauhtémoc* [fig. 56] vemos mujeres ataviadas aún con las vestimentas de finales del siglo XIX: con faldas largas sin crinolina y camisolas con cuello alto, con el cabello peinado en trenzas y chongos, con accesorios y prendas sin gran lujo y ostentación. Recordemos que las mujeres de clases altas (que se distinguían en las representaciones visuales por su vestimenta ostentosa) no tenían más opción que permanecer en el hogar, mientras que para clases medias se daba la “libertad” de estudiar y trabajar para apoyar la economía familiar.

¹⁵¹ Rocha en INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 202.

¹⁵² Rocha en INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 203.



Ilustración 56 Club Antirreeleccionista Hijas de Cuahtemoc con Francisco I. Madero, 1911.

Las mujeres inscritas en dichos grupos llevaron a cabo trabajos propagandísticos contra Díaz, se impartían conferencias, realizaban mítines criticando al régimen porfirista y manifestando posturas antirreeleccionistas¹⁵³. Al estallar la lucha armada, lejos de “refugiarse” en el hogar, un buen número de mujeres se mantuvieron presentes en el conflicto, pues además de las propagandistas, su participación como enfermeras y *soldaderas* fue crucial, brindando apoyo directo a los ejércitos en batalla.

En la primera década del siglo XX comenzó el estudio formal de la enfermería. En 1905, el doctor Eduardo Liceaga creó el primer curso escolarizado de la carrera de enfermería que terminó en la apertura de la primera Escuela de Enfermeras en 1907; a las alumnas les otorgaban el grado de enfermera segunda mientras estudiaban, y al titularse se les consideraba como enfermeras de primera. En 1910, la Escuela de Medicina se incorporó a la Universidad Nacional (fundada ese mismo año) en donde se implementó la formación como dentistas, parteras y farmacéuticas, mientras que en 1911 se integró el estudio de enfermería.

Las enfermeras formaron parte de las brigadas sanitarias como enfermeras militares, subdivididas conforme a su preparación (aquellas que estaban tituladas y

¹⁵³ Rocha en INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 207.

las que no) incluso podían ascender de rango jerárquico como médicos, coronel y mayor¹⁵⁴. También participaron enfermeras de diversas instituciones como fue el caso de la Cruz Azul Mexicana fundada en 1913, la Cruz Blanca Neutrol, la Cruz Blanca Mexicana y la Cruz Roja, cuyas enfermeras atendían a los heridos en brigadas de los diversos ejércitos, dependiendo su ubicación¹⁵⁵.

Además de la atención médica por parte de las enfermeras, los ejércitos recibían mayores cuidados y cobertura a cualquier necesidad por parte de otro grupo de mujeres: las *Soldaderas*. También llamadas *Adelitas*, este nombre surge en relación con la enfermera Adela Velarde Pérez quien era parte de la Cruz Blanca, y se une posteriormente a la División del Norte del Ejército Constitucionalista y al Cuerpo de Ejército del Noreste¹⁵⁶. Su imagen se popularizó debido a un corrido compuesto por Antonio del Río, que, aunado a la participación de *las soldaderas*, se convirtieron en el rostro femenino de la Revolución.



Ilustración 57 José Clemente Orozco Flores, *Las soldaderas*, 1926.

¹⁵⁴ Rocha en INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 208.

¹⁵⁵ Rocha en INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 211.

¹⁵⁶ Rosas Paula, "Revolución mexicana: quién fue Adela Velarde, la mujer que dio nombre a las mujeres conocidas como "adelitas"". BBC News Mundo, 20 de noviembre de 2022.

Se trataba de aquellas mujeres que, por voluntad y/u obligación dejaron sus casas para “trasladar la domesticidad de sus hogares a los campamentos de guerra”¹⁵⁷. Esto podemos constatarlo en la pintura de José Clemente Orozco, *Las soldaderas* [fig. 57] donde retrata una progresión de varias figuras humanas. Con municiones, sombreros, pantalones de manta y huaraches, los combatientes guían la marcha con su rifle como única carga. En una orilla una mujer porta una falda larga oscura, un rebozo, un sombrero pequeño, carga un rifle con una mano y con la otra otro objeto.

Al centro destaca la figura de otra mujer, con una falda larga color rosa y un rebozo cubriendo su rostro, resalta principalmente la carga que sostiene en su espalda, el peso incluso dobla el cuerpo de la pequeña mujer, quién con su delgado brazo carga un segundo objeto pesado. La corporalidad de la mujer no se distingue, al contrario, parece ser un bulto ambulante.

En esta pintura Orozco marca una importante diferencia. Por un lado, los hombres solo portan los rifles, pues su “verdadera” carga es todo el peso de la lucha armada, mientras que por otro lado las mujeres cargan tanto literal como figuradamente con el peso de su hogar: llevan a sus niños, enseres, utensilios y demás. Esta imagen nos demuestra como hombres y mujeres emprendieron la lucha, aunque desde distintos frentes, por lo que se refleja que las mujeres también tuvieron un papel primordial.

Las soldaderas eran mujeres indígenas y mestizas que en algunos casos acompañaban a sus padres, hijos o esposos ya fuera para cuidarlos, protegerse a ellas mismas de las revueltas o incluso para subsistir en la guerra dado que provenían de familias pobres. En otras situaciones, eran arrastradas literalmente a la Revolución tras el paso de los ejércitos por los poblados pues como relata Mariano Azuela en la obra literaria cumbre de la Revolución *Los de Abajo*, antes de procurar alimentos o municiones, los hombres buscaban mujeres para que fueran

¹⁵⁷ Rocha en INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 212.

sus compañeras sexuales, amorosas o cuidadoras, las raptaban e incluso cuando apresaban hacendados se llevaban a sus hijas¹⁵⁸.

Las soldaderas brindaban apoyo y cuidaban de los ejércitos realizando múltiples actividades mismas que reflejaron que, aún fuera del espacio doméstico, las mujeres continuaban perpetuando el rol femenino de cuidados y labores del “hogar” en el ámbito público: criaban a sus hijos (que incluso en algunos casos eran resultado de violaciones por parte de los soldados), limpiaban, cocinaban, lavaban ropa, eran espías, atendían a los heridos, cargaban armas, sepultaban a los muertos, se encargaban de pedir insumos en los pueblos y muchas otras actividades.



Ilustración 58 Alfredo Zalce, *La soldadera*, 1947

El pintor Alfredo Zalce, casi 30 años después del conflicto, plasma una actividad cotidiana en *La soldadera* [fig. 58]. Al fondo, vemos un tren que atraviesa un paisaje montañoso; en un primer plano vemos las armas y municiones, y dos figuras humanas. Un hombre yace en el piso herido, mientras una *soldadera* con un vestido largo, descalza y un rebozo protegiendo su cabeza, sostiene en la mano una tela con la que cura al soldado lastimado. A la lejanía, vemos un grupo de mujeres con pesadas cargas a los hombros, siguiendo a un combatiente similar a la escena de Orozco. Precisamente, sin el cuidado de *las soldaderas*, los ejércitos no

¹⁵⁸ Elena Poniatowska, *Las indómitas* (México: Seix Barral, 2016), p. 46.

hubieran sobrevivido en batallas pues ellas se encargaban de las tareas necesarias para subsistir¹⁵⁹.

Pese a la importancia de su participación, también fueron mujeres que sufrieron mucha violencia y situaciones marginales. La comodidad, por ejemplo, era para los combatientes: mientras ellas caminaban, los soldados iban a caballo; cuando los hombres viajaban en trenes ellas iban en los techos¹⁶⁰. Eran mujeres provenientes de poblados que vivían en pobreza, eran discriminadas, sufrían rechazos, abandonos, violaciones y victimizaciones, no obstante, en 1925 el secretario de Defensa Joaquín Amaro declaró que ellas fueron “la causa principal del vicio, las enfermedades, el crimen y el desorden” causado en la Revolución¹⁶¹.

La acusación del secretario de Defensa es grave y contrasta con los ideales de la época, pues lejos de enaltecer el apoyo incondicional brindado por *las soldaderas* las relegó y estigmatizó. No obstante, *las soldaderas* lograron posicionarse como personajes importantes de la Revolución pues incluso algunas de ellas tomaron las armas para enfrentarse en combates.

Es importante mencionar que la historiadora Martha Eva Rocha hace una división entre las soldaderas y las mujeres soldados. El origen de esta denominación se debió a que, en los expedientes de veteranas, había mujeres registradas como “soldados” e incluso tenían diferentes rangos como María de la Luz quien combatió en Puebla como parte del Ejército Libertador del Sur y alcanzó el rango de Coronela. También había mujeres sargentos, subtenientes y capitanas, pero estos grados fueron desconocidos por la Secretaría de Guerra y Marina en 1916, para volverlas a reconocer hasta décadas después¹⁶².

¹⁵⁹ De acuerdo con cifras de *El Paso Morning Times*, tan solo en el ejército de Pancho Villa había 17 mil hombres y 4 mil mujeres en 1914, cifra que demuestra que, si bien no había igualdad numérica, si refleja que las mujeres tuvieron una participación importante, citado en Poniatowska, *Las indómitas*, p. 48.

¹⁶⁰ “The soldaderas in the Mexican Revolution. War and Men’s illusions” en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, y Jocelyn Olcott. *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), p. 15.

¹⁶¹ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p.15.

¹⁶² Rocha en INEHRM. *Historia de las mujeres en México*, pp. 214-215.



Ilustración 60 Soldado Valentina Ramírez Avitia.

En *Soldadera apuntando* [fig. 59] y *Soldado Valentina Ramírez Avitia* [fig. 60] vemos como las mujeres participaron en combate. En una primera imagen, la soldado no porta prendas “femeninas”. Valentina lleva una blusa blanca de manga larga, un sombrero pequeño, un pantalón, un cinturón con una porta pistolas y unas cananas cruzando su pecho, en la mano sostiene otro rifle. La soldado no mira directamente al frente, su mirada oblicua es intensa incluso mantiene el ceño fruncido. Su corporalidad refleja que se ha adueñado del atuendo “masculino” para -seguramente- ser aceptadas por el ejército y mejorar su movilidad, que mostraba el poder que

implicaba ser un soldado en acción.

En la segunda fotografía cuatro mujeres con vestidos largos blancos y cabello peinado en trenzas (mismas que veremos en otro apartado, se volvieron símbolo de *mexicanidad*) amarradas con moños toman los rifles en



Ilustración 59 Soldaderas apuntando, c. 1917.

posición de disparo. Esta fotografía contrasta la “feminidad” de *las soldaderas*, expresada en sus vestimentas, colocadas en una situación “masculina”, muestran fuerza y poder empuñando las armas, corrompiendo todo ideal dictado por escritos como el de María del Pilar Sinués.

Tanto *las soldaderas*, como las enfermeras, propagandistas y soldados fueron mujeres que dejaron la domesticidad, se volvieron fundamentales en la lucha revolucionaria y se convirtieron en las precursoras de las mujeres modernas en México pues ocuparon espacios públicos que desde décadas anteriores estaban

incluso prohibidos para las mujeres. Todo ello sentó las bases para que a nivel nacional se abriera el panorama sobre los diversos papeles de la mujer en la sociedad, más allá de la esfera privada.

Las carreras de maestras, enfermeras o parteras eran permitidas y tomadas como apropiadas para las mujeres, ya que se volvieron una extensión de su rol “natural”, es decir, eran profesiones que devinieron del rol de cuidadora. Aún con dicha herencia, representaron un gran avance para que las mujeres pudieran estudiar, mostrar sus capacidades, experimentar otros espacios, actividades y comportamientos para transformar los roles de género durante la guerra y la reconstrucción de la nación en los años siguientes.

Hacia la reconstrucción nacional



La consolidación de la modernidad en México ocurrió en medio de pugnas militares y políticas en búsqueda del poder presidencial, y la construcción de la nueva nación. La Revolución que había iniciado con el derrocamiento de Díaz y la llegada de Francisco I. Madero al poder, va marcando su final tras la promulgación de la Constitución de 1917, y el cese paulatino de las luchas armadas que se consolidaron en 1921 con el triunfo presidencial de Álvaro Obregón. Frente a la división ideológica y regional ligada a los diferentes caudillos y facciones revolucionarias, así como a la situación de inestabilidad social, surge la necesidad de reforzar el sentido de pertenencia a la nación y de reconstrucción el país, es por lo que la época posrevolucionaria se caracterizó por cambios sentaron las bases del México moderno.

Con este panorama, se conformó una época de restauración nacional impulsada desde los distintos estados del país con el objetivo de incorporar a millones de personas invisibilizadas por la dictadura porfirista. A través de reformas políticas, sociales y culturales se integraron a los obreros, campesinos, indígenas y sectores empobrecidos. Se promovió la alfabetización y capacitación de obreros para lograr el desarrollo industrial y social del país. La clase burguesa fue en ascenso y la clase media -que cada vez más imitaba a la burguesía- creció.

Para unificar todos los sectores de la población bajo una sola identidad cultural, se planteó una reorganización con nuevos valores sociales. Para ello, el cuidado físico y mental de los mexicanos ayudó a construir una imagen de sanidad individual y bienestar nacional (al igual que lo hizo Díaz, pero con nuevas pautas); con este objetivo, se impulsó la práctica de ejercicio físico, se instauraron clínicas y hospitales, y se crearon legislaciones de salubridad, que como se revisará en el tercer capítulo, procuraron los cuidados maternos y pediátricos.

A la par, se procura un control social mediante la difusión de “buenas costumbres” con el *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras*, escrito por Manuel Antonio Carreño en 1853. Como la investigadora Elsa Muñiz ha estudiado en su libro *Cuerpo, representación y poder*, este manual fue una guía para regular los modales, el decoro, “las buenas maneras”, el matrimonio y el cuidado de los hijos. Todo ello en torno a los valores católicos e ideales de la burguesía con la finalidad de inculcar pautas civilizatorias en la población. Se mantuvieron casi intactos los ideales que regulaban las relaciones de género, pero con un nuevo discurso nacionalista.

Dicho manual, acuñado antes de la época revolucionaria, asignaba las tareas de acuerdo con el género, como se revisó con el *ángel del hogar*. En el caso del esposo, por ejemplo: “cuida de su esposa, vive preocupado de los peligros que la rodean, la acompaña en sus privaciones, la consuela en sus sufrimientos y se entrega con ella a velar por el dulce fruto de su amor¹⁶³”. Mientras que las mujeres tenían la encomienda de entregarse a la maternidad que, como revisaremos en otro apartado, desempeñó un papel fundamental en la reconstrucción nacional.

En la reconstrucción del país, la educación tuvo un lugar central, cuyo protector principal fue José Vasconcelos quien fue rector de la Universidad Nacional desde 1920 a 1921. El nuevo proyecto de educación federal que Vasconcelos propuso bajo el régimen de Álvaro Obregón y que luego se aprobó mediante la

¹⁶³ Manual de Carreño citado en Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2002), p. 84.

creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, incluyó impulsar la educación en todos los niveles, construir escuelas y bibliotecas, distribuir libros de autores clásicos y realizar campañas de alfabetización en todo el país¹⁶⁴.

El secretario fomentó campañas educativas y creó escuelas rurales para integrar a los sectores marginados a la “civilización”. La educación estaba orientada por los valores cívicos y patrios para establecer un desarrollo nacional y forjar vínculos entre los ciudadanos y la nación¹⁶⁵. Se unificó a la población mediante la recreación de la cultura “auténticamente mexicana” con la promoción del arte y la difusión de imágenes de corte nacionalista (encabezadas por el movimiento del Muralismo, como se revisará más adelante) que fomentaron diversos imaginarios patrióticos.

En cuanto al panorama geográfico del México en las primeras décadas del siglo XX, había un entorno eminentemente rural, compuesto por familias que habitaban el campo, muchas de ellas de origen indígena, cuya lengua materna no era el español. Un estimado de 15 millones de personas se dedicaban a la agricultura y habitaban regiones que carecían de agua potable, electricidad y medios de comunicación como el transporte o telégrafo¹⁶⁶.

En contraparte, el principal referente de la urbanidad fue la Ciudad de México que contaba con una población de 720 mil habitantes y una extensión de apenas 40.5 km cuadrados. Los más acaudalados habitaban en colonias diseñadas desde el Porfiriato, como grandes urbes europeas (Condesa, Roma Sur, Cuauhtémoc, Juárez, Del Valle e Hipódromo Condesa) las cuales tenían residencias amplias en calles pavimentadas, con instalaciones de luz, agua y tranvías; viviendas

¹⁶⁴ Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 367.

¹⁶⁵ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*.

¹⁶⁶ James Wilkie, *La Revolución Mexicana. Gasto federal y cambio social* (México, FCE, 1987) y Engracias Loyo, “En el aula y la parcela: vida escolar en el medio rural (1921-1940)”, 2006, en: Reyes Aurelio de los [coordinador], *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. Campo y ciudad*, Vol. 1, México, FCE. En Humberto, Domínguez. “Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)”, *Programa de Cómputo para la Enseñanza: Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)*, CCH, 2012. https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMIICultura_Vida/InicioHM2-2-Cotidiano.htm

amuebladas con productos importados y vendidos por los novedosos almacenes de ropa y enseres. En cambio, la población con menores ingresos ocupó parte de la región oriente en los alrededores del lago de Texcoco y parte del pueblo de Tacuba¹⁶⁷.

El traslado para las grandes distancias dentro de la ciudad era con tranvías eléctricos inaugurados a inicios del siglo XX, también se crearon las primeras rutas de camiones a partir de 1912. A la par, los automóviles se apoderaron del tráfico en la ciudad; hacia 1924 circulaban un total de 18 620 vehículos y tres años después se prohibió el transporte tirado por animales por ser considerado peligroso para el público¹⁶⁸.

La capital del país se convirtió en el lugar más importante y urbanizado de la nación pues, además de la modernización de vías y servicios, se crearon diversos espacios para el esparcimiento y consumo como cines, salones de baile, teatros, cabarets, bares, tiendas departamentales, salones de belleza, restaurantes y demás. Estos recintos fomentaban la imagen de modernidad, estabilidad nacional y cosmopolitismo en el que tanto hombres y mujeres se hacían visibles en la escena pública, desdibujando poco a poco la marcada división de espacios -públicos y privados- por género, pese a ello, aún se fomentaban figuras tradicionales que contrariamente reforzaban la división de roles.

Como se revisó previamente, a finales del siglo XIX, los comportamientos socialmente aceptados estaban claramente establecidos y mantenían a las mujeres en el refugio privado del *ángel del hogar*, mientras los hombres se encargaban de asuntos públicos. Esta situación continuó en los años veinte pues el nacionalismo apuntaba a la unificación cultural mediante la división de roles:

El proceso de institucionalización que siguió a la lucha armada y que se emprendió con fuerza durante los períodos presidenciales de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles y la etapa del Maximato, no solo incidió en las esferas de la alta política, también incluye el reforzamiento de una serie de instituciones y mecanismos de

¹⁶⁷ Domínguez, "Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)", p. 4.

¹⁶⁸ Domínguez, "Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)", p. 6.

vigilancia estricta del comportamiento de los individuos, lo cual coadyuvó a construir las representaciones del ser hombre y del ser mujer en México, definió espacios y tiempos específicos y asignó conductas y formas de ser de los sujetos diferenciados por sexo, determinó el tipo de relaciones aceptadas prohibidas, y contribuyó firmemente a la construcción de las identidades femenina y masculina¹⁶⁹.

No obstante, la modernidad acarreó nuevos comportamientos para las mujeres como parte del proyecto modernizador y herencia de la participación femenina durante la Revolución. Así, uno de los principales ámbitos en donde se reflejó dicho cambio fue en el sector educativo, a los avances realizados durante el porfiriato se sumó la apertura de las primeras universidades llevando a que más mujeres ocuparan más lugares como profesoras, estudiantes, directoras e inspectoras.

Las mujeres pertenecientes a la clase media estudiaban para aprender algún oficio -como el secretariado- y así ayudar con los ingresos familiares. O bien, aprendían otras habilidades como el bordado, dibujo, limpieza, cocina o confección (a similitud de la enseñanza de mediados del siglo XIX). Estas actividades les permitían reforzar también sus habilidades hogareñas a la par que recibían otra instrucción.

Las mujeres pertenecientes a la clase obrera recibían instrucción para convertirse en empleadas domésticas. Mientras que aquellas que migraron de los pueblos eran preparadas para integrarse a la vida urbana. En cualquier situación la educación les brindó un espacio de socialización, si bien no era una instrucción intelectual por completo -a diferencia de los hombres- les permitió salir del hogar y relacionarse con otras mujeres para incluso crear grupos fuera de los recintos académicos. Para la historiadora Mary Kay Vaughan si bien a las mujeres se le permitió la entrada al mundo académico, se trataba de una “modernización del

¹⁶⁹ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, pp. 8-9.

patriarcado” en donde todos los ámbitos -como la educación- eran atravesados por la preservación de la familia como piedra angular de la nación¹⁷⁰.

Como se revisó anteriormente, a las mujeres se les permitió ingresar a nuevos espacios públicos que se creían “apropiados” para su género o en los que podían desempeñar actividades “propias” de la mujer. Los años veinte no fueron la excepción, pues para la reconstrucción y unificación nacional se debían crear figuras claramente establecidas que funcionaran como ideales a seguir, en el caso de las mujeres, una de las más importantes fue *la madre*, por lo que todo cambio realizado desde las diferentes esferas estaba enfocado a fortalecer dicha figura.

Además de la figura de *la madre*, la incorporación de diversos sectores sociales propició el origen de otras figuras. Así, por ejemplo, la prensa resaltó la imagen de la *india bonita* como símbolo nacional mestizo¹⁷¹. Ambos ideales -*la madre* y *la india bonita*- conjuntaron la tradición con la modernidad creando la imagen de la mujer moderna nacional que preserva el hogar, las tradiciones y nuestros orígenes. De acuerdo con Ricardo Pérez Montfort, desde la época de caudillos y en el Maximato, se buscó reforzar un discurso nacionalista como parte del discurso político, por lo que se buscó crear estereotipos nacionalistas que representaran la *mexicanidad*¹⁷².

¹⁷⁰ Cano, Vaughan y Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*.

¹⁷¹ Domínguez, “Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)”, p.3.

¹⁷² Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 113.

2.3 CONSTRUCCIONES TRADICIONALES DE LA FEMINIDAD Y REPRESENTACIONES EN EL ARTE MODERNO



La escena artística de los años veinte

El quehacer artístico y cultural de los años veinte respondió directamente al proyecto de reconstrucción nacional. Luego de la lucha armada, se reunieron todos los esfuerzos posibles para pacificar la nación e integrar a toda la población bajo un mismo discurso nacional. Fue con el final de la Revolución, dentro de la campaña nacionalista impulsada por Obregón y Vasconcelos, que se consolidó la necesidad por definir lo “propio” de lo mexicano¹⁷³.

Conjuntar “lo mexicano” en una identidad fue una tarea difícil debido a la pluriculturalidad del país y a ello se sumó que, tras la Revolución, las migraciones a la ciudad fueron recurrentes ocasionando que la población urbana y rural se mezclaran. En el periodo prerrevolucionario la imagen de lo mexicano se asociaba principalmente a los mestizos; para los años veinte se remontó al pasado originario con las culturas autóctonas¹⁷⁴ dado que gran parte de la población era indígena, “por un lado se le veía como algo extraño y distante, herencia de la visión colonial, pero por otro se le identificaba como una raíz ‘de nuestra más auténtica especificidad’”¹⁷⁵.

¹⁷³ Como afirma la Doctora en Sociología Mónica Ruiz “Entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, la gran interrogante que elaboran los artistas nacionales en su producción estética tiene que ver con un profundo cuestionamiento identitario. [...] Este continuo proceso de reflexión y de introspección sobre el pasado y el devenir en busca de raíces propias, conformó un movimiento nacionalista en las artes a través del cual surgen una serie de representaciones y formas plásticas, en torno de un “sujeto mexicano”[...] Es desde el mismo corazón del Porfiriato que diversos intelectuales y artistas tales como Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez –agrupados en el Ateneo de la Juventud–; y otros pintores como José María Velasco, Leandro Izaguirre o Saturnino Herrán, resaltarán los valores culturales de la nación. Este planteamiento nacionalista que venía fermentándose desde finales del siglo XIX, toma cauce y se robustece con el estallido de la Revolución Mexicana de 1910”. Mónica Ruiz Castro, *Las prostitutas en el Arte Moderno Mexicano: representaciones de la identidad, la modernidad y el cuerpo* (tesis de Doctorado UNAM, 2021).

¹⁷⁴ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, pp. 113-114, 141.

¹⁷⁵ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 161.

Construir “lo mexicano” respondía también a la oleada extranjerizante que afrontaba el país y tomaba fuerza sobre todo en el centro, dado que, por ejemplo, en el entretenimiento había influencia de las modas extranjeras comenzaba a destacar lo mexicano como aquello moderno (sobre lo originario): "En el teatro popular, en la prensa de diversión, en el cine y en la radio -medios que tuvieron un auge particular en la Ciudad de México- lo 'típicamente mexicano' adquirió una dimensión de "moda" junto con las flappers, el bataclán, 'el guacamoleo' y la 'parafernalia sicalíptica'"¹⁷⁶. Si bien las modas extranjeras coexistieron con el discurso nacionalista, en algunas ocasiones no tuvieron una buena recepción, como se revisará en el tercer capítulo¹⁷⁷.

Vasconcelos encontró en el terreno del arte una forma de conjuntar ideales de unión, revolución y modernidad. Como expresa la investigadora Joanne Hershfield¹⁷⁸, la mexicanidad se consolidó mediante discursos, imágenes, mitos e historias, pero también ideales, difundidos por la educación y proyectos culturales que retrataban, por ejemplo, personajes de la cotidianidad como héroes revolucionarios.

La intervención de los artistas en la reconstrucción cultural de México fue decisiva, incluso Vasconcelos pensaba que “la fase estética es la fase superior de la humanidad”¹⁷⁹, es decir, la creación de símbolos que pudieran difundirse en la sociedad y a los cuales se pudieran apegar los individuos en lo que se plasmaría "la mexicanidad de los mexicanos"¹⁸⁰. El terreno artístico abrió paso a la imagen de lo indígena y otros sectores invisibilizados como símbolo de lo mexicano en la música, cine, pinturas y otros productos culturales como la vestimenta.

Respecto al arte pictórico, a finales del siglo XIX, la Academia de San Carlos dictaba las pautas de las representaciones en las obras y, dado que la institución

¹⁷⁶ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 114.

¹⁷⁷ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 146.

¹⁷⁸ Joanne Hershfield, *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936* (Estados Unidos: Duke University Press, 2018), p.30.

¹⁷⁹ Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 84.

¹⁸⁰ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, pp. 115, 161.

respondía a objetivos porfiristas (en particular, al “buen gusto”), se imitaba al arte europeo, siguiendo las mismas corrientes y métodos. Incluso los artistas mexicanos viajaban a las principales ciudades europeas, como París, para aprender los métodos artísticos y replicarlos a su regreso. Al iniciar el siglo XX la inconformidad ante el porfirato se manifestó en el arte por lo que diversos artistas buscaban romper el academicismo y encontrar nuevas vías de expresión¹⁸¹.

Ante dicho contexto artístico, Vasconcelos se encargó de reunir artistas de la época como Diego Rivera, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros y Gerardo Murillo (y posteriormente a JoséClmente Orozco) con la consigna de pintar en los muros de edificios públicos y plasmar los objetivos del proyecto nacional, para ello se les otorgaron los materiales y se les brindó un salario¹⁸².

Durante los años veinte los artistas fueron quienes trabajaron en los murales, mientras que las mujeres no tuvieron presencia durante la primera etapa del movimiento muralista hasta tiempo después¹⁸³, sería Isabel Villaseñor quién en 1930 trabajó como asistente del pintor Alfredo Zalce para realizar un mural en la fachada de la Escuela Rural de Ayotla en el estado de Tlaxcala, convirtiéndose en la primera mujer que trabajó en murales.

¹⁸¹ Artistas como Gerardo Murillo enseñaron nuevas técnicas, a experimentar y renovar el arte mexicano ante la imitación europea. En 1910, Murillo fundó el grupo de artistas llamado El Centro Artístico con el objetivo de pintar los muros de edificios públicos, inicialmente solicitó al Ministerio de Instrucción el Anfiteatro de la Preparatoria de San Ildefonso, el proyecto quedó postergado una década debido a la lucha armada. Con Antonio Rivas Mercado como director de la Academia de San Carlos, los estudiantes exigían instrucción en nuevos métodos y alternativas plásticas, contexto que llevó a una huelga el 29 de julio de 1911. En el transcurso de la huelga, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, López Portillo y Rojas aprobó la creación de una Nueva Academia, con la dirección de Alfredo Ramos Martínez. Fue Ramos quién fundó la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, Iztapalapa. La creación de dicha escuela promovió el contacto directo con la naturaleza, el uso de nuevas metodologías, técnicas y el plasmar temas nacionales, además representaba en la escena artística una fuerte influencia del impresionismo y postimpresionismo misma que se vio reflejada en el paisajismo mexicano

¹⁸² Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 84.

¹⁸³ Artistas como Aurora Reyes, Elena Huerta, Marion Greenwood, Elvira Gascón, Fanny Rabel, Rina Lazo, Electa Arenal, entre otras, participaron activamente en el movimiento muralista en años posteriores. Secretaria de cultura, “A un siglo del muralismo”, Cultura, Gobierno de México, 15 de diciembre de 2022. <https://www.gob.mx/cultura/articulos/a-un-siglo-del-muralismo>

Pese a ello, el trabajo de los artistas tuvo mayor difusión. En 1923 se crea el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) integrado por los artistas Rivera, Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, German Cueto y Carlos Mérida, Fernando Leal, Amado de la Cueva, entre otros, también se integran las artistas Nahui Olin y Carmen Foncerrada. De acuerdo con el Manifiesto del Sindicato, sus objetivos empataron con el proyecto nacional, encontraron en los murales una forma de democratizar la cultura y acercarla a todas las clases sociales.

El bagaje que los artistas habían adquirido en el extranjero, como en el caso de Rivera y Siqueiros, se hizo visible en sus obras pues mostraban influencia del renacimiento italiano o el modernismo de París; sus viajes nutrieron sus obras pues aprendían e interactuaban con otros artistas, estudiaban las vanguardias, adquirían y experimentaban nuevas técnicas mismas que plasmaron al pintar los murales¹⁸⁴.

Como parte del proyecto, pintan diversos espacios públicos: el Anfiteatro Bolívar, la Escuela Nacional Preparatoria (el Antiguo Colegio de San Ildefonso), el ex templo de San Pedro y San Pablo (Museo de las Constituciones), la Secretaría de Educación Pública (Antiguo Convento de Santa María de la Encarnación del Divino Verbo).

En los murales se plasmó la historia del país, así como campesinos, obreros, maestros, mujeres profesionistas, madres e indígenas como artífices de la nación, pues lo primordial era dar lugar a las clases populares: “(...) el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de Arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas”¹⁸⁵.

El muralismo fungió como estandarte a todo un nutrido y plural movimiento de corte nacionalista en las Artes, para los artistas “el arte se convirtió en una forma

¹⁸⁴ Herrer Siqueiros *del paraíso a la utopía*, p. 98.

¹⁸⁵ Siqueiros, *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, p. 2.

de politizar el espectador”¹⁸⁶, en una forma de acercar el arte a la población y plasmar en el arte lo propio del país.



Ideales nacionales dominantes

❖ La *india bonita*

La incorporación de los grupos socialmente marginados y las clases populares originó símbolos nacionalistas que resaltaron la “mexicanidad”, mismos que se plasmaron en diversos productos culturales. En dicho proyecto las mujeres fueron un elemento esencial pues se crearon ideales femeninos que expresaron “lo propio” de lo mexicano como la *india bonita*, a la par que preservó a la familia como núcleo unificador del país mediante la actualización del *ángel del hogar* mexicano exaltando en particular la figura de *la madre* (tanto mestiza como indígena).

En el caso de la *india bonita*, fue éste el ideal femenino que permitió resaltar los valores indígenas. El historiador Ricardo Pérez Montfort explica en su libro *Estampas del nacionalismo popular mexicano* que mediante la *india bonita* se instauró en el imaginario social la imagen del indio contemporáneo:

Durante la primera mitad de los años 20, la discusión sobre los orígenes indígenas o hispanos de la nacionalidad mexicana retomó los tintes más radicales que el país conocía desde principios del siglo XIX. La revaloración y mitificación del pasado prehispánico estuvo estrechamente ligado a los principios indigenistas. El indio contemporáneo, por su parte se convirtió en símbolo de “injusticia social a la que debía ponerse fin a través de la incorporación al progreso”, pero también fue referencia fundamental en los intentos de definir “la mexicanidad”¹⁸⁷.

Para definir visualmente el nuevo ideal de feminidad y mexicanidad, el aspecto físico fue pieza clave que permitió identificarlo y distinguirlo. La pedagoga y escritora chilena Gabriela Mistral en *Lecturas para mujeres* describe la belleza de la mujer india:

¹⁸⁶ Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 103.

¹⁸⁷ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 165.

La india mexicana tiene una silueta llena de gracia [...] Su carne, sin el sonrosado de las conchas, tiene la quemadura de la espiga bien lamida de sol. El ojo es de una dulzura ardiente; la mejilla de fino dibujo; la frente, mediana como ha de ser la frente femenina; los labios, ni inexpresivamente delgados ni espesos [...] Rara vez es gruesa la india; delgada y ágil¹⁸⁸.

La cita de Mistral refleja que los parámetros para definir la belleza de la mujer india son precisamente aquellos que establecen la belleza tradicional: gracia, fineza en los rasgos, delgadez, la dulzura de sus ojos. Elementos que eran valorados para elegir a la *india bonita* y con ello, a la representante de la *mexicanidad*.

La indumentaria fue una herramienta que permitió la preservación de tradiciones durante la época posrevolucionaria pero también a los grupos sociales. Los hombres indígenas y los campesinos vestían con huaraches, camisa, calzón de manta, sarapes y sombreros de paja. La mezclilla o gabardina y gorras distinguían a los artesanos y obreros; mientras que la clase media y alta generalizaron una indumentaria a la americana con traje, chaleco de casimir, corbata, zapatos y sombreros de carrete.

Las mujeres indígenas y campesinas llevaban pelo largo, comúnmente peinado en trenzas, vestían huipil, enaguas de percal o largos vestidos o faldas estampados y colores llamativos, delantal y rebozo; solían andar descalzas o con huaraches. Las mujeres de la clase media y alta se caracterizaron por cambiar los pomposos peinados porfirianos por pelo corto y sin algún peinado especial, al igual que los muchachos; abandonan los vestidos largos y el uso del corsé de inicios del siglo XIX por vestidos cortos y sueltos para moldear una figura sin formas, con menos pechos y caderas¹⁸⁹. Los cambios en la moda de la década de los veinte apuntan hacia la idealización de una mujer joven, esbelta, andrógina y de movimientos vigorosos como se revisará con *las pelonas*.

¹⁸⁸ Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres destinadas a la enseñanza del lenguaje* (México: 1924), pp. 120 - 121.

¹⁸⁹ Domínguez, "Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)", p.5.

Las clases bajas mostraban una vestimenta tradicional mexicana mientras que las clases medias y altas copiaban las modas de modelos extranjeros. Como resultado de la coexistencia de ambas modas, el atuendo femenino tradicional se convirtió en un símbolo de unificación y expresión de identidad nacional: "(...) de orígenes indígenas y campesinos, se preservaba como curiosidad vernácula, precisamente como símbolo, como parte de la retórica nacionalista tan presente en esos años"¹⁹⁰, en particular, el ideal de la *india bonita* estaba relacionado con grupos menos favorecidos y marginados del país.



Ilustración 61 Once candidatas al premio en el concurso de la India Bonita, *El Universal Portada*, 1921.

Para propagar el ideal de la *india bonita* se creó el concurso de belleza de “La India Bonita” promovido por el ingeniero Félix Fulgencio Palavicini, fundador y director del periódico *El Universal*, el antropólogo Manuel Gamio, y diversos clubes y asociaciones recreativas. El concurso se realizó en 1921 para conmemorar el Centenario de la Consumación de la Independencia. En el certamen se buscaba encontrar “al tipo de india mexicana de clase humilde y soltera”, a la india “más bonita” a representación y homenaje de la raza de bronce.

Para ello, a lo largo de varios meses *El Universal* agregó retratos de las mujeres postuladas, como se puede ver en las páginas del periódico [fig. 61] las concursantes destacan por sus rasgos indígenas (bocas y narices anchas y gruesas, rostros redondeados), y por su largo cabello oscuro peinado en trenzas. La sección del periódico en donde se publicaron las imágenes tenía la finalidad de llamar a los lectores a que compartieran datos de las postuladas para así buscar a las *indias bonitas* en la Ciudad de México.

¹⁹⁰ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, p.17.

Algunas de ellas provenían de diversas comunidades indígenas del país, formaban parte de la servidumbre metropolitana o se desempeñaban en diversos oficios. Para elegir a la ganadora del concurso, las diez finalistas desfilaban ante el jurado, quien se encargó de elegir a la más bella¹⁹¹. La ganadora fue María Bibiana Uribe¹⁹², originaria de Huachinango, Puebla, con tan solo 16 años.

Las fotografías de Bibiana reflejan los criterios que se tomaron en cuenta para elegirla ganadora entre cientos de participantes. En particular, en una fotografía de Ismael Rodríguez [fig. 62] vemos a la joven, peinada con trenzas largas y abundantes, cejas delgadas, ojos y boca sonrientes, facciones gruesas, pero no toscas. Su piel revela un brillo juvenil, luce tersa. Todo en ella denota juventud, incluso el uso de accesorios estiliza su indumentaria. Las manos cruzadas en el pecho (con gracia) y la manta que cubre su cabeza añaden un toque de pudor a la joven. Toda su corporalidad expresa que es una mujer “sencilla” y tranquila, sin la “malicia” citadina.



Ilustración 62 Ismael Rodríguez Ávalos, *María Bibiana Uribe La india bonita*, 1921.

María Bibiana Uribe fue descrita por el periódico destacando su belleza indígena: "Ha llegado a nosotros acompañada de su abuela, una india de pura raza 'meschica' que no habla español. Viene de la Sierra, donde nació y vivió y aún trae

¹⁹¹ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 162.

¹⁹² Los premios que María recibió eran un collar con monedas de oro en cadenas finas; tres mil pesos en oro; 4,407 pesos donados por los cines, teatros y carpas más importantes de la época; una cama matrimonial de la fábrica de colchones La Luz; jabones y perfumes; un vals de Miguel Lerdo de Tejada titulado *La india bonita*; un reloj de pulsera y un par de aretes entre otras cosas. May Mellado, "Bellezas centenarias", 2012. En Domínguez. "Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)", p.3.

un 'huipil' atado a la cintura”¹⁹³. *El Universal* publicó también una reseña del lugar de procedencia de María describiéndolo como “un paraje lleno de montañas alejadas del México contemporáneo” mientras que a ella la catalogaron como una princesa de ensueño para “un pueblo ansioso de encontrar en ella el halago ancestral de hermosura mágica que necesitaba la nación”¹⁹⁴. Fantasía bucólica de la población indígena alejada todavía del rumor – y la corrupción- del progreso ciudadano.

La belleza de Bibiana que cautivó al pueblo radicó precisamente en su “hermosura ancestral”, su aspecto físico e incluso su lugar de procedencia “lejos del México contemporáneo”, remiten a los orígenes de la nación, a lo “autóctono” y lo exótico que una belleza originaria podía resultar. Todo ello sirvió para dictar el nuevo ideal de belleza, que, pese a que remitía a la “belleza de lo autóctono”, no dejaba de retomar los parámetros tradicionales (descritos también por Gabriela Mistral) de lo “bello” en la feminidad como la “piel tersa”, “gracia”, delgadez, delicadeza.

El evento de *la india bonita* inspiró a la compañía teatral Fábregas para montar una puesta en escena con el mismo nombre. En el homenaje rendido en el Teatro Principal, Bibiana permaneció en el escenario en donde observaba a los actores vestidos con ropa típicamente indígena como calzón blanco, huaraches, sombreros de palmas e incluso pelucas de fibra negra. La finalidad de la vestimenta era reforzar el estereotipo popular de lo indígena, de la “raza doliente”¹⁹⁵.

Este homenaje evidencia que el concurso de la *india bonita* no solo buscó enaltecer a la población indígena, también se creó un nuevo ideal de ruralidad para introducir a ese sector a la modernidad. Lejos de mostrar lo marginado que aún se encontraba el sector rural tras la discriminación del porfiriato y las luchas armadas, ahora se quería idealizar mediante la creación de la imagen del *buen salvaje*, que habita precisamente en esos lugares lejos de la modernidad donde todo es tranquilo

¹⁹³ *El universal Ilustrado*, año V, núm. 223, jueves 11 de agosto de 1921, p.11. En Pérez. *Estampas del nacionalismo popular*, p. 162.

¹⁹⁴ Cano, “La India Bonita (1921) y la Reina Mestiza (1924)”, pp. 50-51.

¹⁹⁵ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 164.

y bueno; a la par que se trató de una reivindicación del origen del mexicano mestizo como la “raza de bronce”.

Pronto el rostro de Bibiana se esparció por el país, convirtiéndose en la imagen modelo de los indígenas y campesinos, así como el nuevo ideal de belleza femenina verdaderamente mexicano. La imagen de la ganadora fue utilizada para anuncios publicitarios y portadas de revistas, incluso el escritor e indigenista Manuel Gamio -uno de los intelectuales más importantes del nacionalismo- escribió para *El Universal* una entrada dedicada al concurso titulada “la Venus India”:

El triunfo de la “india bonita” ha emocionado a todos, a las minorías blancas por lo original de su caso y por cierta piadosa simpatía hacia la raza doliente; esta última a su vez ha vibrado entusiasta e intensamente al mirar enaltecida a la virgen morena, a quien las multitudes indígenas sienten alienta su alma ancestral y palpita, transfigurada y florida, su pobre carne de patrias¹⁹⁶.

La *india bonita* se convirtió también en una forma de representación e inclusión de los diversos roles de las mujeres, insertas en otros espacios -no solo el hogar- como se mostró en fotos del concurso de la *india bonita*, las mujeres aparecían en puestos de trabajo como mercados, tortillerías, chinampas y rancherías¹⁹⁷. Si bien las mujeres comerciantes con sus puestos de flores, frutas o comida estaban presentes en la escena urbana desde el siglo XIX¹⁹⁸, se buscaba visibilizarlas en el nuevo proyecto de nación.

En 1921, la *india bonita* visita la casa del secretario de Relaciones Exteriores Alberto Pani; en la crónica escrita por *El Universal* se refleja el valor que se le atribuye a tal ideal y como se le asocia a los orígenes de la mexicanidad. En la

¹⁹⁶ *El Universal Ilustrado*, año V, núm. 223, jueves 11 de agosto de 1921, p.21. En Pérez. *Estampas del nacionalismo popular*, p. 162.

¹⁹⁷ Arturo Albarrán, “1921, el año de la India Bonita. La apertura del discurso indigenista en *El Universal*.” *Artelogie*, 12 (2018).

¹⁹⁸ Angélica Guadarrama en su libro *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: Ángeles del Hogar y musas callejeras* revisa a profundidad las representaciones de las mujeres en la esfera pública del siglo XIX y cómo se desempeñaron como comerciantes, en particular, vendedoras de alimentos.

misma crónica se muestra el contraste con los recientes cambios en vestimenta que las mujeres modernas experimentaban:

La virgen morena de la raza de bronce, simiente del pueblo mexicano, era el objeto de las miradas de todas las elegantes damas y caballeros allí reunidos. (...) María Bibiana, resplandecía de gozo. Su rusticidad no le hizo anonadarse a la vista de los finos tapices, ni el rico mobiliario, diríase que, si por salones semejantes no había transitado, si conocía las riquezas de Moctezuma y Nezahualcóyotl. El contraste de su traje con los cortes a la última moda era encantador. Junto a las cortas faldas de seda, su grueso y largo titixtle y contrastando junto a los escotes de la fina seda, su delicado kuskumel tejido de algodón. Sus pies desnudos junto a finísimas zapatillas¹⁹⁹.

La cita anterior muestra el contraste del mundo moderno ante la intención de preservar lo originario. La indumentaria descrita en la cita no solo refleja el simple portar un atuendo, sino nos permite revisar los diversos discursos que se entrecruzan. En esta situación, vemos como había una resistencia a la “unificación nacional” e incluso persistía la estratificación del país entre los grupos favorecidos y desfavorecidos.

Las altas esferas exaltaron el discurso nacionalista, pero ellos mismos se distanciaban de su proyecto, seguían en cambio la corriente modernizadora con modelos extranjeros -de los cuales surge *la pelona*-. Incluso Pérez Montfort señala las contradicciones en la reunión a la que asistió Bibiana, si bien ella recibió la aprobación -pública- de los gobernantes, algunos mantenían la distancia de los “inditos”²⁰⁰.

En la crónica se refiere a Bibiana como “la virgen morena de la raza de bronce”, por un lado, porque la virgen se caracteriza por sus rasgos indígenas y, por lo tanto, originarios. Por otro lado, resaltar a la virgen no es fortuito, a su

¹⁹⁹ "La sociedad al día", en *El Universal*, jueves 4 de agosto de 1921, p.2. Elsa Muñiz. "Las "pelonas": una imagen de la modernidad del siglo XX mexicano", Revista GénEros, 8, núm. 24, (2001), p.18.

²⁰⁰ Pérez, *Estampas del nacionalismo popular*, p. 162.

semejanza, se buscó instaurar la imagen de madre como protectora de la nación, como se revisará en el siguiente subapartado.

En la pintura mural como de caballete, el ideal de belleza de la *india bonita* se plasmó, fuera de la superficialidad de los periódicos, como una recuperación de la riqueza de las culturas originarias del territorio nacional (aunque no por ello, exento de clichés). Lejos del desdén de los mandatarios hacia Bibiana, veremos que los pintores plasman a las jóvenes indígenas no como una belleza idealizada, sino en un acercamiento más próximo a dichas mujeres, mostrando una construcción de lo indígena actualizado a la realidad.

Alfredo Ramos Martínez pinta a *La Mancacoyota* [fig. 63], a semejanza de las participantes del concurso “La India Bonita”, retrata a una joven hermosa y fuerte. En este retrato no se muestra por completo el cuerpo, sin embargo, la expresividad de su rostro es reveladora. Vestida con una blusa amarilla (un tono intenso que transmite energía), aunque no está completamente erguida, resaltan sus fuertes hombros.

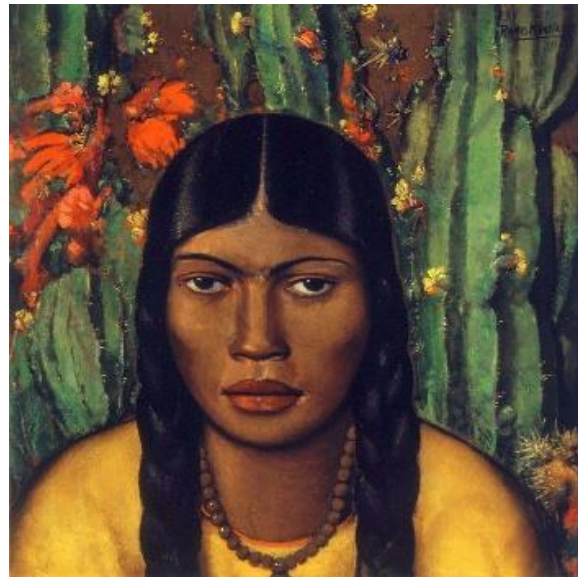


Ilustración 63 Alfredo Ramos Martínez, *Mancacoyota*, 1930.

Otro elemento visible es su collar de cuentas, en este punto es importante mencionar que el uso de accesorios y maquillajes (tanto en esta pintura como otras representaciones de la *india bonita*, incluso en las fotografías de Bibiana Uribe) son símbolo de juventud, pues como veremos en los retratos del ideal de la *madre*, ninguna porta un elemento extra a su ropa, pues su mayor preocupación es la maternidad en lugar de su apariencia física.

El cabello de la joven es de un negro intenso, lacio y brillante, perfectamente dividido a la mitad y peinado en unas trenzas, de las cuales no sale ni un pelo. Sus facciones están perfectamente marcadas, con pómulos amplios y definidos, mejillas

delgadas; sus labios gruesos tienen una pequeña división en medio que les añade volumen, incluso están pintados de rojo hecho que la resalta como una mujer bella y con un dejo de sensualidad, a la vez que hierática.

Su nariz alargada resalta por sus líneas marcadas. Llama la atención su mirada fuerte y retadora con un brillo intenso. La mujer mira al espectador con una mirada que atraviesa, no con delicadeza o debilidad, sino con firmeza. Hecho que destaca que, en conjunto con sus rasgos físicos y el fondo que la acompaña, se trata de una mujer fuerte, a pesar de su semblante solemne, transmite aplomo.

El fondo está lleno de vegetación como alegoría a la juventud, pero también con una fuerte referencia hacia la ruralidad nacional. Las cactáceas rodean por completo a la joven, no se tratan de plantas secas (pese a que se relacionan con lugares áridos) sino llenas de flores de colores vibrantes (amarillo y rojo intenso). Lejos de las flores delicadas de Ocaranza (cuyo simbolismo refiere a la virginidad), estas flores en cambio son desérticas, es decir, plantas que representan vigor y vitalidad.

Esta pintura, con influencia de la estética modernista europea, genera una sensación de monumentalidad que muestra la importancia de la narrativa de corte nacionalista que Ramos Martínez impulsó en la plástica del país como fundador de la primera la Escuela de Pintura al Aire Libre. La belleza de esta *india bonita*, si bien resalta la belleza tradicional mexicana, retoma las normas clásicas para evaluar lo “bello” de la feminidad, pues basta con observar mujeres íconos del moda y belleza para encontrar similitudes en los rasgos faciales.

La artista Lola Cueto (Dolores Velásquez Rivas) conocida por su teatro guiñol, fue pintora, grabadora, escritora y diseñadora de títeres. Cueto fue la primera mujer en estudiar oficialmente en la Academia de San Carlos (con tan solo doce años), formando parte también de la primera Escuela de Pintura al Aire libre junto con otros pintores de la época, como Siqueiros. Interesada en expresar la tradicionalidad de México mediante sus obras, Cueto pinta a la *india bonita* en *India Oaxaqueña* [fig. 64], en su representación vemos a la joven de perfil, vestida en la

parte superior con una especie de chal con decorados florales, debajo porta una blusa de mangas de rayas.

La larga falda le cubre hasta los talones y deja ver sus pies descalzos en contacto con el suelo. Además de los patrones coloridos de sus prendas, destacan sus labios rojos, su ceja perfilada, el collar y arete de cuentas grandes, así como su cabello trenzado. Todos los elementos de su indumentaria y aspecto físico la muestran como una mujer joven con energía y por completo femenina.

A ello se suma el entorno que la rodea, lleno de flores, cactus y una palmera, con sus manos sostiene tranquilamente un cuenco con el que recoge el jugo de la planta. A sus pies, las flores se alzan y un perro la acompaña. En un plano posterior, un ave sobrevuela, múltiples montañas

relucen por sus tonos verdosos, y en una orilla, se aprecia una pequeña casa. A similitud de la representación de Ramos Martínez, la joven india está rodeada por naturaleza y fauna que también denotan feminidad y juventud.

Jean Charlot, artista de origen francés que llega a México a inicios de la década de los veinte, importante representante del muralismo y el nacionalismo mexicano a través de sus pinturas y escritos plasmó diversas facetas de la mujer indígena, retratando en particular a la *india bonita* y *la madre*. En *La Mujer con cántaro* [fig. 65] vemos a la representación de una *india bonita* vestida con una blusa blanca, una falda azul oscuro con líneas blancas y una cinta rosa en la cadera. Al fondo de la escena vemos nuevamente el paisaje rural, con una colina en cuyo camino serpentino transitan diversos personajes.

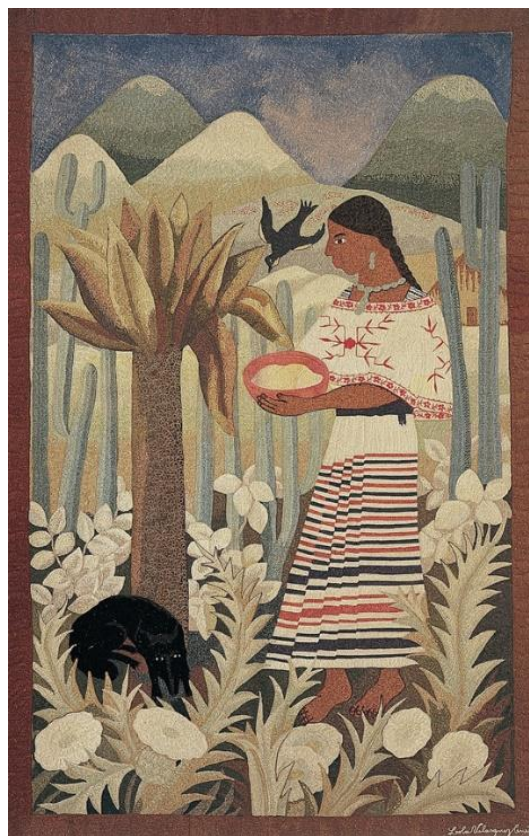


Ilustración 64 Lola Cueto, *India Oaxaqueña*, 1928.

La *india bonita* es retratada como una mujer robusta y potente que recarga el cántaro (grande y redondo) en su hombro con un mínimo esfuerzo, con un brazo detiene el objeto mientras los dedos de su otra mano rozan ligeramente el objeto. No requiere de mayor fuerza ni soporte, pues uno de sus pies está sensualmente apoyado en punta. Si bien tiene un cuerpo ancho, no es un cuerpo masculinizado sino se trata de un cuerpo fime y delineado geométricamente con una sinuosa silueta.

Su atuendo retoma la blusa y enahuas tradicionales indígenas. La monumentalidad de la mujer expresa energía y vitalidad. Toda su corporalidad denota juventud, sus manos, por ejemplo, son delicadas sin detalles de maltrato, su piel es brillante (incluso cuando al fondo se ven los últimos rayos del atardecer, la protagonista no necesita mayor luz para resaltar).



Ilustración 65 Jean Charlot, *Mujer con cántaro*, 1922.

Otro sello que refleja la vitalidad de la joven *india bonita* son las succulentas floreado cerca de sus pies. Nuevamente se hace referencia a la relación de la

mujer con una “flor”, pero no se trata de una flor delicada y en cautiverio como los *ángeles del hogar* (con las representaciones de Ocaranza), sino que está en el “florecimiento” de su juventud y en el espacio público. Sus pies descalzos son gruesos y redondos, muestran su sencillez sin dejar de lado una pose de sensualidad. Al aire levanta un pie como un gesto coqueto que, junto con su pose inclinándose ligeramente a un costado, resalta las curvas de su cadera (acentuadas también por el lazo rosa y la mezcla de colores del fondo).

En su rostro, sus ojos entrecerrados se colocan de forma diagonal, como si pudiera sonreír con ellos, la *india bonita* mira al frente en contraste con el *ángel del hogar*, quienes (a excepción del *Retrato de Juliana Sanromán*) se ensimisman en sus actividades hogareñas. Sus facciones expresan la belleza del fenotipo indígena: los labios son carnosos y, emite una ligera mueca de sonrisa; su nariz redonda encaja con el resto de sus facciones, revelando un rostro armónico. Lleva suelto el cabello liso, negro azabache, que cuelga con delicadeza por su espalda. Es una mujer cuyas facciones inspiran tranquilidad, incluso el pintor al plasmar al realizar esta obra con formas redondas (en los músculos, cara, nariz, pies, cántaro etc.) genera mayor atracción o simpatía por el personaje.

Charlot juega con la escala contrastante, detrás de la grande mujer, se distinguen pequeños personajes a la lejanía. Se trata de una escena costumbrista, unos hombres a caballo arrían el ganado, otros hombres conducen a sus animales con carga y un charro monta su caballo. Dos mujeres destacan, ambas están vestidas con una falda que no permite ver sus pies, el rebozo cubre completamente sus cuerpos, una de ellas lleva en espalda un objeto pesado que la encorva; la mujer del rebozo rojo lleva en sus brazos a un bebé.

En ninguna de ellas se distingue alguna curva corporal que les proporcione “feminidad”, al contrario, frente a la sinuosidad del camino parecen rectángulos pesados que expresan la corporalidad de la maternidad. En la *india bonita* su blusa tiene un pequeño escote que permite ver su clavícula, sin rebosos ni capas que la oculten, muestra sus brazos desnudos. Toda su apariencia física denota fortaleza,

vitalidad, juventud y sensualidad, mientras que las *madres* del fondo muestran cansancio y pesadez.

A pesar de la atmósfera bucólica, en esta pintura hay influencia de las vanguardias europeas en los planos recortados y la geometrización del cuerpo y el espacio, pues Jean Charlot se formó en el cubismo en la *École de Beaux Arts* (en Francia). Charlot llegó a México luego de la Gran Guerra, fue el primer artista que realizó un mural con tema histórico en nuestro país, en 1922 pinta en los muros de Escuela Nacional Preparatoria (ahora Antigua Colegio de San Ildefonso) la *Masacre en el Templo Mayor o La Conquista de Tenochtitlan* (1922-1923), pero primero, ayuda a Rivera a pintar *La Creación* (1922). Durante su estancia en México se relacionó con personajes de la escena cultural y artística como Carmen Mondragón, Tina Modotti, Anita Brenner David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

Al igual que la *Mujer con cántaro*, Charlot pinta el ideal de belleza indígena en *Trenzando el pelo* [fig. 66] que sigue la misma línea de la pintura anterior; esta vez, las mujeres expresan gozo, tranquilidad y sensualidad de otra manera. Al fondo, la mujer que trenza el cabello porta una blusa rosa pastel con volantes en el pecho y muñecas y una falda larga amarillo pastel. Los colores de sus prendas recuerdan a las del *ángel del hogar*, con colores claros ligados estrechamente a la feminidad, contrastados con el collar que señala la importancia y estética de la indumentaria tradicional, y enmarca su semblante.

En su cara hay una expresión de gozo contenido, de cejas delgadas, nariz fina y alargada, la mujer frunce los labios no como una mueca de dolor, sino las comisuras suben emitiendo una ligera sonrisa. Nuevamente, sus ojos se encuentran entrecerrados, no tiene maquillaje, pero sus pestañas abundantes resaltan en su rostro.

Su cabello suelto añade sensualidad, peinado completamente hacia atrás sin ninguna línea divisora o trenza. Su cuerpo da una sensación de ser un rectángulo plano, pero a diferencia de las madres al fondo de *Mujer con cántaro*, su cuerpo no es pesado, tiene libertad de movimiento con sus brazos al aire, su cabeza reclinada.

El conjunto de otros elementos curvilíneos como la trenza, los colores de su indumentaria y sus rasgos faciales, denotan feminidad y juventud.



Ilustración 66 Jean Charlot,
Trenzando el pelo, 1930.

La *india bonita* al frente, que reposa en el suelo desnuda, es totalmente la expresión de la sensualidad tradicional en la mujer. Es una joven que no revela pudor ni pena por mostrar su cuerpo. Se sabe bella y espera tranquilamente mientras su compañera la peina, al igual que *las venus* o *las bañistas*; Charlot se inspiró en las imágenes canónicas de las bañistas retratadas por Jean-Auguste-Dominique Ingres, Edgar Degas y Pablo Picasso²⁰¹, pero como lo hizo Paul Gauguin, muestra su color de piel moreno, sus rasgos típicos y su corporalidad lejos de los estándares clásicos.

Esta mujer se asemeja a algunas de las *venus paleolíticas*, con su cuerpo voluptuoso y curvado, que expresa la fertilidad, pero no de *la madre*, sino de la joven india virginal, una joven casadera. Es probable que la joven desnuda sea Luz Jiménez²⁰², personaje importante que Charlot retrató en otro cuadro que se analizará posteriormente.

Como se aprecia en las pinturas, todas las jóvenes retratadas son el ideal de lo originario y lo indígena. Con sus facciones anchas -pero armoniosas-, sus prendas “típicamente” mexicanas, sus trenzas o cabello lacio y su tez morena forjaron el ideal nacionalista de la mujer mexicana que, como veremos, se contrapuso ante el de la chica moderna. Son mujeres juveniles, bellas y fértiles, por lo tanto, jóvenes casaderas que posteriormente se entregarán a la maternidad en pro de la nación. Tanto el ideal de la *india bonita* como el de *la madre* fueron fundamentales para la reconstrucción nacional, tanto para definir lo “auténticamente

²⁰¹ Zavala, *Arte moderno de México*.

²⁰² Zavala, *Arte moderno de México*.

mexicano” como para preservar los valores. Ambos ideales sentaron pautas de belleza, contrastantes pero complementarios.

❖ **La actualización del *ángel del hogar*: la figura de la madre**

Durante los años veinte de postrevolución se buscó preservar y enaltecer la figura de la familia, las tradiciones y los valores (como se mencionó previamente, estos valores se difundían a través de las enseñanzas del Manual de Carreño), por ello se reforzó la figura de *la madre* como herencia y actualización del *ángel del hogar* del siglo XIX. Las representaciones del arte moderno muestran a las madres como víctimas de la Revolución, pero también como las parteras de nueva nación.

Las pinturas de muralistas fueron un gran medio para difundir dicho ideal apegada al proyecto de unificación -asociado también al ideal de lo indígena y mestizo. En pinturas como *Tehuana* [fig. 67] de Diego Rivera, plasmada en los muros de la nueva Secretaría de Educación Pública, vemos una mujer indígena del istmo oaxaqueño vestida con un traje tradicional de tehuana rosa con motivos amarillos, el cabello recogido con una trenza, que en sus brazos carga a un bebé, afondo vemos la vegetación tropical típica de la región.

Diego Rivera recupera en ambas pinturas las raíces indígenas propias de la *india bonita* y las mezcla con las imágenes de la maternidad, contrastando con las representaciones decimonónicas de corte europeo del *ángel del hogar*. A semejanza del contexto del *ángel del hogar* mexicano del siglo XIX, persistió la división de los roles socialmente aceptables para las mujeres enfocados al cuidado de la salud, del hogar y de los hijos²⁰³ -aunque éstos se flexibilizaron y dieron espacio a que las mujeres desempeñaran otras tareas, como veremos en el siguiente capítulo.



Ilustración 67 Diego Rivera, *Tehuana*, 1924.

²⁰³ Domínguez, “Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)”, p.7.

Durante la época se realizaron campañas de recuperación de los valores tradicionales, en particular, muchos productos culturales se enfocaron a este propósito. En 1924, tres años después del certamen de la *India Bonita*, por el periódico *Excélsior* realizó un concurso para integrar y reconocer a las mujeres en la participación social, para lo cual se eligió una reina para la festividad del Día de las Madres:

(...) si logramos que la mujer tome una participación íntima en las fiestas en que se glorifican todas nuestras grandezas nacionales y rinde culto a los héroes desaparecidos, si la mujer, en esta ocasión memorable, es la que representa esas grandezas y esos héroes por ser ella el manantial de donde han brotado, haremos justicia²⁰⁴.

La concepción de la mujer como “dadora de vida” de los héroes nacionales se extendió y fortaleció entre la población con la imagen de *la madre*: aquel ser protector que vela por el bienestar de su familia y del hogar, así como por el bienestar de la patria. El tributo a dicho ideal se fortaleció desde años antes con la introducción de dicha festividad, propuesta por el secretario de Educación Pública José Vasconcelos y el fundador del periódico *Excélsior* Rafael Alducin Bedolla.

Sería Alducin quien, como parte de la creación de la nueva celebración, visitó al jefe de la iglesia católica en Roma, el Papa Pío XI, quien felicitó al periódico por dicha iniciativa. Con la aprobación religiosa, se realizaron eventos, festivales, rifas, concursos y otras actividades para conmemorar año tras año dicha fecha siendo la primera vez que se celebró el 10 de mayo de 1922, el periódico declaró:

No hay sacrificio suficientemente grande para el corazón de una madre; no hay cáliz de dolor y amargura que ésta no esté dispuesta a llevar a sus labios, si puede evitar una gota tan sólo de acíbar a los seres queridos, prolongación de su propia vida; no hay manera de poder aquilatar con certeza la profundidad y alcance del amor materno.²⁰⁵

²⁰⁴ Muñiz, “Las “pelonas””, p.23.

²⁰⁵ *Excélsior* citado en Domínguez, “Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)”, p.7.

El periódico dedicó varias entregas a promocionar la festividad con imágenes referentes al tema. En su número 1853, del año 1923, con el encabezado “Hoy es el gran día consagrado a las madres” (de dibujante desconocido) [fig. 68] la



Ilustración 68 Periódico *Excélsior*, Detalle de “Hoy es el gran día consagrado a las madres”, 1923.

publicidad ilustrada fue la herramienta principal para el fortalecimiento de la campaña. La imagen es similar a las escenas de Rivera, pero esta vez se nos muestra la maternidad de la “mujer moderna”.

En ella, vemos el retrato de una mujer con cabello amarrado en un chongo, ojos delineados, cejas perfiladas, labios pintados, con aretes, vestida con una falda larga y una chaqueta con detalles bordados que está desabotonada pues está amamantando al bebé que sostiene en brazos. La vegetación que los rodea, además de mostrar un entorno natural, podría sugerir la “naturaleza” de ser madre, o una alegoría al nacimiento con la presencia de “la madre naturaleza”.

Esta imagen contrasta con la mujer retratada por Rivera pues contrario al arte nacionalista, en la prensa mexicana y la ilustración publicitaria se dejaron de lado las representaciones de las raíces indígenas para mostrar una mujer moderna estilo *Art Nouveau*, pues incluso su maquillaje y prendas se asemejan a la moda de *las pelonas*. A menudo en imágenes publicitarias de los años veinte se retomaban ideales extranjeros (caso similar a las representaciones del *ángel del hogar* mexicano), por lo que el ideal de la *madre* no fue una excepción.

Con el apoyo de la publicidad, el arte, los manuales de comportamiento, los libros y más, se difundió el discurso de la importancia de la maternidad en México. Como resultado, la figura de *la madre* y, en consecuencia, la maternidad y los niños, fueron protegidos por regulaciones legislativas sobre la natalidad que se impulsaron

durante los años veinte. De la mano de la ciencia, se tomaron acciones para proteger la higiene natal, el Consejo Superior de Salubridad estableció clínicas prenatales y postnatales con la finalidad de evitar la mortalidad infantil²⁰⁶. En las principales ciudades del país se crearon clínicas para cuidados pediátricos y maternos.

El Departamento de Establecimientos Fabriles y Aprovechamientos Militares²⁰⁷ implementó un salón de cuna, un kínder y salón de clases en una escuela anexa a una fábrica para que las madres obreras tuvieran mayor facilidad al cuidado a sus hijos²⁰⁸. Precisamente las madres obreras formaron parte de la creación de la imagen de la mujer trabajadora que, si bien se distingue de la madre que permanece en el hogar, construye otra visión de la maternidad y de la mujer que “forja su patria” y a la par cuida de su familia.

Estas acciones gubernamentales²⁰⁹ reforzaron el culto a la maternidad con la finalidad de criar hijos sanos y fuertes, dignos representantes de la cultura nacional. Ser madre era considerado como parte fundamental de la identidad femenina, por lo que las mujeres debían hacer lo posible para proveer bienestar a su comunidad y familiar²¹⁰. Es importante resaltar que, contrario al ideal del *ángel del hogar* decimonónico, se rompe con el espacio doméstico como el único lugar para ejercer la maternidad y se da una mayor apertura a los roles que las mujeres pueden ejercer, además de ser madres.

Sin embargo, la figura de *la madre* representaba las características del *ángel del hogar* europeo, como la mujer preservadora de los valores y tradiciones nacionales. A diferencia de su símil europeo en el que el hombre era la mayor

²⁰⁶ Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa”, p.13.

²⁰⁷ Instaurado en 1916, este departamento se encarga de fabricar los recursos necesarios para las Fuerzas Armada. En la época de los años veinte, durante el mandato de Álvaro Obregón fue el líder Obrero Luis Morones quien encabezó el departamento.

²⁰⁸ Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa.” p.14.

²⁰⁹ En el gobierno de Salvador Alvarado en Yucatán se realizó una legislación laboral que prohibía que las mujeres trabajaran 30 días antes de dar a luz y durante los 30 días siguientes, además recibirían su salario completo y conservarían supuesto. Otro artículo establecía que las mujeres tendrían acceso a un salón especial para amamantar destinando 15 minutos cada dos horas.

²¹⁰ Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa”, pp. 14-15.

autoridad incluso en el hogar, la actualización del *ángel del hogar* mexicano tenía mayor control del orden del hogar, de su tiempo, dinero e incluso mayor libertad para moverse en las esferas públicas.

En el arte nacionalista postrevolucionario, se buscó contrarrestar las imágenes extranjeras y burguesas de la maternidad para crear un imaginario de clases populares. Así, Tina Modotti retrata a Luz Jiménez, en particular *Mujer Nahua, Luz Jiménez y su hija, Conchita* (1926-27) [fig. 69]. En dicha fotografía se aprecia a Luz sosteniendo su hija, la madre tiene un semblante serio, sus ojos están entrecerrados no miran al espectador.

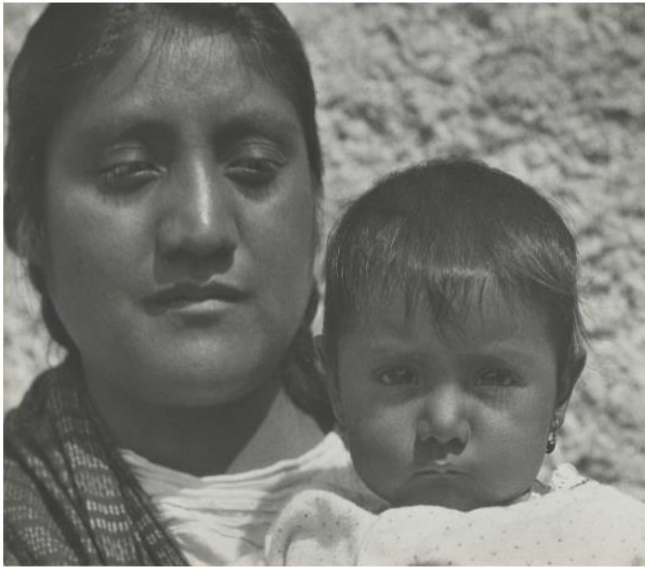


Ilustración 69 Jean Charlot, *Mujer Nahua, Luz Jiménez y su hija, Conchita*, 1926 - 1924.

El rostro cansado de Luz contrasta con la vivacidad de su bebé, cuya mirada está enfocada al frente. Jiménez encarna el ideal de la madre, pues incluso en otras fotografías de Modotti, la

representa amamantando, acto primordial de la maternidad. Tanto en esta fotografía como con *la venus* desnuda de Charlot, Luz representa el ideal de belleza indígena, es por ello por lo que fue una importante modelo para obras de artistas como Rivera, Siqueiros, Modotti, Fernando Leal, Ramón Manilla, Francisco Díaz de León, entre otros. Luz fue una piedra angular de las representaciones de la mujer indígena, tomando un importante papel en el sistema artístico de la época, no solo como musa, sino como agente cultural.

Ella acercó a los artistas a la cultura indígena, enseñándoles lecciones de náhuatl y mostrándoles fiestas y lugares rituales. Jiménez fue una gran maestra, escritora y preservadora de la cultura Nahua y, sobre todo, era la representación de la *mexicanidad indígena*, como expresa Guadalupe Rivera Marín: “Era bellísima,

con gran señorío, hablaba náhuatl, se sentía identificada con su pueblo. Para mi padre simbolizaba lo que éramos antes de la Conquista”²¹¹.



Ilustración 70 Jean Charlot, *El primer diente*, 1936.

Charlot pinta otra escena de maternidad con Luz como modelo. En *El primer diente* [fig. 70] vemos a la madre envuelta en un rebozo verde grisáceo, esta prenda cubre a la madre y a su hija por completo, volviéndolas uno misma, hecho que hace de la unión un bloque geométrico que añade peso y resta movilidad, haciéndolas lucir casi como una sola persona. Esta escena, junto con otras que revisaremos adelante, muestran por completo el cuerpo del ideal de la *madre*, no solo sin las curvas y sensualidad de un cuerpo juvenil (propio del cuerpo de la *india bonita*), sino que es una corporalidad que toma

al hijo como su extensión, unidos principalmente por el rebozo, como Gabriela Mistral describió:

La línea sencilla y bíblica se la da el rebozo. Angosto, no le abulta el talle con gruesos pliegues, y baja como un agua tranquila por la espalda y las rodillas. [...] Con él, la india ata sin dolor, lleva blandamente su hijo a la espalda. Es la mujer antigua, no emancipada del hijo. Su rebozo lo envuelve, como lo envolvió, dentro de su vientre, un tejido delgado y fuerte, hecho con su sangre²¹².

La unión madre e hijo es tan estrecha que parece que el rebozo es un cordón umbilical que guarda al bebé en resguardo, una alegoría al recogimiento doméstico,

²¹¹ Secretaría de educación pública, “Luz Jiménez”, *Murales de la SEP*. https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/Luz_Jimenez

²¹² Mistral, *Lecturas para mujeres destinadas a la enseñanza del lenguaje*, pp. 120 - 121.

creando un hogar simbólico “movible”, un nuevo “vientre” externo. La mujer, sin embargo, se ve limitada tanto por las prendas como por la carga, si bien no está en el cautiverio como el *ángel del hogar* está constreñida aun cuando está en el espacio público.

En *El primer diente* la madre hace todo lo posible para sostener al bebé con ella, incluso sus dedos delgados se extienden al máximo para sostener por completo a su hija. Los movimientos de la bebé son bruscos, con un brazo al aire, se sostiene con el otro del rebozo para no perder el equilibrio. De su boca abierta suelta un fuerte llanto o un grito, pues si se ve con detenimiento, tiene un pequeño cuadrado blanco, un diente, saliendo de su encía, por lo que sufre por el dolor de su primer diente.

La madre batalla con el dolor de la pequeña, su expresión facial refleja que está angustiada, tanto su boca (abierta para emitir palabras de consuelo o de preocupación) como sus ojos muestran desesperación genuina. De acuerdo con el historiador de arte James Oles, con los rasgos anchos de *la madre* y el sufrimiento en su expresión, Charlot pinta su rostro a semejanza de las máscaras de las tragedias griegas, pero también de las de origen prehispánico. Su bebé también retoma la forma prehispánica, con la posición de las comisuras de su boca, similares a las representaciones de los hombres-jaguar olmecas²¹³.

En este retrato no hay nada que señale la imagen de juventud, incluso si se tratase de una madre primeriza, que no sabe qué hacer ante el sufrimiento de su hija. Esta pintura plasma una maternidad real, que siente. No se trata de la idealización del *ángel del hogar* en donde las mujeres junto con sus niños eran representadas en la tranquilidad de sus entornos, sin expresar otro sentimiento que no fuera el gozo “propio” de una madre.

²¹³ James Oles, *Arte moderno de México* (México: Colección Andrés Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005).



Ilustración 71 David Alfaro Siqueiros, *Madre proletaria*, 1931.

En *Madre proletaria* [fig. 71], Siqueiros plasma a *la madre* doliente. Su cuerpo está cubierto de la cabeza a la espalda por un manta verde oscuro, un vestido rojo cubre el resto de su cuerpo dejando a la vista los dedos de los pies y los brazos. Recargada en sus rodillas (similar a una posición fetal que genera sensación de seguridad) aprieta con su mano su muñeca.

El rostro de *la madre* es sumamente detallado, lleno de preocupación manifiesta por la expresión y sus rasgos faciales. De nariz tosca, barbilla grande y pómulos marcados, sus labios caen hacia abajo y en conjunto con los surcos remarcados alrededor de su boca,

revelan frecuencia en gestos de preocupación o de llanto, como si *la madre* de la pintura viviera en constante sufrimiento. La postura del músculo de sus cejas (caído y apretado) y sus ojos completamente vacíos (nuevamente como si sus cuencas estuvieran vacías) añaden pena a su rostro.

Además del sufrimiento, es un rostro que refleja hambre y cansancio, su labor como obrera es extenuante, a lo que se suma su labor como cuidadora pues los niños hacen lo posible para llamar su atención, es una “víctima” de la maternidad. Se trata por completo de una mujer sumergida en su preocupación pues ignora a los pequeños que la rodean. De acuerdo con el Museo Nacional de Arte, no hay indicios de que los niños sean hijos de la mujer, incluso podría ser una nodriza, labor que la catalogaría precisamente como “obrero de la maternidad”. Esta idea se

refuerza con el hecho de que Siqueiros y sus hermanos fueron cuidados por su abuela paterna, Doña Eusebita²¹⁴.

Colgados de la espalda de *la madre* hay dos niños vestidos de gris con los brazos extendidos hacia al frente. Uno de ellos acerca su mano a la barbilla intentando aproximar la cara de su madre a la suya. En el piso yace otro bebé desnudo, volteando boca arriba extiende sus brazos para alcanzar a su madre, en una de sus mejillas se ve una gota de llanto por la desesperación de no estar en los brazos de su madre.

Debajo del bebé hay un mantel rojo que lejos de parecer un lugar donde el bebé puede reposar, se asemeja a un charco de sangre reforzando como todo el simbolismo de sufrimiento en esta pintura. Al igual que en *Luz (Jiménez)*, el lugar es un cuarto tan pequeño que madre e hijos deben fusionarse para caber en dicho espacio que incluso se asemeja a una cárcel, posiblemente por ello *la madre* está preocupada por ser liberada de su encierro.

Si se observa con detenimiento esta pintura tiene reminiscencias de la Virgen de Guadalupe, dejando ver que ideal de *la madre* se constituyó desde siglos anteriores, y se reforzó mediante símbolos religiosos. En este caso, su capa verde y vestido rojo recuerdan a la vestimenta de la Virgen, la posición de sus hijos a los costados y debajo son representaciones de los querubines. La Virgen de Guadalupe es la representación de *la madre* de la patria, al igual que todos los ideales de maternidad quienes no solo protegen a sus hijos, sino a la patria entera.

Esta actualización de la virgen contrasta con la *guadalupana*, ya no se trata de una mujer virginal, joven y armoniosa, sino una mujer cansada que ignora a sus hijos en lugar de admirarlos como el *ángel del hogar* lo haría. Mas allá de un tributo a la Virgen, es una crítica a las representaciones de la maternidad y refleja como las verdaderas madres de la nación son aquellas proletarias que trabajan día con día, no solo por el bien de sus hijos sino para forjar la nación completa. La referencia

²¹⁴ Oles, "Madre proletaria", Museo Nacional de Arte. <http://66.111.6.112/objects/2205/madre-proletaria;jsessionid=F234A3E4C687AE7807F390C3946548D8>

a la Virgen por parte de Siqueiros no es fortuita, debido a la educación católica que recibió, realizó una copia de *La Virgen de la silla* de Rafael Sanzio. Otras de sus obras como *Maternidad* o *Madre campesina* reactualizan a la virgen en situaciones propias del siglo XX ²¹⁵.

Madre campesina [fig. 72] también de Siqueiros es a primera vista una representación de la maternidad menos cruda de las anteriores, y en cierto modo más tierna por la cercanía con su hijo. Vemos que *la madre* camina descalza, la sombra de su cuerpo apenas permite ver sus pequeños dedos de los pies que, por su posición (uno detrás de otro), muestran su marcha aproximándose al espectador y con ello, añadiendo mayor cercanía al personaje.

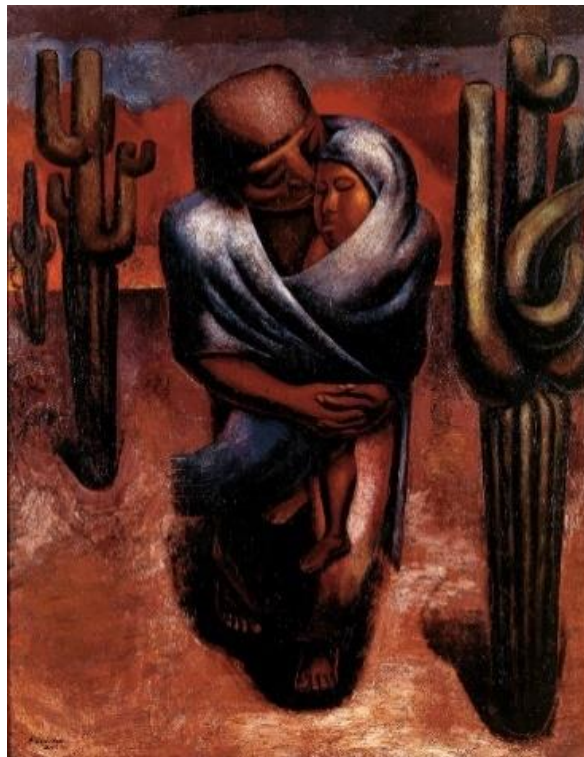


Ilustración 72 David Alfaro Siqueiros, *Madre campesina*, 1924.

La mujer lleva una falda rosa y un rebozo largo azul que cubre y abraza ambos cuerpos, el de *la madre* y el del bebé. Además de dicha prenda que une a ambos, la mujer inclina su cuerpo hacia su hijo, en un intento de añadir protección

²¹⁵ Oles, "Madre proletaria".

ante la intemperie. A diferencia de *El primer diente*, *la madre campesina* cruza sus brazos con fuerza y delicadeza para sostener el peso del pequeño, pues ya no se trata de un bebé sino de un niño.

De la mujer solo podemos apreciar -además de los brazos- su cabello y su cara, con facciones gruesas, sus grandes ojos cerrados (probablemente por el viento), recarga la nariz el rostro de su cría. Su expresión muestra cansancio, porque ha caminado por el campo por mucho tiempo. A pesar del cansancio plasmado, esta imagen muestra un amor maternal. La posición de la mujer, a la vez que añade protección, expresa que se preocupa por su bebé, además camina sin ningún otro objeto pues su carga más preciada en los brazos.

Nuevamente el cuerpo de la madre es representado como un bloque rígido, en donde los únicos elementos que añaden movimiento son los pies y los flecos del rebozo al aire. Al igual que en las otras representaciones de *la madre* no hay nada que muestre juventud, porque en realidad es una madre que pone completa atención a su hijo, preocupada únicamente por protegerlo.

Los colores de la representación añaden impacto a la escena, muestran un paisaje árido. Además de la oscuridad de *la madre* y del hijo, las montañas son de un rojo intenso que parecieran estar en llamas, un cielo azul está nublado y el suelo seco. Unos cuantos cactus acompañan a los personajes, pero contrastan con la representación de la *Mancacoyota*, pues ni siquiera hay flores, reforzando la idea de una maternidad desgastada y complicada.

La cercanía y posición de la madre a su hijo remiten a la *Escena Maternal (Escena familiar)* de Joaquín Ramírez. A diferencia de la comodidad del entorno hogareño del *ángel del hogar*, las prendas pulcras e incluso la infancia disfrutando del juego, esta escena plasma una escena dura de la realidad social mexicana. Pintada en 1924, Siqueiros presenta en 1932 esta pintura en una exhibición en Los

Ángeles, esa vez cambia el título de la obra a *Mexicana deportada*, mientras que en 1933 la presenta en Buenos Aires titulada como *La deportada*²¹⁶.

Las representaciones de *la madre* que se revisaron son maternidades pesadas, cansadas y dolientes. Lejos del gozo que retrata Ocaranza en *El costurero* o Ramírez en *Escena maternal*, la maternidad del *ángel del hogar*, desde la comodidad de su hogar burgués, es “libre” de dedicar el tiempo a sus hijos y cultivar el amor materno; son idealizaciones de la maternidad, escenas inspiradoras para que las mujeres siguieran con su rol de maternal.

En cambio, *las madres* en el arte moderno muestran aspectos de la vida privada, las complicaciones del cuidar a otro ser; son madres que se cansan, se desesperan y luchan día a día para solventar a su familia. A nivel indumentaria, vimos que sus prendas les añadían comodidad para accionar, pero, sobre todo, eran usadas para la protección, tanto de ellas como de sus hijos, dejando de lado la “coquetería” de la *india bonita* y, por lo tanto, eran mujeres que perdían la sensualidad y juventud.

Precisamente, con el fin de preservar dicho ideal y las “buenas costumbres” se buscó controlar la sexualidad matrimonial, que, como se mencionó previamente, la única finalidad era la procreación. La Iglesia Católica se encargó de dictar las pautas morales que prohibían prácticas como el aborto o la homosexualidad y que restringían a la mujer de experimentar con la sexualidad. Estas prácticas normativas se desafiaron con el paso del tiempo conforme se propagaron nuevos ideales de feminidad en el país, como se analizará más adelante.

Tanto las *indias bonitas*, como *las madres* y *las chicas modernas* se convirtieron en un elemento de construcción nacional, tanto tradicionalista como moderno. Bajo esa concepción, la mujer se convirtió en una “musa” de la nación, representándola frecuentemente en diversos rubros: “(...) Azuela escribió mucho sobre las mujeres y Diego Rivera las pintó por doquier —como madres de maíz,

²¹⁶ Museo de Arte Moderno (@museoAmodernoMX), #AcervoMAM David Alfaro Siqueiros. "Madre campesina", 3 de abril de 2020.
<https://twitter.com/museoamodernomx/status/1246186572451663881>

vendedoras de flores, demacradas esposas de trabajadores sufrientes, maestras de escuela. (...) La presencia de las mujeres era innegable. Eran una parte de factor del proyecto nacional”²¹⁷.

No obstante, los ideales de feminidad contrastaron en una nación que mostró su encanto por la modernización, pero hacía lo posible para definir su mexicanidad. Los ideales de *la madre* y *la india bonita*, así como el de la mujer moderna mexicana coexistieron durante la década de los veinte, hecho que generó opiniones divididas entre la población, pero también puso de manifiesto cambios favorables en la concepción de la feminidad mexicana, así como en la vida cotidiana de las mujeres.

²¹⁷ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p. 31.

CAPÍTULO 3

LA REVOLUCIÓN DE LAS PELONAS

3.1 DE LAS FLAPPERS A LAS PELONAS MEXICANAS



Movimientos feministas y nuevos paradigmas de feminidad

El movimiento feminista mexicano fue tardío en comparación con los internacionales cuyos primeros pasos se vislumbraron desde inicios y mediados del siglo XIX. En México, los primeros indicios de la participación feminista surgen a finales del siglo XIX, y con mayor auge, en las primeras décadas del siglo XX. En el nuevo siglo, inicialmente la creación de políticas públicas estuvo a cargo de políticos varones dado que formalmente las mujeres no podían participar como funcionarias en ninguna institución gubernamental del país; pese a ello, su participación en foros y otros encuentros políticos les permitieron abrir camino para transformaciones futuras.

Las principales discusiones sobre los derechos femeninos fueron guiadas por mujeres de clases media y alta dado que tenían acceso a educación intelectual que les permitía informarse sobre sus libertades e inspirarse en movimientos feministas extranjeros. Estas discusiones, al igual que *la cuestión de la mujer*, discutieron la desigualdad de género en el ámbito social y político, la falta de libertad, movilidad y restricciones en torno a los espacios públicos y privados, tales como el encierro “natural” en espacios domésticos.

Ante estos debates surgieron publicaciones destinadas a las mujeres, inicialmente, los seminarios y periódicos de este tipo respondieron al proyecto de reconstrucción del país difundiendo discursos nacionalistas y que, en tanto fundamento por el proyecto, inicialmente reforzaban la importancia de la maternidad, como en el periódico *Violetas de Anáhuac* (1887-1889).

Posteriormente, las diversas publicaciones condujeron a la transformación de la vida femenina, promoviendo cuestionamientos sobre la situación de la mujer, a la par que informaban sobre política, cultura, y otras áreas de conocimiento, abordando los temas con perspectiva feminista. Algunos seminarios conocidos fueron: *Las Hijas del Anáhuac* (1873), *La Mujer* (1880), *El Álbum de la Mujer* (1883-

1890, creado y dirigido por Concepción Gimeno de Flaque), *El Correo de las Señoras* (1883-1893), *La Mujer moderna* (fundado por Hermila Galindo en 1915), en Mérida, Yucatán, *La Siempreviva* (1870), entre otros.

Dichos seminarios, periódicos y revistas fungieron como medio principal de comunicación y expresión tanto para las escritoras como para las lectoras. En ellos escribieron y dirigieron mujeres propagandistas que destacaron también en el movimiento feminista: Hermila Galindo Acosta, Elena Torres Cuellar, Elvia Carrillo Puerto, Rosa Torre González, Florinda Lazos León, María del Refugio García Martínez, Julia Nava de Ruisánchez, Atala Apodaca Anaya, Esperanza Velázquez Bringas, María Ríos Cárdenas, por mencionar algunas; ellas fueron las encargadas de abrir el debate, propagarlo entre diversas clases y en diferentes espacios.

En el ambiente político, las mujeres participaron en reuniones gremiales, en huelgas e incluso en algunas afiliaciones al Partido Liberal Mexicano de los Anarcosindicalistas. Una de las primeras intervenciones femeninas en una organización nacional fue en el Movimiento Obrero Mexicano durante la reunión del Congreso General Obrero de la República Mexicana de 1876²¹⁸. En 1904 se instaura formalmente la Sociedad Protectora de la Mujer Mexicana, primera sociedad feminista pública y el primer grupo feminista en el país. A la par se crea la revista *La Mujer Mexicana* (1904-1906) para tratar temas como la educación, el matrimonio, el hogar, entre otros. En 1906 instaura la Sociedad Internacional Feminista Cosmos y la Sociedad Las admiradoras de Juárez, esta última guiada por Hermila Galindo con el objetivo de luchar por el sufragio femenino.

En Mérida, Yucatán, se establece una escuela Montessori a cargo de Elena Torres, líder revolucionaria y educadora quién en 1919 fundó el *Consejo Feminista Mexicano* para exigir el sufragio femenino. Durante su estancia en dicho estado, la también escritora se encargó de aperturar escuelas y agrupaciones para obreras. Cabe resaltar que en esta entidad se dieron grandes avances legislativos para

²¹⁸ Cano, Vaughan y Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p.8.

otorgar nuevos derechos a las mujeres, piedra angular del movimiento feminista nacional.

Con el apoyo de Hermila Galindo, el gobernador de esa entidad, Salvador Alvarado, modificó el Código Civil para otorgar a las mujeres igualdad jurídica ante los hombres a través de la expedición de una ley referente al divorcio y otra para regular las condiciones laborales de las trabajadoras domésticas²¹⁹. En ese mismo estado, Elvia Carrillo Puerto, ligada al pensamiento socialista, funda en 1912 la Liga Feminista de Mujeres Campesinas donde se discute la tenencia de la tierra, las jornadas de ocho horas, la construcción de escuelas rurales, educación femenina sobre métodos modernos de contracepción y sobre el “amor libre”.

Para 1916 se celebró en Yucatán el Primer Congreso Feminista en México impulsado por Alvarado, Carrillo y Galindo, siendo el segundo en su tipo de América Latina (el primero fue en 1910 en Buenos Aires, Argentina). Al congreso asistieron 620 mujeres participantes de todas las clases sociales. Desde el momento en que se convocó al Congreso, el gobernador expresó que era un error educar a la mujer para el encierro en el hogar, dado que esa educación pertenecía a una sociedad que ya no existía²²⁰.

Asimismo, se abordaron temas de educación, sexualidad, sufragio femenino y la situación de la mujer en su status jurídico, no sólo para ser representadas por hombres sino para que ellas mismas pudieran representarse²²¹. Otro tema fue la situación de sujeción de la mujer ante el hombre, consideraron que había una clara desigualdad en lo político, social y religioso e incluso se concebía que las mujeres solo eran un “adorno” en el matrimonio, dado que no tenían libertades ni toma de decisiones²²².

²¹⁹ Rocha, *Los rostros de la rebeldía*, p. 349.

²²⁰ Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, pp. 280-287 citado en INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 255.

²²¹ INEHRM, *Historia de las mujeres en México*, p. 255.

²²² Rocha, *Los rostros de la rebeldía*, p.365.

El Segundo Congreso Feminista se celebró en diciembre de 1916, en donde se dio secuencia a los temas del primer encuentro. Además del sufragio femenino y la limitación de derechos, las participaciones abordaron temas educativos como parte fundamental en la preparación y emancipación femenina:

En estos dos congresos, a los cuales asistirán en su mayoría profesoras de escuelas primarias urbanas, se tomaron resoluciones a favor de la escuela laica y de la educación progresiva. Estuvieron de acuerdo en que se pusiera fin a la superstición religiosa, al fanatismo y a la intolerancia, poniendo entredicho la posición que afirmaba que las mujeres eran conservadoras en lo relacionado con la religión. Se votó porque en el futuro se les diera más oportunidad de participación en la política, primero en el ámbito municipal, y eventualmente en el estatal y nacional. Finalmente, se exigió que se reformara el código civil de 1884 con el fin de eliminar los artículos discriminatorios contra las mujeres²²³.

También se reflexionó sobre la sexualidad, la importancia del deseo y el goce sexual femenino. Al respecto, Hermila Galindo presentó una ponencia durante el primer congreso titulada “La mujer en el porvenir”, en la que señaló la importancia del instinto sexual femenino como parte fundamental del amor maternal²²⁴ (similar a los postulados de Hipócrates y Galeno sobre el orgasmo femenino y la concepción). Sobre ello, se habló sobre la importancia de instaurar clases de anatomía y fisiología femenina en escuelas secundarias, pues si bien había diversos avances científicos respecto a la mujer, no existía un programa de divulgación que los diera a conocer entre la población y, por lo tanto, las mujeres desconocían su propio cuerpo.

La finalidad de ambos congresos fue entablar diálogos y establecer demandas claras que, en medida de lo posible, se pudieran realizar o se convirtieran en peticiones formales para las autoridades políticas. En 1916 también se reunió el Congreso Constituyente en el Teatro Iturbide de Querétaro para redactar la nueva

²²³ Anales Congreso feminista citado en Muñiz, “Las “pelonas””, p. 23.

²²⁴ Hermila Galindo, “La mujer en el porvenir”, en Primer Congreso Feminista de México, 1916, pp. 198-199 citada en Rocha, *Los rostros de la rebeldía*, p. 218.

Constitución del país, ahí se fijaron salarios mínimos e igualitarios para hombres y mujeres, se estableció una protección a la maternidad y prohibieron todos los trabajos que pudieran ser peligrosos e insalubres para las mujeres y menores de 16 años²²⁵.

Hermila Galindo, activa escritora, política, periodista y activista feminista fue elemental en las discusiones pues abogó por la igualdad de las mujeres en ámbitos como el educativo, el sufragio femenino e incluso la legalización del divorcio. Bajo sus ideales, Galindo presentó ante la Asamblea Constituyente una iniciativa en torno a estos derechos, dentro de los cuales destacó el sufragio, sin embargo, su propuesta incluía un voto restringido dirigido solo a mujeres ilustradas. Si bien la propuesta no fue aprobada, sentó las bases para abogar por el sufragio femenino general.

En contraparte a este movimiento, Inés Malvárez, una ferviente anti sufragista y anticlerical, envió una carta al Constituyente para manifestarse en contra del voto femenino, los argumentos fueron la falta de educación de las mujeres en asuntos electorales y el peligro de la mentalidad religiosa entre las sufragistas que estaban a favor del clero, este último argumento también lo sostenía Galindo.

Tanto Inés como Hermila, desde posiciones opuestas, pensaban que la religión podía manipular a las electoras y que, por lo tanto, el sufragio podría servir a fines clericales. Este argumento era válido en cualquier enfoque pues con la reconstrucción nacional se reforzaron costumbres tradicionales, en las que se incluyó la creencia religiosa. Muestra de ello fue la instauración del “Día de la madre”, en conjunto con el ideal y la “bendición” otorgada por una autoridad católica; y los ideales del *ángel del hogar* y *la india bonita* con su síntesis en la Virgen de Guadalupe, a lo que evidentemente reforzó la educación religiosa en la mujer, consolidada desde siglos anteriores.

Pese a los arduos debates en torno al sufragio femenino durante la primera década del siglo XX, sería hasta el 3 de julio de 1955 cuando, bajo presidencia de

²²⁵ Rocha, *Los rostros de la rebeldía*, p. 396.

Miguel Alemán Valdés, se permitió a las mujeres votar. La concesión tardía del sufragio alentó las luchas feministas durante diversas décadas, en este caso, retomadas a finales de la década de los veinte.

Previo a ello, en 1929 la Unión de Partidos de Torreón junto con el Comité del Partido Nacional Revolucionario de Coahuila presentaron al Gobierno Federal la solicitud del sufragio femenino. Pese a ello, el Departamento Legal de la Secretaría de Gobernación del país, en conjunto con otras instancias gubernamentales, consideraban que la mujer no estaba capacitada para votar o intervenir en algún otro asunto político o cualquier acto en las elecciones, por mínimo que fuera, como la instalación de casillas²²⁶, incluso cuando no existía ley en la que se prohibiera.

Esto desató nuevas demandas para que se permitiera, al menos, la participación femenina como funcionarias de casillas; en particular, Elena Torres, quién era Presidenta del Comité de Acción Femenina del Partido Nacional Antirreeleccionista en conjunto con la Comisión Permanente de Congresos Femeninos, apoyaron la participación femenina en este sentido²²⁷. El periódico *El Nacional Revolucionario* (dirigido por Basilio Vadillo y creado por el Partido Nacional Revolucionario) hizo burla de la situación en el *Cartón del día* [fig. 73].



Ilustración 73 Cartón del día, *El Nacional Revolucionario*, 21 de octubre de 1929.

En dicha caricatura (de autor desconocido) se aprecia a una funcionaria de casilla ataviada al estilo *pelona* (cabello corto, vestido de tirantes, zapatillas, accesorios y maquillaje) cuya tarea

²²⁶ María Eleatriz, García Blanco. *En defensa de las ilusiones: las representaciones de una mujer delincuente en la prensa mexicana posrevolucionaria* (tesis de Maestría, UAM, 2016), pp. 124-126.

²²⁷ García Blanco, *En defensa de las ilusiones*, pp. 127-128.

sería recibir los votos. Sin embargo, los hombres en la fila, con gestos de seducción, esperan para entregarle cartas y flores. Este cartón es una representación del machismo que redujo a las mujeres a objetos del deseo sin agencia política y las ridiculizó durante su lucha por el sufragio y participación ciudadana.

Aún con las diversas injerencias en contra del voto femenino, durante las primeras dos décadas del nuevo siglo se realizaron modificaciones legales a favor de las mujeres. Como antecedente, de acuerdo con Muñiz, se modificó la Ley sobre Relaciones familiares emitida por Venustiano Carranza en 1917 que implicó “otorgar a las mujeres casadas personalidad jurídica para celebrar contratos como comparecer en juicio y administrar sus bienes personales y colocó la autoridad de la mujer en el hogar a la misma altura que la de su esposo”²²⁸. Esta igualdad matrimonial les permitió decidir igualitariamente sobre la crianza y educación de sus hijos.

La Ley del Divorcio de 1914 también se modificó para permitir contraer nupcias luego del divorcio (prohibido anteriormente) con la reserva de que la mujer debía esperar aproximadamente un año para obtener el permiso legal, o bien, esperar dos años si la demanda se debía a adulterio. No obstante, las nuevas legislaciones establecieron que las mujeres solteras aún debían permanecer en el seno familiar hasta cumplir 30 años para poder hacerse cargo de sus propios bienes²²⁹.

En 1922, se presentó una iniciativa en la legislatura del estado de Yucatán para otorgar el derecho al voto a las mujeres en las elecciones de 1923; pese a la petición, el Partido Socialista de Felipe Carrillo Puerto logró únicamente que se eligieron a tres mujeres para ser diputadas, hecho que marcó un precedente importante en la participación política femenina²³⁰. En 1923 se celebra en la Ciudad de México el Primer Congreso Feminista organizado por la sección México de la

²²⁸ Muñiz, “Las “pelonas.””, p.8.

²²⁹ Rocha. *Los rostros de la rebeldía*.

²³⁰ Elsa Muñiz, “Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa: ¿de qué modernidad hablamos?”, *Revista Fuentes Humanísticas*, 11 (21-22).

Liga Panamericana para la Elevación de las Mujeres²³¹ en donde se discutió sobre impulsar la educación sexual en escuelas primarias y resolver cuestiones sobre la trata de mujeres y el divorcio²³².

Respecto al ámbito educativo, aunque todavía un sector de la población femenina permanecía en casa como herencia del *ángel del hogar* y la idealización de la figura de *la madre* nacionalista, los avances en la instauración de escuelas y carreras permitieron que más mujeres accedieran a una educación formal, pues como se revisó en el capítulo dos, ya desde inicios del siglo XX las mujeres estudiaban formalmente para enfermeras, maestras, parteras, farmacéuticas y secretarías.

Incluso desde finales del siglo XIX, ya estaban habilitadas escuelas para mujeres como la Escuela Secundaria Femenina, símil de la Escuela Nacional Preparatoria, que preparó con conocimientos generales a las mujeres. En el caso de la Nacional Preparatoria, ésta abrió sus puertas a las mujeres para que ingresaran como estudiantes; incluso en 1885 la matrícula femenina era conformada por casi 100 mujeres inscritas, mientras que de 1891 a 1900 el número redujo casi a la mitad, tales datos no contemplan que algunas mujeres eran permitidas como oyentes.

Cabe mencionar que la Preparatoria Nacional tenía la posibilidad de inscribir alumnas desde su apertura dado que en las leyes de Instrucción Pública de 1867 y 1869 se estableció que las mujeres podían matricularse y posteriormente continuar en escuelas profesionales²³³ para prepararse en otras carreras, no obstante, la tradición mantuvo recluidas a las mujeres en el hogar.

²³¹ Esta liga se fundó con el propósito de luchar por el derecho al sufragio femenino. Con el mismo objetivo se crea el Consejo Feminista Mexicano que buscó establecer relaciones con ligas feministas en Estados Unidos para intercambiar redes políticas e ideas.

²³² Muñiz, "Las "pelonas"", p. 8.

²³³ María de Lourdes Alvarado, "Mujeres y educación superior en el México del siglo XIX." *Autonomía y modelos universitarios en Latinoamérica*, 2007.

En casos extraordinarios, también durante las últimas décadas del siglo XIX, algunas lograron ingresar a diferentes universidades en calidad de estudiantes para completar sus estudios profesionales. Se presentan los primeros casos de candidatas para estudiar medicina, hay registros sobre la existencia de mujeres graduadas en diversas disciplinas (aunque casos minoritarios), para ese entonces ya había una metalurgista, una abogada y una ingeniera. El apoyo gubernamental fue un factor importante para la conclusión de las carreras pues mediante estímulos económicos se logró la primera generación de profesionistas mujeres²³⁴.

En la primera década del siglo XX, cuando se creó la Escuela Normal de Profesoras, se instauró también el fundamento de que las mujeres tenían naturalmente el don para el cuidado moral y del niño, por lo que su papel como docentes era innato. La alta demanda de alfabetización de la población fue otro antecedente importante que permitió a las mujeres desarrollarse como profesoras. Diego Rivera inmortaliza precisamente en los murales de la Secretaría de Educación Pública imágenes modélicas de las maestras, como una parte activa fundamental de la reconstrucción postrevolucionaria del país

En *La maestra rural*, [fig. 74] por ejemplo, la atención se centra en la mujer con el vestido rojo, quien lleva el cabello amarrado o incluso corto (acercándose un poco a la estética de las *pelonas*) y distinguiéndose de las demás mujeres con cabello largo y trenzado, así como vestimenta tradicional con rebozo -más cercana. Con una mano en el libro con el que imparte su lección, la joven maestra mira fijamente a sus estudiantes quienes escuchan atentamente y toman notas: *indias bonitas*, niñas y niños, inclusive *madres* que abrazan con el rebozo a sus bebés.

En Este caso la maestra rural se asemeja a una “virgen moderna” que evangeliza con la enseñanza del país. Por otro lado, los personajes estudian en la intemperie del campo mientras detrás de ellos, obreros construyen lo que podría ser una escuela (acción que fue parte del proyecto educativo de Vasconcelos). Esta

²³⁴ Alvarado, “Mujeres y educación superior en el México del siglo XIX”, p. 6.

pintura muestra cómo mientras los obreros construyen físicamente la nación, las maestras también la forjan desde el frente educativo.



Ilustración 74 Diego Rivera, *La maestra rural*, 1924.

Además de ser profesoras, las mujeres pudieron ingresar a la universidad durante los años veinte para prepararse en otras carreras. Aunque su presencia fue mínima, algunas se matricularon en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional de México; en la Escuela de Enfermería y Obstetricia; y en la Academia de Bellas Artes. Para finales de la década de 1920, una mayor cantidad de mujeres ejercían como profesoras principalmente en secundaria, y, aunque en menor número, en preparatoria y universidad.

En lo laboral, tan solo entre 1929 y 1930 las mujeres representaron el 32 y 33% total de la fuerza laboral del país, dividido en: 19.48% ocupadas en la rama industrial, el 22.63% en el comercio y 97.51% en los trabajos domésticos²³⁵. Esto propició que se estableciera en la *Ley Federal del Trabajo* de 1931 en la que las mujeres casadas podían celebrar contratos de trabajo sin la necesidad de la autorización de sus esposos. Y ante la mayor preocupación por el bienestar de la mujer, se prohibió cualquier tipo de trabajo peligroso donde peligrara su vida²³⁶.

²³⁵ Resumen del V Censo de Población, Dirección General de Geografía y Estadística, Mexico 1932 citado en Muñiz, "Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa", p. 14.

²³⁶ Muñiz, "Las "pelonas""; Muñiz, "Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa", p.14.

La creciente participación femenina en diversos roles sociales, políticos y educativos potenciaron el movimiento feminista y llevaron (cada vez más) a la aceptación de las mujeres en sus nuevos roles fuera del hogar. Los avances en materia educativa y los fervientes debates ayudaron a las mujeres a “despertar” y adquirir conocimientos no solo sobre sus derechos, sino sobre sí mismas y sobre cómo querían expresarse. Deseosas de experimentar un mundo más allá del hogar y la maternidad, las mujeres modernas querían vivir sus libertades y manifestar sus derechos.

Lo anterior dio pie a nuevos ideales de feminidad que descollaron en las principales urbes como *las flappers*, conocido en México como *las pelonas*, este ideal era un signo de autonomía y de la anhelada modernidad que se fortaleció en México. Veremos cómo la imagen de *la flapper* no solo se importó a nuestro país como representación de liberación femenina, sino como un producto de consumo que se podía copiar y adquirir, al cual solo una parte mínima de la población tenía acceso. Este modelo, a su vez, chocó con los ideales tradicionales, como el de la *india bonita*, mismo que el proyecto de restauración nacional buscó salvaguardar y promover.



El origen de las *pelonas*: la influencia cosmopolita de las intelectuales, la moda, las revistas, la publicidad y el Arte

Durante los años veinte en México, en consonancia con otras naciones del globo, aparece el ideal de *la flapper* que expresó la urgencia de las mujeres por entrar a la modernidad. Tal ideal introdujo una nueva forma de vivir, concebir la feminidad y manifestar los cambios que los movimientos feministas dieron como resultado. En nuestra nación, la inclusión de las mujeres en diversos roles en el movimiento revolucionario, su iniciación en el ámbito profesional y laboral en conjunto con las reformas legislativas promovidas por las luchas feministas, marcaron la consciencia de una “mujer moderna” más experimental, abierta a los cambios, deseosa de conocimiento y de ocupar el espacio público día a día.

Dicho ideal se adaptó a los cambios del país y se convirtió en un ícono de moda y cosmopolitismo. Sin embargo, este buen recibimiento no fue tal al inicio de

la década pues contrastó con los ideales tradicionales de la feminidad mexicana a la par que representaba una amenaza para los grupos conservadores principalmente por su apariencia. Las *flappers*, como se revisó en el primer capítulo, mostraban un aspecto masculinizado por su corte de cabello “pelón” -à la *garçonne*- al estilo de un muchacho, por lo que no tardaron en denominarlas despectivamente como *las pelonas*.

La aparición de este grupo de mujeres fue criticada principalmente por la prensa de la Ciudad de México, pues entre los argumentos se decía que se trataba de un ideal *malinchista* importando de Estados Unidos²³⁷, y, por ende, su adopción como moda representaba una traición al país que buscaba definir su mexicanidad retomando el pasado. Otro argumento criticaba su relación con el hogar de los “horrorosos sonidos del jazz”, por lo que no tardaron a concebir a *las pelonas* como mujeres agitadoras, carentes de sentimientos de ternura, pese a reconocer la elegancia que las equiparaba con las mujeres de Wall Street, de barrios judíos y algunas celebridades²³⁸.

La escritora mexicana de origen judío Anita Brenner, una figura clave dentro del arte mexicano de la época²³⁹, volvió en 1923 a la Ciudad de México, después de una larga estancia en los Estados Unidos. En su trayectoria profesional se desempeñó como escritora, periodista del arte y de la cultura posrevolucionarias. Durante su tiempo en el país da cuenta en sus diarios personales -de 1925 a 1927- sobre los cambios en la feminidad mexicana. En un artículo sobre las mujeres judías que vivían en México, Brenner plasma la vida restrictiva del *ángel del hogar* mexicana frente a la vida libre de la chica moderna, y señala precisamente, cómo

²³⁷ Joanne Herschfield, *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936* (United States: Duke University Press, 2018).

²³⁸ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p. 31.

²³⁹ Brenner realizó un importante estudio sobre el arte popular mexicano con su libro *Idols behind Altars* (1929), se trata de uno de los primeros estudios sobre dicho tema, en donde también se desarrollaron postulados sobre la religión cristiana, el arte y la cultura posrevolucionaria. En especial, sobre la pintura moderna de artistas como Siqueiros, Orozco, Rivera, Posada, etc.

las mujeres extranjeras importaron al país conductas más abiertas que influyeron en las nuevas concepciones de feminidad:

Hay una diferencia mayor en el estatus de las mujeres casadas. La razón es la limitada libertad personal de las mujeres casadas mexicanas –quienes, en su mayoría en las familias de clase media, no salen solas– y no deben tener amigos varones. Son prácticamente propiedad de sus esposos. Pero el esposo judío, aunque celoso, respeta la dignidad personal de su esposa y nunca me he dado cuenta de muecas, como las de muchos mexicanos, hacia la rápida adopción por parte de las mujeres a las costumbres estadounidenses²⁴⁰.

Este fragmento evidencia cómo las extranjeras tenían más libertades en el espacio público. Brenner también da testimonio en sus diarios de cómo ella misma fue una chica moderna en México, apegada al ideal *flapper*. Anita acostumbraba a salir a bares, fumar cigarros y viajar por el país mientras se desempeñaba profesionalmente como periodista e investigadora, actividades con las que las mujeres mexicanas aún no estaban familiarizadas por completo (sería en el transcurso de los años veinte y la siguiente década cuando habrían adquirido mayormente esta “libertad”). En particular, en sus escritos plasmó su transición a la moda *flapper*; por ejemplo, el 30 de diciembre de 1925 escribió:

Me he estado sintiendo como un pobre diablo estos días. Vestirme me satisface mucho, pero que creo que [sic] por razones puramente estéticas y sexuales, no sociales. Las expresiones sociales y su mímica me avergüenzan [...] La austeridad y la sobriedad me parecen muy bellas, pero después de todo, tengo veinte y soy femenina y me gustan las hebillas delicadas y los perfumes”²⁴¹.

En otra entrada vuelve a referir a la moda *flapper*, el 11 de septiembre de 1926: “Marqué una era cortándome el pelo muy corto, que cambió mi cara y fue un gran

²⁴⁰ Anita Brenner, “Nish Kosher”, p. 6. Citada en Marcela López, “Mujeres en México durante la década de 1920 desde los escritos de Anita Brenner”. *Caleidoscopio - Revista semestral de Ciencias Sociales y Humanidades* 17, núm. 31, (2014), p.66.

²⁴¹ Anita Brenner, *Avant-Garde Art & Artists in Mexico*, Vol. 1, 33. 30 de diciembre de 1925. En Marcela López Arellano, *Anita Brenner: Una escritora judía con México en el Corazón* (México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2017), p. 244.

alivio. Además de que, admití ante mí misma, estoy enamorada. Los dos actos más atrevidos de mi vida”²⁴². En ambos testimonios Brenner expresa a la perfección lo que implicaba ser *flapper*, desde la moda con las “hebillas delicadas”, los perfumes y cortes de cabello, hasta la experimentación sexual y sentimental. Los “actos más atrevidos” no solo para la escritora sino para las mujeres que apenas experimentaban la liberación femenina mediante una *flapperización*.

El hecho de que Brenner se reconociera como *flapper*, sin la necesidad primaria de integrarse socialmente, es la expresión de que el ideal surgió principalmente como una necesidad de manifestarse ante los cambios de feminidad, salir a la esfera pública y mostrar su identidad. Si bien, como toda moda, con el tiempo se convirtió en una forma de integración y pertenencia; e incluso veremos después que surgieron parámetros para evaluar si se podía o no ser *pelona*.



Ilustración 75 Tina Modotti, *Anita Brenner de perfil*, ca. 1926.

Anita Brenner fue retratada como *flapper* por la fotógrafa italiana y activista comunista Tina Modotti. *En Anita Brenner de perfil* [fig. 3] lejos del vestido rectilíneo y el cabello a lo *bob* que denotaba sensualidad femenina, la escritora porta un atuendo completamente masculino que refleja otro tipo de dominio corporal. Brenner posa de perfil con el cabello muy corto, cejas perfiladas, labios pintados, camisa, saco y moño; esta imagen muestra el atuendo propio de las *garçonnes* francesas a la par que remite a la escritora Colette retratada por Henri Manuel y la obra de Jeanne

Mammen, en particular *Imagen Propia* [ver figs. 21 y 22].

²⁴² Brenner, *Avant-Garde Art & Artists in Mexico*, 11 de septiembre de 1926 citada en López Arellano, *Anita Brenner*, p. 244.

En dichas imágenes se muestran mujeres con trajes sastre mezclando la sofisticación y sensualidad con el poder, en relación con lo femenino y masculino. Esto no sólo se muestra en la indumentaria sino -como se revisó en el primer capítulo- está en consonancia con la apertura de la sexualidad que permitió que las mujeres experimentaran con su cuerpo, deseo y placer. Veremos en otros apartados que en el caso de México esta expresión de nueva feminidad quebrantó con el recato y tradicionalidad de los ideales de feminidad imperantes en el país (hecho que llevó incluso a suscitar trifulcas).

Como parte de sus investigaciones, Anita Brenner se reunió con personajes importantes de la escena feminista, destacando entre ellas Elvia Carrillo Puerto, Concha Michel (cantante y compositora, delegada y participante en un Congreso de Mujeres Obreras y Campesinas), Elena Torres (fundadora del Partido Comunista Mexicano), Antonieta Rivas Mercado (escritora, activista política, gestora cultural y feminista)²⁴³. También se relacionó con extranjeras que radicaron en el país durante la época y que fueron personajes importantes dentro de la escena artística como la



Ilustración 76 Raquel Dzib, Elvia Carrillo Puerto y Alma Reed en Mérida.

pintora, bailarina y diseñadora estadounidense Rosa Rolanda (que llegó al país en 1926 cuando viajó con el artista Miguel Covarrubias y quien más tarde se convirtió en su esposo), la periodista norteamericana Alma Reed y la propia Tina Modotti.

Como Brenner, durante los veinte estas mujeres adoptaron el estilo *flapper*. En una fotografía de la época, vemos, por ejemplo, el retrato de Raquel Dzib y Elvia Carrillo Puerto (integrantes de La Liga Feminista del Sureste) con Alma Reed [fig. 76]. Esta última, sentada

²⁴³ López, “Mujeres en México durante la década de 1920 desde los escritos de Anita Brenner”, p.64-67.



Ilustración 77 Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias, ca. 1929.

en medio, posa con un atuendo *flapper*, de vestido blanco satinado y holgado, zapatillas, medias y accesorios, y lleva el clásico cabello a lo *bob*. Raquel y Elvia llevan prendas largas, pero también a la moda; en particular, Elvia porta un traje sastre femenino y lleva el cabello corto, que, añade el toque *flapper* a su estilo. Al igual que dichas activistas, las mujeres

del Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias (creado en 1929 y presidido por Florinda Lazos León) también fueron retratadas como *pelonas* [fig. 77] con vestidos y abrigos largos, elegantes y holgados, sombreros cloche, cortes a la *garçonne*, accesorios, completamente modernizadas.

Alma Reed también es retratada como mujer moderna por su amiga, la pintora sueca radicada en México, Rosa Lie Johansson. En *Retrato de Alma Reed* [fig. 78] la periodista tiene un atuendo de traje sastre similar al de Raquel Dzib, con un abrigo y falda larga, lleva tacones, bolsa, collar largo y un sombrero de alas. Este retrato además de ser importante evidencia de la indumentaria de la mujer moderna captura a las mujeres en tanto profesionistas y con ello, importante elemento de la nación y movimiento intelectual mexicano.



Ilustración 78 Rosa Lie Johansson, *Retrato de Alma Reed*.

Asimismo, Antonieta Rivas Mercado, una figura muy importante del campo cultural mexicano, patrona de las artes (en especial del teatro, la danza y la música), se apegó a la estética de *las flappers*

como se aprecia en una fotografía tomada por el artista Emilio Amero [fig. 79], la también escritora llevaba el cabello corto cubierto por un sombrero elegante, usa maquillaje, accesorios y prendas modernas.



Ilustración 79 Emilio Amero, Antonieta Rivas Mercado en la Universidad de Columbia.

Estados Unidos apropiándose del estilo, comportamiento e ideales *flappers*, por lo que a su regreso al país portaban las prendas de moda, visitaban espacios públicos (como el cine, teatro, bar, estéticas, etc.) y compartían con otras mujeres los ideales feministas, aun cuando no necesariamente todas las mujeres se denominaban feministas o eran militantes activas, disfrutaron de los avances que se lograron gracias a las luchas del movimiento.

Como se trató en el primer capítulo, en el caso de la moda, les brindó una nueva concepción de su cuerpo y autonomía, misma

Vemos también una fotografía de Rosa Rolanda [fig. 80], a dos años de llegar a México (quién convivió con artistas de la escena mexicana que la condujeron a la pintura y la fotografía) portando un atuendo a la moda con un sombrero, cabello corto, abrigo grande y rectilíneo, prenda de influencia masculina que ocultaba toda curva corporal.

Artistas, intelectuales, mujeres de clases adineradas y del medio del entretenimiento (como se revisará en el siguiente apartado), todas ellas esparcieron el nuevo ideal de belleza en México. Este grupo de élite viajaba por Europa y



Ilustración 80 George Grantham Bain, Detalle de Avery Hopwood & Rose Rolanda, 1924.

que expresaron en su vestimenta. Las prendas mismas demostraban esa libertad al dejar de lado las estructuras que constreñían el cuerpo y brindaban menor movilidad, para experimentar el mundo que las rodeaba. Tanto las *flappers* como las *pelonas* mexicanas que adoptaron el ideal fueron reconocidas por su aspecto físico y actitudinal, pues como describe Elsa Muñiz, se trató de una mujer “joven, inquieta, vivaracha, sanguínea y sensual”, era el tipo de la chica moderna que daría satisfacción a todos sus caprichos y desahogo a todos sus impulsos en su afán de vivir la vida”²⁴⁴.

Para ser una *flapper*, las *pelonas* mexicanas buscaron formas de apropiarse del ideal no solo viviendo sus nuevas libertades, sino a través de la adquisición de ropa y accesorios que compraban en casas de Alta Costura durante sus viajes al extranjero. Para quienes no viajaban, un factor que contribuyó al desarrollo del *flapperismo* fue que, ya desde durante el Porfiriato, se importaron modas extranjeras y con ello se inauguraron tiendas comerciales a las que llegaban productos importados como el Palacio de Hierro, Puerto de Liverpool o el Centro Mercantil, tiendas reservadas para las clases altas, en donde se encontraban las tendencias más recientes del vestir.

Las *pelonas* rompieron con la estética de la feminidad del *ángel del hogar* caracterizada físicamente por la palidez (fruto del encierro hogareño), cara “lavada” o con muy poco maquillaje, el uso de vestidos que ocultaban el cuerpo, cabello largo y recogido, junto con otros elementos que fueron herencia del atuendo victoriano, para cambiar este estilo por elementos completamente diferentes.

Al igual que en Europa y Estados Unidos, la moda del *ángel* se caracterizaba por el uso de vestidos voluminosos, de corte princesa, y al finalizar el siglo XIX vestidos largos sin volumen permitieron la modificación de las prendas (que dejaron de lado el uso del corsé y otras estructuras que marcaban las curvas del cuerpo) hasta llegar al corte rectilíneo moderno. El uso de prendas llamativas, vistosas y glamorosas se reservó para eventos especiales, mientras que en la cotidianidad el

²⁴⁴ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, p.128.

rasgo característico fue el corte de cabello a la *garçonne*, las cejas perfiladas, el uso de zapatillas, faldas rectas o vestidos rectilíneos sin mangas con escotes pronunciados al pecho y transparencias.

Puede verse que, al igual que las prendas del siglo XIX mexicano, la indumentaria de “moda” del siglo XX surge en las altas esferas sociales y son testimonio de su poder adquisitivo. Tal como señala el sociólogo Georg Simmel, los nuevos estilos siempre surgen en las élites como una forma de diferenciarse del resto de la población, luego las demás clases sociales se sienten atraídas por tales modas, las copian y adaptan a sus recursos para volverlas parte de su identidad²⁴⁵.

Es así como la moda *pelona* fue vista primero entre personajes mexicanos como Hortensia Elías Calles de Torreblanca [fig. 81], hija del presidente Plutarco Elías Calles, quién figuraba con el corte *bob* y ropa holgada; por ejemplo, en su boda en 1924, portó un vestido blanco con detalles transparentes en los brazos, zapatillas, cabello corto al nivel de la oreja y labios maquillados. Otro ejemplo de la apropiación de este estilo, fueron los bailes de debutantes (originarios de la Europa del siglo XVIII), realizados por las clases altas y adineradas para introducir a las jóvenes ante la alta sociedad y mostrarlas como “casaderas”, es decir, mujeres listas para contraer nupcias; dichos bailes se realizaban en la Ciudad de México, en donde las jóvenes eran retratadas con pelo corto²⁴⁶.



Ilustración 81 Detalle de Hortensia Calles y Fernando Torreblanca en su boda, 1924.

Además del poder adquisitivo de estos grupos, otro factor que les permitió conocer y adoptar el ideal fue su mayor acceso a medios de comunicación y

²⁴⁵ Georg Simmel citado en Entwistle, *Sociología de la moda*, p. 75.

²⁴⁶ Anne Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas”, Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924” citada en Cano, Vaughan y Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p. 60.

publicidad, como películas y revistas -tanto nacionales como internacionales-, de los cuales copiaban las modas extranjeras. Aquellos grupos que vivían en la Ciudad de México, así como cerca de puertos como el de Veracruz o la frontera con Estados Unidos, fueron los más influidos por la indumentaria *flapper* debido a llegada anticipada de productos importados que les permitían recrear dicha moda.

En el caso de otras clases sociales y, sobre todo, las mujeres de zonas rurales experimentaron con la moda *pelona* hasta entrar en contacto directo con la urbanidad. Durante y después de la Revolución, México experimentó una migración masiva de hombres y mujeres que escapaban del conflicto armado en las zonas rurales. En particular, las mujeres fueron las principales en huir de sus lugares de origen debido a la pérdida de protección masculina tras la muerte de sus esposos, padres o hermanos durante las batallas, y para buscar nuevas maneras de subsistencia. La Ciudad de México se convirtió en un refugio para aquellas que buscaban empezar una nueva vida, se resguardaban en vecindades e ingresaban al mundo laboral del comercio en las calles, como mano de obra barata en las fábricas, en servicios domésticos e incluso la prostitución, colocándolas en situaciones de vulnerabilidad²⁴⁷.

Al mudarse a la ciudad, quedaron expuestas a las nuevas formas urbanas de pensar y actuar que aglutinaban tanto los nuevos ideales de modernidad, como el discurso nacionalista. En la ciudad recibieron diversos estímulos del cine, teatro, moda, deportes y otras formas de entretenimiento (y de ser), que las llevaron a encajar con el perfil urbano que cada vez se volvía más cosmopolita. Además de la capital del país, en diversos estados de la república poco a poco se dio lugar a cambios que crearon un nuevo orden social en favor de las mujeres, que también dio cabida el nuevo ideal.

Inicialmente, se pensaba que la moda *flapper* era únicamente para las jóvenes de clases altas, pues además de su poder adquisitivo, solo ellas eran lo suficientemente “atrevidas” para portar dichos atuendos, mientras que, en otros

²⁴⁷ Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900–1939* (United States: University of Nebraska Press Lincoln and London, 2016).

sectores de la población, la moda fue mal vista por completo. En 1925, por ejemplo, la élite social de Mérida determinó que toda mujer casada que portara el cabello corto se “veía muy mal” pues los cortes *à la garçon* estaban de moda solamente entre las solteras²⁴⁸. Resulta curioso este hecho, dado que fue en dicho estado donde germinó el movimiento feminista, y, por lo tanto, se creería que habría mayor apertura para la aceptación de diversos roles y nuevos ideales femeninos. Sin embargo, dicha aceptación se concede hasta bien entrada la década.

A diferencia de Europa y Estados Unidos donde la mayoría de las mujeres se integraron al *flapperismo* tan pronto inició la década de los veinte, en México la aceptación del ideal fue un proceso lento y gradual que tardó toda la década para ser adaptado y recibido, incluso tomó parte de la década de los treinta para que fuera normal ver a las mujeres con el estilo *pelona*. Como se ha revisado, la tardanza de esta adopción también se debía a que el proceso de reconstrucción nacional favoreció otros ideales nacionalistas y tradicionalistas como el ideal de la *India Bonita*, en el cual el cabello fue un elemento distintivo; asimismo, bajo la exaltación de este modelo, sectores de la población mexicana se mostraron renuentes a seguir modas extranjeras.



Ilustración 82 Nahui Olin con trenzas, ca. 1924.

Al llegar *la flapper* y su corte *bob* hubo un quebranto de tradiciones al que no todas querían acceder pero que, con el tiempo y a imitación de modelos de feminidad, fue inevitable la difusión de la moda. El estilo *pelona* se extendió por todo el país, para 1926 gran parte de las mujeres casadas de sociedad ya se habían cortado sus trenzas por completo. En los estados de la república, el ideal fue adaptado y mezclado con la apariencia tradicional femenina, como podemos testimoniar en la

²⁴⁸ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p. 60.

fotografía de la pintora Carmen Mondragón “Nahui Olin” [fig. 82], en la que se muestra la forma en la se *mexicaniza* el corte.

En esta imagen la artista mezcla la *mexicanidad* y la modernidad *pelona*: un peinado con el cabello corto a la altura de la nuca, flequillo en la frente y por la parte de atrás cuelgan dos trenzas largas. Los ojos de Nahui se delinean por el grueso maquillaje negro y las cejas delgadas, mientras viste una playera típica de la época. De esta forma, las mujeres buscaban conservar la cabellera larga cortando el cabello por la parte de enfrente a la altura de los pómulos y conservando su largo en la parte trasera para seguir trenzando el cabello, pues recordemos que las trenzas eran un símbolo de las raíces mexicanas que caracterizaban a la *india bonita*.

La moda *pelona* fue transformadora y transgresora; se adaptó a los cuerpos delgados y deportivos que antes eran relegados. Cabe recordar que, con el ideal de *la madre*, se creía que los cuerpos anchos y curvados denotaban mayor fertilidad, mientras que los cuerpos delgados indicaron poca salud y con ello “bajas posibilidades” de procrear. Con el cambio de ideal, los cuerpos esbeltos y juveniles (“naturales” y adoptados, es decir, aquellos que se consiguieron mediante dietas y ejercicio) representaban la idea de una vida saludable y atlética: “todos los cambios en la moda apuntaban hacia una idealización de las mujeres jóvenes, esbeltas, andróginas, de movimientos vigorosos”²⁴⁹. Cuerpos que se resaltaron a través de las prendas dado que los nuevos estilos de confección permitían mostrar por primera vez la piel (brazos, piernas, pantorrillas, pecho y demás) y lucir un aspecto natural sin estructuras metálicas.

Al igual que las *flappers* y *garçonnes*, la moda para las *pelonas* fue una herramienta de expresión para mostrar su cuerpo sin miedo ni vergüenza, se sabían mujeres atractivas, atléticas e incluso autónomas, y hacían lo posible por destacarlo. No obstante, el nuevo ideal de belleza, al ser precisamente un ideal, sentó nuevas

²⁴⁹ Berenice Caro, “De pelonas y fifís. Nuevas identidades de género en el México moderno de los años veinte” citada en Rodrigo Parrini y Alejandro Brito (coords.) *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2014.

“reglas” a seguir. Para lograr el cuerpo deportivo que estaba en boga, *las pelonas* se volvieron grandes consumidoras: compraron “soluciones” para obtener el peso anhelado, cremas para el cutis “perfecto” y entre muchos otros productos que les “ayudaron” a adquirir el ideal; en este sentido veremos que tanto la publicidad como el arte inspiraron a las mujeres a apegarse al ideal.

❖ La comercialización de *las pelonas* como producto del mercado

Las pelonas abandonaron, como describe Muñiz, toda aquella ropa del *ángel del hogar* que recordara al “claustro y el cautiverio” para introducir prendas que añadieran agilidad y movimientos libres al cuerpo a la par que representaban las libertades de la mujer:

No solo se experimentaba la idea de entrar en la modernidad con la moda que distinguió los años veinte, también se percibía una sensación de libertad, un intento de romper con las normas, una necesidad de accionar con facilidad. La agilidad que se concebía como una cualidad, transitaba del cuerpo al vestido, así como a las telas a las que se confeccionaba: piel de seda “utilizada para toda ocasión” o finísimo y delicado encaje; los colores vivos y brillantes; las barbitas y los flecos en los vestidos se movían al ritmo del cuerpo y el cuerpo parece moverse a un ritmo mayor²⁵⁰.



Ilustración 83 Ernesto García Cabral, *La Mirada*, 1929.

Además de la indumentaria, *las pelonas* se volvieron seguidoras del maquillaje como se aprecia en *La Mirada* [fig. 83], vemos un abrigo con patrones geométricos (herencia del *Art Nouveau*), que contrasta con el rostro pálido de la mujer en el que resalta el maquillaje: labios pintados de rojo intenso, ojos marcados con sombra y delineador negro y verdes, pestañas rizadas

²⁵⁰ Muñiz, “Las “pelonas””, p. 20.

y un lunar artificial que añade sensualidad²⁵¹. Precisamente veremos cómo el maquillaje y la ropa se vuelven herramienta de expresión de una nueva corporeidad.

En la portada de 1927 para *Revista de Revistas* [fig. 84] hay a una mujer con un vestido azul de tirantes escotado que deja a la vista los brazos y piernas, incluso la tela es tan ligera que se adhiere al cuerpo. Además de la vestimenta, vemos el uso de zapatos altos de tacón, accesorios y joyas, junto con el maquillaje marcado y el cabello corto por la nuca con detalles largos al frente. Esta imagen destaca el cuerpo esbelto de *la pelona* mismo que luce debido a su indumentaria.

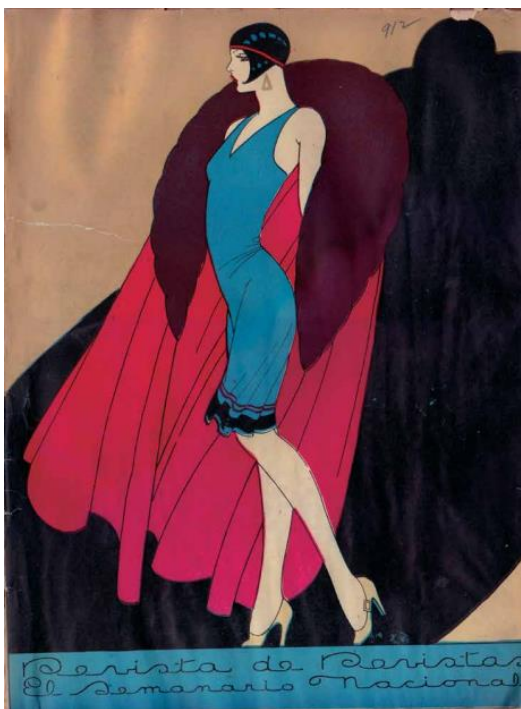


Ilustración 84 Ernesto García Cabral, *La dama del abrigo*, 1927.

Para las *pelonas* la única forma de portar “adecuadamente” los nuevos vestidos cortos y escotados era mostrando un cuerpo atlético en conjunto con una piel tersa que denotara juventud, para “lucir” los cosméticos. Tal como la moda del *ángel del hogar* llevó a las mujeres a transformar su cuerpo, la moda *pelona* hizo lo mismo pues al tratarse de un ideal de belleza requería ceñirse a estrictas pautas de apariencia.

En el caso del *ángel* vimos que la transformación corporal apuntó a un acentuamiento de las curvas del cuerpo, resaltando busto y caderas añadiendo el

mayor volumen posible. Con la moda *pelona* resulta lo contrario, se eliminó todo

²⁵¹ Como sostiene Mónica Ruiz, este maquillaje desafiante y en ocasiones escandaloso “rompe con la imagen de mesura y discreción asociado a la feminidad tradicional” y “delineará una estética femenina que retoma y resignifica el uso de los cosméticos atribuidos fundamentalmente al mundo de la prostitución [...] La flapperesca o pelona era asociada frecuentemente con la prostituta debido a su actitud desafiante de libertad sexual e independencia, [...] y de manera especial por su maquillaje facial. Sin embargo, esta mujer moderna, a pesar de causar polémica, en la mayoría de los casos no será discriminada por su apariencia como sí sucede en el caso de la meretriz”. Ruiz, *Las prostitutas en el Arte Moderno Mexicano*, pp. 174-175.

peso extra del cuerpo y se buscó un cuerpo rectilíneo, como revisaremos en otro apartado. Si bien ejercitarse fue una actividad esencial para las mujeres, otra vía que les ayudó a lograr el cuerpo deseado fue el consumo de productos de cuidado personal y el seguimiento de dietas.

Es importante resaltar que, aunque la ideal muestra mayor “apertura” y transformación (por ejemplo, con la inclusión de cuerpos delgados), aún se conservan las pautas de la belleza femenina instauradas desde el canon grecolatino de las *Venus*, mismas que se aplicaron también al ideal de la *india bonita*: la belleza de la juventud, pieles tersas, cuerpos esbeltos y firmes, sin rastro de vello, etc.

Para ello, el consumo de artículos fue primordial, algunos les permitían a las mujeres conseguir el peso adecuado, otros mantener una apariencia física “sana” y pulcra, como el *Depilatorio solvent* o la *Crema Melba* para eliminar todo rastro de vello corporal. Eran populares los productos para el cabello, como los tintes *Nathalina* cuya finalidad era borrar cualquier cana y con ello, cualquier rastro de la edad que pudiese atentar contra la juventud²⁵².

Para la apariencia de la piel se adquirían diversos productos importados de Estados Unidos. También había productos como vitaminas, pastillas y jarabes que contrarrestaban la apariencia “anémica” y palidez (tan cotizada en el *ángel*) que muchas mujeres tenían. Para lucir un cutis perfecto la Crema Hinds se publicitó en *El Tiempo Ilustrado* haciendo referencia directa a *las pelonas*. En el anuncio [fig. 85] una mujer que

“No hay nada mejor que la Crema Hinds para conservar el cutis blanco, aterciopelado, juvenil . . .”

—dice LUPE VELEZ

y la conocida y apreciada estrella mexicana agrega:

“Desde los principios de mi carrera artística he venido usando la Crema Hinds para proteger mi cutis contra los rigores del clima frío de la ciudad de México y para conservarlo blanco bajo los ardientes rayos del sol de tierra caliente. No he encontrado otra crema que supere, ni siquiera que iguale, para ello, a la Crema Hinds.”

Es bien sabido que las inclemencias del tiempo son las que aviejan el cutis más despiadadamente. Más de cincuenta años de uso han comprobado la eficacia de la Crema Hinds para proteger el cutis contra el daño que causan el aire y el frío, el polvo y el sol, y para conservarlo deliciosamente blanco, fresco y juvenil. Un ensayo la convencerá.

FÍDALA DONDEQUIERA QUE VENDAN
ARTÍCULOS DE TOCADOR

CREMA HINDS

Ilustración 85 *El Tiempo Ilustrado*, Anuncio de Hinds, 1929.

²⁵² Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*.

posa de perfil, con cabello corto, maquillaje y un vestido que deja entrever su cuerpo, en la mano sostiene la botella de la crema.

En particular, en este anuncio se utiliza la imagen de Lupe Vélez, actriz y bailarina mexicana de los años veinte que destacó en Hollywood con películas en donde interpretaba a mujeres latinas; este anuncio sirve para ejemplificar cómo las marcas comenzaban a utilizar con frecuencia el *star system* para atraer consumidoras. La imagen está encabezada por un testimonio de la actriz, mismo que denota que la concepción de belleza del ideal no sólo se relacionaba con ideal de la juventud, sino también con un modelo de blanquitud: “No hay nada mejor que la *Crema Hinds* para conservar el cutis blanco, aterciopelado, juvenil...”.

Para *las pelonas*, la juventud se convirtió en un símbolo de salud, como se destaca con diversos productos y anuncios, la belleza y el cuidado físico eran parte de los cuerpos bellos mismos que, por supuesto, encajaron con la vivacidad de *las*



Ilustración 86 Detalle de anuncio de Dentol, *El Universal*, 30 de enero de 1920.

pelonas. En un anuncio de la marca *Dentol* [fig. 86] incluso se contraponen la juventud a la vejez. En la imagen hay dos mujeres, la primera es de edad avanzada, con el cabello amarrado, un vestido de rayas y una mascarada amarrada al cuello. La segunda mujer es una joven apegada al estilo *pelona*.

Ambas “higienes” / mujeres se contraponen, la primera mujer sin usar *Dentol* tiene mal aliento y es “vieja” (muestra el prejuicio social hacia las mujeres de edad sin frescura, sensualidad, etc.), mientras la segunda limpia, con un aliento de “rosas” por consumir el producto, luce joven y radiante.

Para “adquirir” la forma corporal correcta, se comercializaban fajas como los soportes reductores *Buenaforma* que, similar a los corsés, ayudaron a moldear el cuerpo, para tener “senos firmes y desarrollados, con un talle suelto, espalda bien derecha para caminar con gracia, piernas no tan gruesas, pero eso sí, derechas y bien torneadas”²⁵³.

Incluso otros productos fuera de la salud e higiene difundían la imagen de *la pelona* saludable, joven y pulcra como figura de modernidad. Por ejemplo, la marca de cigarros *Lucky Strike* lanzó una campaña tanto en Estados Unidos como en México bajo la promesa de que sus cigarros reducían el peso corporal. En México, marcas como *El buen Tono*, *Claveles* [fig. 87] o *La cigarrera mexicana* utilizaban de modelo a *la pelona* para enfatizar lo modernos que eran sus productos²⁵⁴. La mayoría de los anuncios buscaban empatizar con la libertad femenina (en el caso de *Claveles*, mostrando mujeres que fuman) con la finalidad de sumar a las mujeres entre sus grupos de consumidores.



Ilustración 87 Excélsior, Anuncio para *Claveles Cigarrera Mexicana*, 1925.

²⁵³ Muñiz, “Las “pelonas””, p.16.

²⁵⁴ Hershfield, *Imagining la Chica Moderna*, p. 62.

Como se puede apreciar en los anuncios, las mujeres jóvenes y *pelonas* son las protagonistas, no obstante, otras marcas se publicitaron mediante escenas familiares, coincidente con el proyecto de unificación nacional que exaltó la imagen de la familia pero que, a su vez, perpetuó la imagen de la mujer como madre y cuidadora del hogar. Las mamás que siguieron la moda *pelona* (físicamente, más no el estilo de vida de dichas jóvenes) se reconocían en los anuncios y veían en el consumo una forma de adherirse a la modernidad:

La mayoría de los insertos publicitarios tenía como principal destinatario a esa mujer moderna; los productos y mensajes iban dirigidos tanto a las madres de familia, para que adquirieran las novedades tecnológicas domésticas o para el cuidado de los hijos y del marido, como a todas aquellas mujeres a las que no se les identificaba como casadas o con hijos, para quienes se destinaban los productos de belleza, para el cuidado del cabello o los cosméticos. Así, el consumo, permitió a estas personas hacer del conocimiento público cierto poder adquisitivo²⁵⁵.

En los anuncios de los años veinte, aun cuando se retrataban escenas familiares, las mujeres eran plasmadas con la apariencia física de la *pelona* que destacaba particularmente con el corte de cabello; aunque las escenas enaltecieron el papel de la maternidad, también marcaban la entrada de la mujer moderna en todos los ámbitos de la sociedad.

El éxito de los productos se debió al respaldo de un discurso “científico”, haciendo que las personas confiaran y adquirieran más artículos: “La publicidad durante este periodo de acercamiento el cosmopolitismo también asumió la ciencia como patrón del progreso, no sólo material económico, sino social y civilizador, presentándose como una nueva autoridad moral y educativa”²⁵⁶. Los anuncios se encontraban en periódicos y revistas populares de la época, contenían reseñas de productos o publicaciones especializadas para persuadir en particular al segmento femenino, pero no solo los hechos científicos fungían como “ancla” para las lectoras,

²⁵⁵ Cano, Vaughan y Olcott, Género, poder y política en el México posrevolucionario, p. 87.

²⁵⁶ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, p.134.

pues los escritos se acompañaban de imágenes que construyeron visualmente el ideal y con ello, inspiraron a las lectoras.

❖ **Las pelonas en la prensa y el arte de la época**

Además de los diversos productos, se vendían revistas y periódicos populares en la época que propagaron el nuevo ideal, como publicaciones internacionales de *Vogue* o el *Periódico de señoras y señoritas* que se publicó en España pero que también se distribuía en México. Otros periódicos nacionales como *El Universal*, *El Gráfico* o el semanario *Revista de Revistas* de *Excelsior* difundían tanto los productos como las últimas modas urbanas a seguir. Incluso desde inicios del siglo XX fueron populares las revistas ilustradas como *Artes y Letras*, *La Semana Ilustrada* o *El tiempo ilustrado* pues la mayor parte de su contenido era conformado por imágenes.

El hecho de que las revistas tuvieran fotografías e ilustraciones permitió también la difusión y el éxito de la moda *pelona* (tal como sucedió con el *ángel del hogar*, donde estampas y pinturas fueron el medio de producción y reproducción visual del ideal). Debido a ello, en las diversas publicaciones (diarios, semanarios, revistas o periódicos) procuraron que las imágenes con las que se plasmaba a la chica moderna fueran de la mayor calidad posible para capturar al segmento femenino.

Al igual que en Estados Unidos o Europa, en México contrataron pintores, ilustradores y caricaturistas de renombre en la escena artística para ilustrar. A menudo los artistas contratados viajaron por el mundo o pasaron diversas etapas de su vida en el extranjero antes de regresar a México, por lo que ellos también importaron el ideal desde antes de que llegaran ciertas imágenes publicitarias o películas, y, además, se encargaron de retratar a las mujeres modernas con sus propios estilos artísticos.

Carlos Mérida retrata a *la pelona* [fig. 88] con su estilo único, de vestido azul escotado, con un sombrero *cloche* y cabello *bob*, resalta en Gaby su maquillaje exagerado pues a pesar de que es de tez clara, usa más maquillaje dejando su rostro

completamente blanco. Resulta importante señalar que Mérida realiza esta obra durante su estancia en Europa, e incluso señala cómo antes de los años veinte esta moda empieza a gestarse en los países europeos con una fuerte influencia de la estética modernista, precisamente el trazo de Mérida está influido por diversos artistas pues en su viaje por Europa talleres de artistas de renombre quienes también retrataron a la *flapper* como Kees van Dongen, y de los que aprendió de técnicas vanguardistas como



Ilustración 88 Carlos Mérida, *Retrato de Gaby*, 1914.

Hermenegildo Anglada Camarasa, Amedeo Modigliani y Pablo Picasso.

Uno de los personajes que precisamente popularizó a *la pelona* en México ya entrada la década de los veinte fue Ernesto “El Chango” García Cabral, con representaciones influidas por la moda de las *flappers* y las *garçonnes* debido a su estancia en Europa, en donde también ilustró diversos periódicos. Cabral se caracterizó por realizar ilustraciones de moda, pero también caricaturas satíricas²⁵⁷.

Precisamente este lenguaje divertido y fresco de la caricatura empató por completo al plasmar la vivacidad de *la pelona*. En particular, Cabral plasmó a hombres y mujeres en su cotidianidad, personajes célebres y por supuesto a *las pelonas* mezclando elementos estéticos del fauvismo, el cubismo y abstraccionismo en dibujos, caricaturas y óleos en los que también destacó con su estilo *art déco*.

²⁵⁷ Este género, propio del arte moderno, retoma diversos elementos de las vanguardias, en particular del expresionismo y cubismo; de hecho, pintores vanguardistas fueron dibujantes satíricos como Louis Marcoussis o Juan Gris, quienes experimentaron con las formas, tonos, colores y planos geométricos al crear sus caricaturas.

Rafael Barajas, *El universo estético de Ernesto García Cabral*, Textos del Taller Ernesto García Cabral (México: Asociación Cultural El Estanquillo, Taller Ernesto García Cabral, 2016), p. 61.

De 1910 a 1930 ilustró para el semanario *Revista de Revistas*²⁵⁸, cuyo objetivo era ser cosmopolita y moderno²⁵⁹.

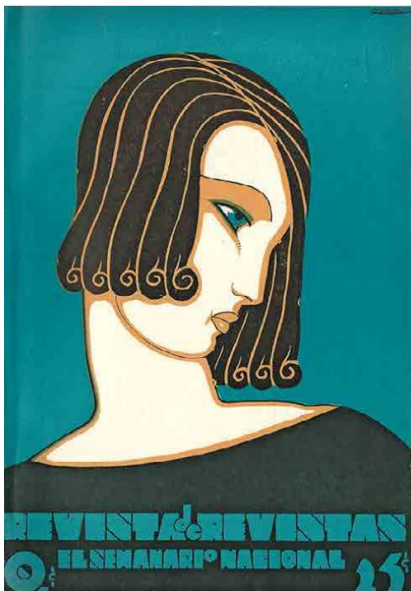


Ilustración 89 Ernesto García Cabral, Sin título, portada para *Revista de Revista*.

al trabajo del artista ruso Éрте [ver fig. 29].

En otra portada para *Revista de Revistas* de 1924 [fig. 90], Cabral dibuja a la *flapper* contrastándola con un fondo llamativo. Con el distintivo *bob*, cejas ultradelgadas, sombras en los ojos, labios con color intenso y tez blanca, incluso cuando no se muestra su indumentaria completa su rostro es

Cabral constituyó el imaginario plástico de caracterizó a la *flapper*, así la plasma de perfil [fig. 89], con cejas delgadas, labios pintados, delineado en los ojos y el cabello a la altura de las mejillas, las curvas del cabello que dan forma de rizos muestran clara influencia del *art nouveau* (recalcando su conocimiento de las estéticas vanguardistas europea, como el gusto cosmopolita de la época). Las portadas de Cabral no solo resaltan por sus formas, sino por la manera en que representaba a las mujeres o las mezclas de colores intensos que resaltaron la indumentaria y los maquillajes, incluso similar



Ilustración 90 Ernesto García Cabral, Sin título, portada para *Revista de Revista*, 1924.

²⁵⁸ Incluso Carlos Monsiváis escribe al respecto del trabajo de Cabral en *Revista de Revistas*: “Si se consideran una serie, estas portadas son quizás lo más destacado del trabajo de Cabral en el periodismo. Si lo central es el homenaje al *art nouveau*, no se confina allí Cabral, variadísimo, brillante, innovador, simbólico y profusamente sensual. Él le da su sitio a la alegoría, la operación mediante la cual una cosa (una imagen) significa algo diferente (...) Cabral se prodiga y le añade al periodismo un elevadísimo nivel artístico”.

Barajas, *El universo estético de Ernesto García Cabral*, p. 46.

²⁵⁹ Barajas, *El universo estético de Ernesto García Cabral*, p. 74.



Ilustración 91 Miguel Covarrubias, *Ruby Helder*, ca. 1927.

suficiente para identificarla completamente como una chica moderna. Miguel Covarrubias, pintor, ilustrador e incluso diseñador teatral, también plasmó el icónico estilo *pelona per se* en *Ruby Helder* [fig. 91], al igual que en la imagen de Cabral, no se muestra el cuerpo completo. Esta vez se elimina el rostro para dejar un maniquí en el que solo se aprecia parte de la blusa, un collar de perlas y el cabello *bob*, con esta imagen Covarrubias resalta (y valora) lo distintivo que marcó el estilo *flapper*.

Miguel Covarrubias, conocido como "El Chamaco", pasó años en Estados Unidos (en donde conoció a Rosa Rolanda) y publicó para revistas como *Vanity Fair* o *The New Yorker* [ver fig. 41]. El pintor Emilio Amero residió también en la nación americana en donde realizó trabajos para *The Brooklyn Eagle*, *Theatre Magazine*, *The New Yorker* y *Life Magazine* e incluso experimentó en la industria cinematográfica. En 1928 la *Revista de Revistas* publica trabajos del artista, entre los que se destaca *Aquella muchacha en New York* [fig. 92], en donde nuevamente se aprecia lo distintivo que fue el estilo *flapper* que basta con ver a la *muchacha* neoyorquina con el corte *bob* y sombrero *cloche* para saber que es una chica moderna.



Ilustración 92 Emilio Amero, *Aquella muchacha en New York*.

Todos estos artistas mencionados ilustran tanto las imágenes del espectáculo y del entretenimiento estadounidense, como la "vida cotidiana". Otras artistas que

también abrevaron de la estética del *Art Nouveau* y de las vanguardias europeas (aún antes de su residencia artística en aquel continente), para plasmar a *las pelonas* fueron David Alfaro Siqueiros y Gabriel Fernández Ledesma.

Siqueiros, en particular, publicó varias obras para *El Universal Ilustrado*, tales como *La danza de la lluvia* y *Bailarina oriental* (1918) donde retrata a la famosa bailarina rusa Anna Pávlova, retomando la construcción de la feminidad del *art Nouveau*. En especial, sería en *La señorita inconsciente* [fig. 93] en donde plasma a la mujer moderna mexicana y las imágenes de la modernización del país después de la Revolución.

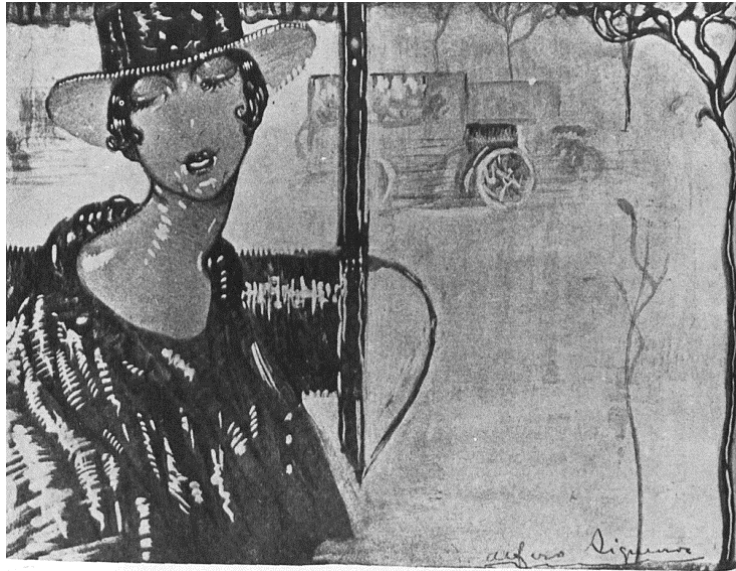


Ilustración 93 David Alfaro Siqueiros, *La señorita inconsciente*, 1919.

En el primer plano la mujer lleva el estilo característico del abrigo, sombrero y maquillaje modernos, tiene los ojos cerrados pues podría estar dormida o solo serena mientras viaja en carro, mientras en el segundo plano vemos carros transitar. En este caso, Siqueiros juega con el título de la obra, pues si bien no hay testimonios sobre el significado verdadero, la “inconsciencia” podría referir a la mujer que parece dormida con el vaivén del automóvil o al espíritu de rebeldía de las jóvenes modernas.

El pintor Alfredo Zalce, figura importante en la escena artística mexicana, representó la feminidad moderna en *Dos niñas* [fig. 94] pero no plasma a la mujer



Ilustración 94 Alfredo Zalce, *Dos niñas*, 1932.

flapper sino a la infancia *flapperizada*. En su pintura vemos a Beatriz, hija de Zalce, junto con su amiga, ambas niñas llevan el atuendo moderno con vestidos holgados, cabello corto y sombreros *cloche*.

En este punto es importante señalar que los artistas mencionados precisamente durante la década de los veinte retratan a las mujeres modernas, al finalizar esta etapa se dedican a construir una estética mexicanista que recuperará los ideales de belleza de la feminidad más cercana a lo indígena y lo mestizo nacionalista.

Por otro lado, al mismo tiempo que se difundieron las representaciones publicitarias y artísticas, el cine fue otra gran influencia para la moda *pelona* pues a menudo las protagonistas eran actrices extranjeras y mexicanas que también estaban apegadas inicialmente a las *flappers*. En la Ciudad de México, los recintos para la proyección de filmes abundaron, siendo los más populares el Cine Olimpia, el Cine Odeón, el Teatro Imperial, el Cine de San Juan de Letrán, Trianón y Lux, entre muchos otros.

En dichos recintos se exhibieron los éxitos hollywoodenses como *El Submarino* (1928) de Frank Capra con la actriz Dorothy Revier, o *El loco cantor* de Lloyd Bacon (1928) con Josephine Dunn y Betty Bronson, entre otras películas que sirvieron de inspiración a las espectadoras pues eran protagonizadas por *flappers* con sus cortes modernos, prendas y maquillajes llamativos. Ejemplo de ello fue la estrella de cine Gloria Swanson quien actuó en filmes como *Esposa Mártir* (1922) del director Sam Wood o *La intrusa* (1929) de Edmund Goulding.

En estas películas no solo se mostraban mujeres con los atuendos a la moda, sino los personajes señalaban el ideal de la *flapper* en torno a su libertad sexual; en la pantalla había escenas de besos, coqueteos y otras prácticas amorosas, incluso

la actriz Audrey Manson (la primera mujer en posar desnuda en el cine) se mostraba sin ropa alguna en películas como película *Pureza* (1916) de Rae Berger y *Cuerpo y Alma* (*Inspiration*, dirigida en 1915 por el director George Foster Platt). Todo esto desató el temor de los sectores conservadores de la población, en particular de las madres criada precisamente con el recato y pureza que dictó el ideal del *ángel del hogar*:

el público salió escandalizado de la crudeza. Las madres de familia, educadas en la santidad de la vida de provincia, o simplemente, en la vida capitalina de fines del siglo XIX [...] se retiraron a sus casas agitadísimas, maldiciendo del cine, del teatro y de los adelantos del siglo XX. Y sus hijas, que entran a la adolescencia y que, al parecer no entendían de estas cosas (no obstante que en realidad y desgraciadamente saben ya demasiado) escuchaban con la cabeza baja y la mirada tímida, las acres y furibundas reprimendas de su madre que se paseaba agitada por la pieza.²⁶⁰

A pesar de ello, las películas abrían el panorama a la existencia de nuevas feminidades y conductas que inspiraron a las mujeres. No solo las actrices extranjeras fueron grandes iconos del cine y de la moda, también las actrices mexicanas, sobre todo aquellas que incursionaron en Hollywood como Dolores del Río con películas como: *What Price Glory?* (1926) del cineasta Raoul Walsh, *Resurrection* (1927) y *Ramona* (1928) de Edwin Carewe, entre muchos otros éxitos hollywoodenses que realizó hasta la década de los cuarenta para después continuar como actriz en México.

²⁶⁰ Marco Aurelio Galindo, "El atractivo de lo inmoral", *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, p.23 citado en Susana Sosenski, "Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920", *Secuencia* (2006), n.66, p. 51. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0186-03482006000300035&script=sci_abstract

En la década de los veinte, Dolores se apegó al estilo *flapper* (incluso en sus personajes cinematográficos). En una fotografía de la Colección de Carlos



Ilustración 95 Culvert Pictures Service, Dolores del Río con su mono, ca. 1925.

Monsivaís, *Dolores del Río con su mono* [fig. 95], vemos a la actriz que porta prendas glamorosas como las que plasmó Georges Barbier en revistas de moda francesa [ver fig. 28]. Con una bata de satín con bordados, detalles de plumas en las prendas y en su sombrero, maquillaje y corte a la moda, lleva un cambio que resalta la exotividad de su atuendo. Al igual que Del Río, la actriz y bailarina Lupe Vélez incursionó en Hollywood hacia finales de los años veinte y hasta la década de los cuarenta, actuando bajo la dirección de personajes como D.W. Griffith, Cecil B. DeMille, Victor Fleming y William Wyler.

En un retrato realizado por la Compañía Industrial Fotográfica [fig. 96] Lupe Vélez es retratada como una bailarina, con un minishort y top que apenas cubren su cuerpo, lleva un sombrero, plumas en el cuello y maquillaje cargado. Vélez fue afamada dentro del mundo del bataclán. Cabe mencionar que el Bataclán fue otro entretenimiento importado desde Europa, en los espectáculos las mujeres bailaban al ritmo de la música con prendas que mostraban su cuerpo, los vestuarios estaban hechos con telas y cuentas brillantes, múltiples accesorios y demás.



Ilustración 96 Compañía Industrial Fotográfica, Lupe Vélez, 1926.



Las *bataclanas* reflejaban glamour, atrevimiento y soltura corporal de las mujeres modernas,

características que inspiraron a la creación de espectáculos de bataclán mexicanos como el *Mexican Rataplán* montada por el empresario teatral José Campillo en el Teatro Esperanza Iris y en donde actuó la vedette, actriz y modelo Celia Montalván quién fue retratada por Diego Rivera en el mural *Día de Muertos* [fig. 97] totalmente



Ilustración 97 Diego Rivera, Detalles de *Día de Muertos*, 1923-1924.

con el estilo *pelona*²⁶¹. Rivera la pinta en medio de la cotidianidad popular, perfectamente integrada a la masa que representa la enorme diversidad que componía el mosaico de la sociedad mexicana de entonces, junto con indígenas, obreros, mestizos, intelectuales, artistas y *pelonas* (entre las que también se encuentra la artista Nahui Olin, identificada por su cabellera rubia). En cambio, en una fotografía de la Compañía fotográfica [fig. 97] posa por completo al estilo chica moderna, con un vestido *flapper*, de encaje y transparencias que permiten ver su cuerpo, detalles bordados y plumas que le dan vistosidad.



Ilustración 98 Compañía Industrial Fotográfica, *Celia Montalván*.

²⁶¹ Secretaría De Educación Pública, “Celia Montalván”, *Murales de la SEP*.
https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/Celia_Montalvan

Montalván también participó en el Teatro de Revista con éxitos como *El Jardín de Obregón*, *¡Ra-Ta-Plan!* de José Campillo espectáculo que, en particular, se tomó de la presentación parisina *Le Ba-ta-clán*, en donde las actrices y bailarinas se mostraban con poca ropa. Cabe mencionar que en el Teatro de Revista se representaban acontecimientos reales y temas novedosos, en las dramatizaciones se dieron a conocer las novedades musicales como el jazz y los nuevos bailes como el *foxtrot* siendo las protagonistas de las historias *las flappers*. Representadas por actrices reconocidas precisamente como Celia Montalván y Margarita Carbajal.



Ilustración 99 Compañía Industrial Fotográfica, María Tereza Montoya, 1923.

María Tereza Montoya actuó en diversas obras teatrales, mientras que debutó como actriz en el éxito del cine mudo mexicano *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas. Desde los 17 años, en 1917, inicia su primera compañía de teatro, misma con la que realizó giras por el país y diversas partes de Estados Unidos. Su presencia en la escena artística fue esencial pues incluso fue socia fundadora la Asociación Nacional de Actores en la década de los treinta²⁶².

En un retrato fotográfico del Museo del Estanquillo, María Tereza *posa* [fig. 99] envuelta en un vestido largo de figuras geométricas, una manta con encajes, una bufanda satinada con pelaje, además del sombrero de plumas y el maquillaje a lo *flapper*, la empresaria luce un atuendo glamouroso que muestra también el juego de telas, patrones y materiales que se hacía al confeccionar las prendas *flappers* y muestra cómo se complementaban los atuendos con diversos accesorios. Tanto las actrices como las empresarias fueron símbolos transnacionales de modernidad e

²⁶² "María Tereza Montoya", *Wikipedia*, 27 de abril, 2023.
https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Tereza_Montoya

inspiración para las *pelonas*. Con sus personajes como mujeres modernas alentaban a seguir nuevos modelos de conducta y de empoderamiento femeninos.

En general, tanto la moda, como la publicidad, el entretenimiento, el consumo de ciertos productos, la apertura de espacios en la esfera pública y otros lugares urbanos para el esparcimiento ayudaron a difundir el ideal de *la pelona* en todo el país, pues si bien su imagen chocaba y representaba un quebranto a las concepciones tradicionales de feminidad mexicana, específicamente la *India Bonita*, su ideal empató con el proyecto modernizador del país a la par que reflejó la influencia cosmopolita de las principales urbes mundiales.

Recordemos también que otro factor por el que no todas se apegaron al ideal fue que *la pelona* “amenazaba” las tradiciones mexicanas pues además de ser una moda de origen extranjero, buscaba copiar la belleza de las actrices y bailarinas que mostraban un juego de erotización corporal que no empató con el pudor tradicionalista. Esta situación generó críticas tanto en diarios nacionales como conflictos provocados por estudiantes que no simpatizaban con el ideal.

3.2 CHOQUES Y TRANSFORMACIONES EN LA FEMINIDAD MEXICANA



El nacionalismo mexicano y los atentados contra *las pelonas*

La mujer moderna que reflejaba la modernización del país y las luchas por la libertad femenina no tuvo una buena recepción inicial en el país dado que contrastó con el plan de nacional que buscaba retomar las raíces indígenas y tradicionales, así como la imagen del “mestizaje” nacional, para plasmarlas en ideales como de la *India Bonita* y la figura de *la madre* como forma de preservación los valores mexicanos.

Cuando la moda extranjera de *las pelonas* comenzó a asentarse entre los grupos de élite, se fue difundiendo entre el resto de la población un recelo creciente pues se temía que las mujeres comenzaran a imitar a las clases altas. El corte de cabello *à la garçon* que tanto había fascinado a *las pelonas* era visto como símbolo de rebeldía y antinacionalismo. Este nuevo estilo significaba una ruptura con tradiciones femeninas y atentaba con la preservación de los modelos nacionales. De esta manera, las mujeres que adoptaron este estilo extranjero fueron consideradas incluso como malinchistas²⁶³.

Con el proyecto de reconstrucción nacional, se defendía la pureza nacional y racial, las mujeres que preservaban no solo las tradiciones sino los rasgos físicos y la vestimenta al estilo *india bonita* eran más valoradas. En particular, el cabello largo y las trenzas se volvieron estandarte de la estética de la mexicanidad, por lo que se debía preservar el cabello largo: “El adoptar una moda extranjera implica una negación de lo nacional, de lo mexicano. Esto adquiere sentido si se considera que en ese momento en la política del Estado mexicano exaltaba el hecho de que la cultura mexicana fuera mestiza y arraigada en lo indígena”²⁶⁴.

²⁶³ Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””; Hershfield, *Imagining la Chica Moderna*.

²⁶⁴ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*; Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*.

En el imaginario artístico nacionalista de los veinte y treinta, *las pelonas* tuvieron una representación cargada de significaciones contradictorias. Por un lado, Diego Rivera las retrata de manera reiterativa en paneles de su ciclo mural de la Secretaría de Educación Pública. Para este artista empapado de una propuesta nacionalista, pero también de un discurso ideológico comunista, las *flappers*, en conjunto con otros personajes de la élite nacional y norteamericana, representan la “decadencia” de la modernidad y las clases adineradas y extranjeras que se contraponen al “pueblo” mexicano que lucha por fortalecer valores nacionales.

En *La cena del capitalismo* [fig. 100] plasma al centro de una larga mesa un costal de dinero como platillo principal, en los platos están servidas monedas de oro. Los comensales son tres hombres en traje sastre y tres *flappers* con joyas lujosas como aretes y diademas, maquillaje remarcado, zapatillas, vestidos lisos y escotados. Dichas mujeres están completamente ridiculizadas pues Rivera las plasma con cabello a rape, incluso más que los varones.



Ilustración 100 Diego Rivera, Detalle *La cena del capitalismo*, 1928.

Estas figuras adineradas representan la burguesía mexicana conformada por altos funcionarios y empresarios entre los que destacan el Subsecretario de Relaciones Exteriores Genaro Estrada y Manuel Peláez encargado de compañías petroleras²⁶⁵. Mientras que las figuras femeninas son expresión de la banalidad, voracidad y derroche, incluso aun cuando hay un bebé en la escena, no hay una alguna mujer que represente el ideal de *la madre* protectora.

²⁶⁵ SEP, “Patio de las fiestas”.

Dichos personajes contrastan con el pueblo revolucionario -los obreros y campesinos- que carga “los frutos de la revolución”, del “trabajo de la tierra” (verduras, trigo, frutas, bolillos, etc.), frente a estos capitalistas que devoran impávidos su oro. Su alimento no es nutricio pues, como vemos, mientras que el



Ilustración 101 Diego Rivera,
La orgía, 1928.

bebé burgués llora porque “tiene hambre”, en un rincón superior el niño del pueblo se alimenta con un abundante taco. Rivera plasma en este fresco a las clases altas que desdeñan al pueblo y lo explotan, pero lo contraponen con el pueblo que no se corrompe ante las riquezas pues su verdadero valor son los frutos de su trabajo y la unión entre ellos²⁶⁶.

De la misma manera, el pintor representa a las clases adineradas en *La orgía* [fig. 101], entre los personajes destacan dos *flappers*, también con cabello rapado, vestidos de profundos escotes y joyas brillantes, que beben despreocupadas unas copas de alcohol. Una vez más Rivera expresa en estas imágenes su desdén hacia las clases altas (blancas o “blanqueadas”) que representan el derroche y desperdicio de las fiestas mientras gastan su dinero en joyas, prendas finas, cigarros y bebidas, encarnando la frivolidad de su clase.

La “decadencia del sistema capitalista” que se emborracha hasta el amanecer (como vemos al fondo del mural) contrasta con los ideales revolucionarios de colaboración entre obreros y campesinos²⁶⁷ que trabajan desde que sale el sol. Mientras que el pueblo expresa los valores nacionales mediante la labor comunitaria, los capitalistas manifiestan el ocio individualista.

²⁶⁶SEP, “Patio de las fiestas”.

²⁶⁷SEP, “Patio de las fiestas”.

En el *Banquete de Wall Street* [fig. 102], Rivera nuevamente retrata a tres *flappers* distinguidas por el cabello a rape, maquillaje cargado y accesorios ostentosos; entre ellas destaca en la orilla de la mesa la actriz Gloria Swanson con un vestido ultra escotado y múltiples joyas. Entre los personajes extranjeros se encuentran Henry Ford, John D. Rockefeller y John Pierpont Morgan.

En la mesa no hay comida alguna, en cambio hay una botella, unos cócteles y una lámpara de la Estatua de la Libertad. Al fondo se aprecia una gran caja fuerte (casi un monstruo/máquina) donde los personajes resguardan sus bastas pertenencias. Todos ellos están concentrados en la tira dorada que toman entre sus manos, en la que están inscritas sus cotizaciones en la bolsa de valores²⁶⁸.

En este mural Rivera también alude a la sociedad capitalista que concentra sus riquezas y cuyo único interés es incrementar sus bienes materiales.

En estos frescos Diego Rivera usa a *la flapper* como una figura crítica de la voracidad y decadencia capitalista, de la frivolidad moderna del momento o de la importación de ideales extranjerizantes o ajenos a los ideales nacionalistas. Es importante recordar que todos los murales de la Secretaría de Educación Pública fueron comisionados por José Vasconcelos como parte del proyecto de unificación nacional, y donde se resaltaba y “evangelizaba” a la población sobre quiénes eran los héroes nacionales y la propuesta de nación que se pretendía construir.



Ilustración 102 Diego Rivera, *Banquete de Wall Street*, 1928.

²⁶⁸ SEP, “Patio de las fiestas”.

Esta propuesta también retomó la construcción de la feminidad y en particular, del ideal de *la pelona*. En el caso de los frescos mencionados, las “malas”



Ilustración 103 Diego Rivera, Detalle de *Alfabetización*, 1928.

pelonas eran aquellas mujeres derrochadoras, capitalistas y frívolas; en cambio, en otros paneles murales hay representaciones de las mujeres modernas “buenas”, que se integraron y apoyaron el proyecto nacional. Las “buenas” *pelonas* querían gozar de las prácticas modernas de feminidad e integrarse como obreras, empleadas y profesionistas.

En el mural de *Alfabetización* [fig. 103] Rivera la plasma como *pelona*, con cabello rapado, arracadas y collar, lleva un vestido sencillo, con medias y zapatillas. Esperanza reparte libros a una niña y a una mujer con su bebé en brazos, probablemente se trata de una campaña

de alfabetización en una zona rural, pero nos deja ver como *las pelonas* fueron personajes principales en diversos proyectos nacionales, como también fue el caso de las feministas. Con esta imagen Rivera nos muestra como el ideal de las *pelonas* se nacionaliza verdaderamente. En este mural, es importante destacar la piel morena de Esperanza, igual que la del pueblo contrastando con *las pelonas* blancas y adineradas. En este caso tanto las mujeres modernas, como las campesinas e indígenas conviven como iguales, no es el pueblo explotado, sino el pueblo que colabora en conjunto.



Ilustración 104 Diego Rivera, Detalle de *La Unión*, 1928.

En *La unión* [fig. 104] vemos a *la pelona* mestiza, a su lado, sentada en el piso, está una mujer indígena, como la *india bonita*, de cabeza trenzado, collar de cuentas y arracadas, con un rebozo sostiene a su bebé encarnando también el ideal de *la madre*. Ambas mujeres tejen



Ilustración 105 Diego Rivera, Detalle *La cooperativa*, 1928.

la *unión*, pues precisamente en este fresco otros personajes acompañan a las mujeres, en conjunto, representan la diversidad del pueblo mexicano y la alianza de todos para construir la nueva nación.

En *La cooperativa* [fig. 105], vemos a *la pelona* con cabello *bob* y un vestido blanco, quién junto a sus compañeros se organizan para mejorar las condiciones de los obreros, por lo que este mural empata con los ideales comunistas. Las mujeres forman parte de la revolución obrera, tal como se veía en la Unión Soviética, por ejemplo. Las mujeres se integraron al espacio público y a la fuerza laboral, pues ellas también eran sujetas de

derechos y luchadoras por éstos precisamente todos estos frescos nos demuestran la manera en que *la pelona* se integró en la sociedad mexicana, no solo en la moda, sino como eslabón primordial en la reconstrucción nacional.

Otro hecho importante a resaltar es el contraste de la feminidad moderna, con la imagen tradicional de las mujeres indígenas que cohabitan en el mismo espacio de la ciudad. Al igual que Diego, David Alfaro Siqueiros plasmó en sus dibujos tempranos este marcado contraste. Por ejemplo, en *Las calaveras de azúcar* [fig. 106] el encuentro entre dos realidades, el de la juventud burguesa con las modas importadas del extranjero, frente a la tradición nacional de raíz indígena, popular, con una mujer (madre), que vende calaveras de azúcar.

En el suelo está sentada una mujer indígena ataviada con prendas tradicionales y un rebozo, con el que envuelve a su pequeño bebe. Frente a ella, está la adolescente *flapper*, con su vestido corto, zapatos bajos y cabello *bob*; en sus manos toma una cuerda como vestigio de su infancia, pero su cuerpo trazado en curvas refleja su transición a la adolescencia. Además de la contraposición de ambas feminidades, Siqueiros utiliza esta imagen para simbolizar el paso de la vida a la muerte como explica el historiador Xavier Moyssén: “La existencia vista en una de sus fases iniciales está representada por la mujer cuasi niña, la fase intermedia la cubre la mujer indígena y el fin de la existencia está presente en los cráneos, supongo que femeninos, de las "calaveras de azúcar"²⁶⁹.



Ilustración 106 David Alfaro Siqueiros, *Las calaveras de azúcar*, 1918.

Similar a la representación de Siqueiros, el pintor Roberto Montenegro pinta *Dos mundos diferentes* [fig. 107]. En el fondo resalta la figura *flapperezca*, con prendas elegantes, un vestido moderno, guantes y detalles de plumas, no se trata de una mujer sino de un maniquí en una tienda de ropa, incluso el fondo blanco

²⁶⁹ Xavier Moyssén, “Siqueiros Antes De Siqueiros”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 197613 (45), p. 188.

iluminado hace que resalte la figura. Frente a dicha imagen, en las sombras urbanas, duerme en el suelo un pequeño perro, mientras en la otra esquina se distinguen cuatro figuras, un infante y tres mujeres ataviadas con prendas indígenas (que cubren por completo su cuerpo), dos de ellas miran al escaparate. Con esta imagen Montenegro contrasta precisamente “dos mundos diferentes”, por un lado, el lujo y frivolidad de la modernidad ante la desigualdad perceptible de otros sectores de la población que no tenían acceso a la modernización.



Ilustración 107 Roberto Montenegro, *Dos mundos diferentes*.

❖ **La violencia simbólica y física hacia *las pelonas***

El disgusto imperante ante el ideal de feminidad extranjero y su representación mexicana en *las pelonas* se hizo patente también en los periódicos, mientras que, contradictoriamente, en los anuncios de los diarios y revistas se propagaba el nuevo ideal. Los periódicos mostraban el descontento de algunos sectores de la población y también se encargaban de publicar críticas propias; un ejemplo de ello fue *El Universal*, que en 1924 publicó una caricatura para referirse a la “tragedia” de cortarse el cabello y las consecuencias que acarrearía.

En “La tragedia de las pelonas y una cuestión de palpitante actualidad” [fig. 108] se aprecia al centro una mujer con una expresión de susto en el rostro, maquillaje llamativo y de cabello largo, en las manos sostiene unas tijeras pues está *¡Dispuesta al sacrificio!* para convertirse en una pelona. Esta ilustración refleja el lado moralista de la población que estaba inquieta ante el nuevo ideal denominando un acto “satánico” a cortarse el cabello: *¿Verdadera la tentación del peluquero Lucifer?* reza el pie de la ilustración en donde un peluquero con expresión “siniestra” está dispuesto a cortar la larga cabellera de la mujer asustada.

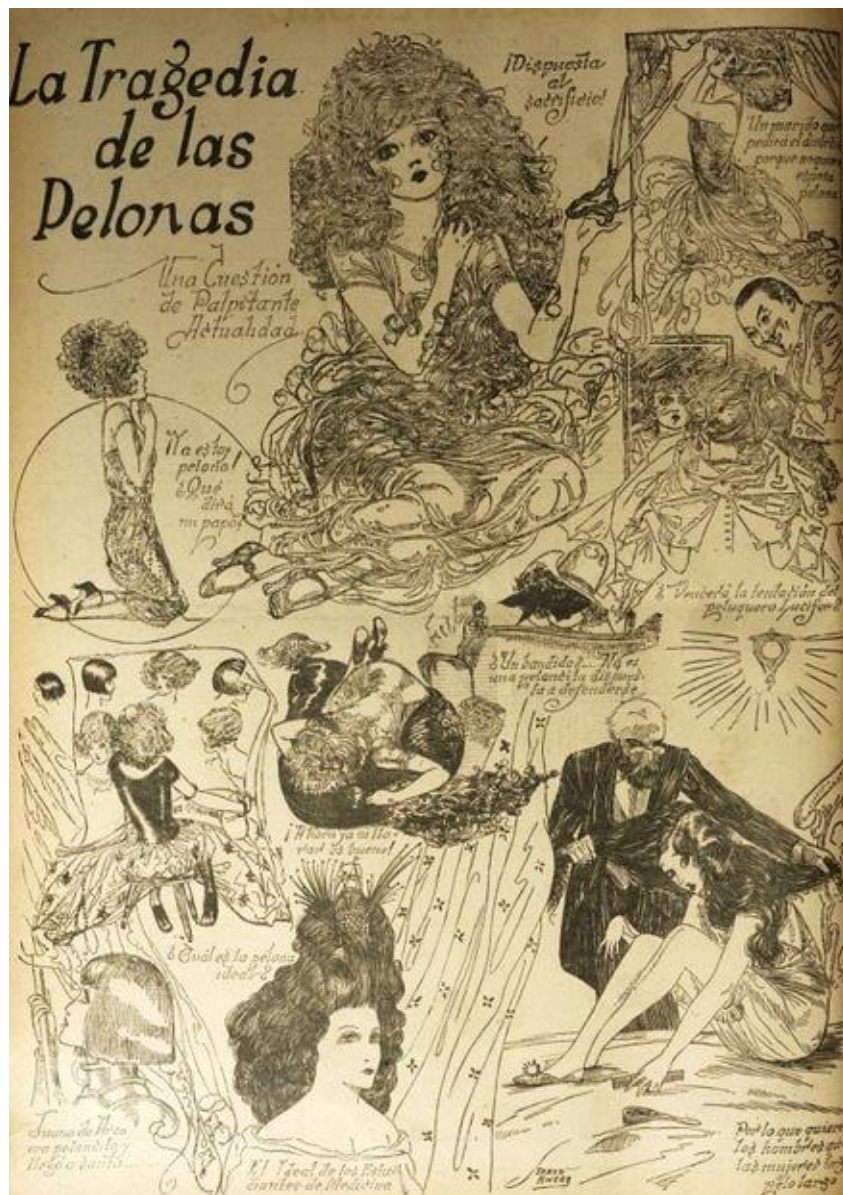


Ilustración 108 La tragedia de las pelonas, 10 de agosto de 1924.

En un extremo de la caricatura una mujer yace de rodillas en el suelo, porta un vestido rectilíneo con tirantes y el cabello corto, con las manos juntas y una expresión suplicante en el rostro se lamenta con la mirada hacia el cielo: *¡Ya estoy pelona! ¿Qué dirá mi papá?* En la esquina superior hay otra mujer, probablemente la protagonista al centro de la imagen, pues se distingue por su vestido largo, ya con el cabello corto, también mira con desesperación al cielo, implorando a alguna entidad perdón por la “fechoría” de cortarse el cabello, al costado de la imagen se puede leer: *Un marido que pedirá el divorcio por tener una esposa pelona.*

En otras escenas de la *tragedia* de ser *pelonas* se pueden leer otras frases como *¿Un bandido?... No, es una peloncita dispuesta a defenderse*, probablemente haciendo referencia y burla a que una mujer con el cabello corto además de lucir masculinizada parece un criminal, probablemente por considerar el corte de cabello como un “crimen”. Otra figura que se alcanza a distinguir es una mujer con un peinado elaborado y cabello abundante, dicha mujer representa lo contrario a *la pelona*: *El ideal de los estudiantes de medicina*. En esa escena se hace referencia específica a un altercado que sufrieron unas jóvenes estudiantes atacadas por sus compañeros, como veremos más abajo.

La *Tragedia de las pelonas* refleja los prejuicios que se tenían en contra del nuevo ideal, por lo que aquellas “valientes” dispuestas a “sacrificarse” serían desacreditadas por la opinión pública. En esta imagen todas las críticas hacia *las pelonas* son juicios morales provenientes de personajes masculinos: el padre, el marido, el peluquero.

En otra imagen, el caricaturista Andrés Audiffred plasma para *El Universal Ilustrado* otra crítica en torno al corte de cabello. En *¿Hasta dónde...?* [fig. 109] vemos el “rapismo” de *las pelonas*. En la primera imagen hay una mujer

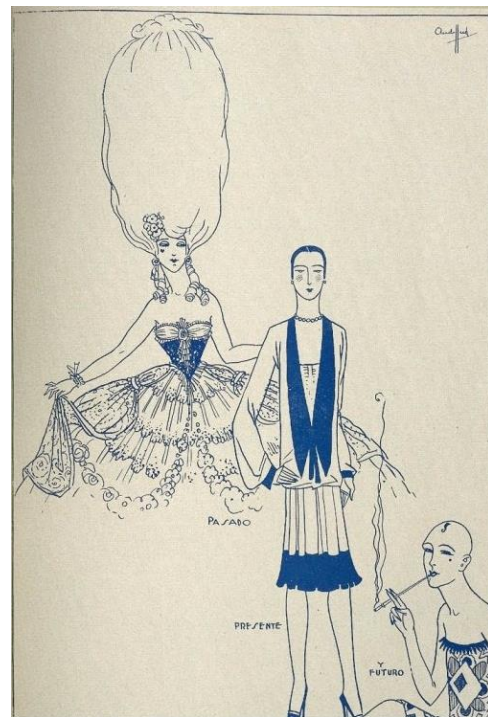


Ilustración 109 Andrés Audiffred, *¿Hasta dónde...?* 22 de julio de 1926.

con una cabellera voluminosa representando el “pasado” (usando prendas del siglo XIX), en medio hay una mujer *flapper* (reconocida por su indumentaria) con el cabello muy corto, (que incluso se vincula a la radicalización de Rivera con las mujeres a rape), dicha mujer es el “presente”.

Finalmente, en una esquina está una mujer casi por completo pelona (solo le queda un mechoncito de pelo), sus prendas son aún más descubiertas, la joven fuma despreocupadamente representando la “radicalización” de la mujer en el “futuro”. La concepción de Audiffred de los cambios en la feminidad muestran el “descaro” y “atreimiento” de las mujeres que aparentemente no tienen “un límite”; al “ridiculizarlas” no solo en la moda, muestra la crítica sobre los cambios de la nueva feminidad, denigrando por completo al nuevo ideal.

Además del rechazo en representaciones visuales, se evidenció el repudio de algunos sectores al corte de cabello de las mujeres a través de la divulgación de discursos científicos que sirvieron de parámetro para juzgar el nivel de “salud” de los individuos; en este sentido a *las pelonas* estaban “fuera” de los estándares de “buena salud”, considerándolas como enfermas y anormales. Incluso algunos periódicos mostraban estudios que respaldaban que las mujeres de cabello corto tenían “corta inteligencia” y que padecían de sus facultades mentales²⁷⁰.

El desprecio a la moda extranjera se hizo visible en 1924 cuando un grupo de mujeres extranjeras provenientes de Texas fueron rechazadas por agentes de Migración a su ingreso al país, pues su conducta no concordaba con la “decencia” de las familias mexicanas. Otro argumento de dicha negativa fue respecto a su ropa -vestían pantalones que llegaban a la rodilla- debido a que “ya había muchas mujeres vestidas así”²⁷¹, reflejando el rechazo ante el incremento de esta usanza en México, ya fueran mujeres nacionales o extranjeras.

²⁷⁰ Caro, “De pelonas y fifis”.

²⁷¹ “Mexican Officials Kick on Women in Knickers”, *El Universal*, 14 de julio de 1924, English News Section citado en Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, p.65.

Ligado a la vestimenta, en ese mismo año, el arzobispo de la Ciudad de México amenazó con “tomar medidas” en contra las mujeres que no mostraran recato al vestir prohibiéndoles la entrada a recintos religiosos. Además del decoro, una de las objeciones en contra de *las pelonas* fue por su “masculinización” o incluso el desafío a un binarismo de un género:

en los países sajones, el exceso de sport en la mujer está creando un tercer sexo [...] sexo neutro; lo cual en lugar de beneficiar a una raza tiende por el contrario a destruirla. Esto podrá ser por el abuso que el sexo débil ha hecho de algunos deportes en su loco afán de masculinizarse²⁷².

Las actrices *flappers* también fueron foco de disgusto, pues se decía que solo aquellas que trabajaban en el cine y en el espectáculo eran las que se cortaban el cabello. Esto hacía referencia a la asociación que se tenía de las actrices y la soltería, pues eran mujeres “no respetables”, sin “buena reputación” ni posibilidades de casamiento, por lo que cualquier mujer que adoptara el nuevo corte tendría el mismo destino y mala fama (incluso, las relacionaban con el mundo de la prostitución).

Se decía también que el ideal era un “fantasía cinematográfica exagerada” alejada a la realidad²⁷³ y, por lo tanto, inalcanzable para las mujeres mexicanas. En otros periódicos se criticaban las nuevas actividades de las mujeres modernas (como salir a pasear, a fiestas, cafés, de compras, trabajar, etc.) pues se decía que los únicos deportes que debían practicar eran actividades del hogar como barrer o trapear (clara defensa al ideal de la *madre*).

Uno de los principales argumentos por los que se decía que el ideal extranjero “chocaba” con lo nacional, fue de carácter racial. Tanto los seguidores como los opositores de *las pelonas* concordaban con que las personas con rasgos indígenas no “encajaban” en el perfil estético, lo mismo sucedía con las personas de clases bajas²⁷⁴. De acuerdo la investigadora Berenice Caro, la estética racial en torno a las

²⁷² Santín de Fontoura, 1924 citado en Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, p. 62.

²⁷³ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p. 86.

²⁷⁴ Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, p.64.

flappers exigía que, al ser una moda extranjera, se encajara en el ideal corporal de las europeas y estadounidenses por lo que las mexicanas con un fenotipo corporal indígena (facciones gruesas, cuerpos redondeados, de corta estatura) quedaban relegadas.

En el mural de *Día de Muertos*, Rivera plasma las diferentes representaciones de *las pelonas* y como algunas mujeres adoptaron y adaptaron el ideal. En el detalle del fresco [fig. 110] se aprecian dos mujeres sentadas en un puesto de comida, ambas llevan un atuendo *flapper*, vestidos holgados con escotes, collares y aretes largos, cabello corto, labios rojos mal pintados, cejas delineadas, mejillas y pómulos con exceso de maquillaje que contrasta con la piel oscura. En esta representación Diego Rivera contrapone a ambas mujeres, por un lado, la joven del vestido amarillo tiene ojos de colores y la piel más clara pues se trata de una mestiza, frente a la mujer de vestido rosa con rasgos completamente indígenas.



Ilustración 110 Diego Rivera, *Detalle de Día de Muertos*, 1923-1924.

Ambas representan como “pese” a su fenotipo mexicano se convirtieron en *pelonas*, a pesar de los prejuicios. Inclusive en *Revista de Revistas* se refería a la moda *pelona* como “ridícula” debido a que no empataba con la belleza de cualquier mujer: “una mujer joven y bella no se ve mal con el cabello corto, pero se verá mejor si usa cabellera [...] Una mujer que no sea hermosa aparece bastante fea si anda pelona”²⁷⁵. Probablemente cuando dictan “una mujer que no sea hermosa” hacen referencia a que aquellas que no encajaban con las características extranjeras de *las flappers* debían ser excluidas del ideal.

²⁷⁵ *Pompa*, 1925, citado en Caro, “De pelonas y fifis”, p.85.

Aún con las diversas objeciones, el ideal de *la pelona* fue adoptado por mujeres de diferentes clases sociales, lo que dio como resultado dos concepciones que chocaban entre sí: por un lado, se les asociaba con las mujeres de clase alta, blancas, atléticas y glamourosas, por otro lado, estaban las mexicanas “rebeldes” que adoptaron el ideal, incluso si era morenas o de clases bajas. Por ejemplo, una periodista de *El Universal* describe cómo fue su experiencia cortándose el cabello a lo *bob*:

“La primera vez mi madre fue mi peluquera, pero como gritaba estrepitosamente a cada rizo que caía no pudo continuar como quisiera...La emoción de ese momento no volverá más. Fue para mí algo así como el primer beso del primer novio. Pero ¡qué consuelo! ¡La liberación ansiada! Me refiero al ‘bob’ (corte) no al novio”²⁷⁶.

La periodista realizó su primer corte de cabello en 1919 por motivos de salud, para fortalecer su cabellera a consejo de un conocido: “Córteselo, me dijo alguien, y dejará de caérsele”; hecho por el que la escritora se consideró como una “veteranilla de la brigada de las pelonas”²⁷⁷. Sería hasta 1924 cuando la joven rebelde obtuvo su “liberación ansiada”, probablemente porque en esos años se empezaba a popularizar el ideal *pelona* entre las jóvenes de clase media.

Como se puede apreciar en la cita, el corte de cabello fue una *liberación*, algo inolvidable que sobrepasaba el aspecto físico, pues como se ha revisado, la moda *pelona* fue una expresión de la liberación femenina y de la ruptura con los ideales tradicionales de feminidad, para convertirse en mujeres modernas, mujeres *liberadas* de las ataduras. Por ello, constantemente más jóvenes se apegaban al ideal, no obstante, como hemos revisado, algunos sectores de la población no sólo se mostraban renuentes a aceptar la nueva moda, sino incluso ejercieron abierta violencia contra las mujeres que la portaban.

²⁷⁶ Nayeli Reyes, “Ellas se rebelaron contra el pelo largo”, *El Universal*, Mochilazo en el tiempo, 2 de agosto de 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/ellas-se-rebelaron-contra-el-pelo-largo/>

²⁷⁷ Reyes, “Ellas se rebelaron contra el pelo largo”.

El 21 de julio de 1924, alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria secuestraron brevemente a una joven *pelona* de la Escuela Nocturna Doctor Balmis para raparla por completo y luego soltarla²⁷⁸. Diez días después, el hecho fue ilustrado por Audiffred para *El Universal Ilustrado*. En *Atentados Capilares* [fig. 111] vemos una mujer con ropa de patrones geométricos y maquillaje, con la cabeza completamente rapada y lágrimas en el rostro. Tanto el título de la ilustración como la imagen hace referencia a este *atentado* de los alumnos de la preparatoria, la joven en la caricatura llora por su cabello recién mal rapado. Con esta caricatura Audiffred ridiculiza el hecho, pues el tratamiento de la imagen es más “chusco” que de indignación.

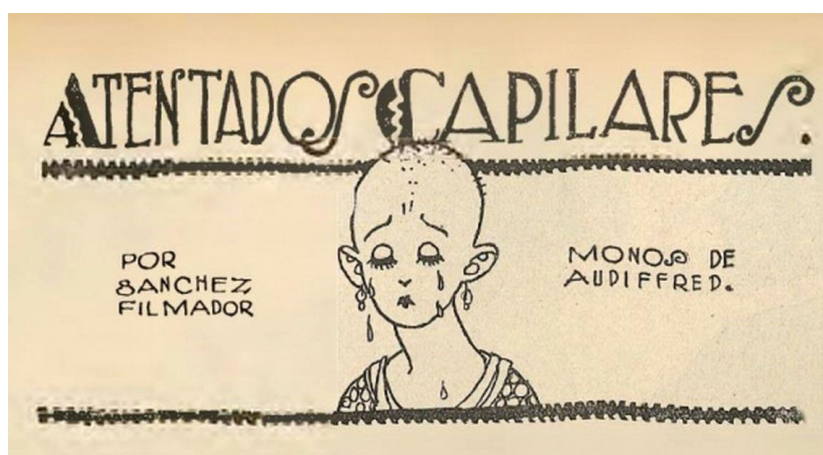


Ilustración 111 Andrés Audiffred, *Atentados Capilares*, 31 de julio de 1924.

El rapar a las jóvenes para dejarlas *pelonas* fue un acto violento al que se sumaron otros. Posiblemente por este hecho se popularizó llamar a las *flapper* mexicanas como *pelonas*, a lo que se sumó como origen del nombre un corrido popular revolucionario: “Estaban las tres pelonas / sentadas en su ventana / esperando a Pancho Villa / pa’ que les diera una hermana”²⁷⁹. El corrido refiere a

²⁷⁸ “Los enemigos de las pelonas hacen su víctima”, *El Universal Gráfico*, 22 de julio de 1924, p. 7 citado en Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””.

²⁷⁹ “Las tres pelonas”, en Kuri-Aldana y Mendoza Martínez, 1987 citado en Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, p.64.

las hijas del compositor Issac Calderón, quien escribió la canción cuando sus hijas enfermaron de tifus entre los años 1892 a 1895²⁸⁰.

Dicha enfermedad se contagiaba de las ratas al piojo de los humanos y a través de las mucosas aumentando el número de enfermos; debido a ello las jóvenes fueron rapadas, de ahí que se les denominara como “las pelonas”. Ellas no cortaron su cabello por alguna moda, lo hicieron como medida de higiene, es importante recordar que en porfiriato se reforzaron normas y leyes higienistas, que probablemente continuaron al comenzar el siglo XX. Dado a ello, se podría conjeturar que el corrido inspiró a los estudiantes a dejar *pelonas* a sus compañeras.

El 22 de julio del mismo año hubo otro incidente cuando un grupo de alumnos (provenientes también de la Preparatoria junto con algunos de la Escuela de Medicina de la Ciudad de México) insultaron, lanzaron agua y amenazaron con cortar el cabello a unas jóvenes de la Escuela de Medicina, mismas portaban el cabello a lo *bob*. En consecuencia, otros estudiantes tenían que acompañar a las mujeres hasta la salida para evitar otro tipo de ataques; no obstante, dos *pelonas* fueron forzadas y llevadas a las regaderas de la institución para lavarles el cabello y raparlas, hecho que provocó que acudiera una ambulancia y policías para finalizar la disputa²⁸¹.

Este ataque se plasmó en una *calaverita* literaria, ilustrada con una imagen de la calavera garbancera de José Guadalupe Posada, titulada *El panteón de las pelonas* [fig. 112] en donde se hace referencia a las jóvenes *pelonas* murieron por seguir la moda: “Vuestro empeño por gozar / Y por cortaros el pelo / Hizo vuestra alma pasar / De la tierra para el cielo”. La muerte lamenta el descenso de las *peloncitas* y como fueron maltratadas en vida por cortarse el cabello, en específico, como fueron violentadas por los alumnos de Medicina:

Ningún mal yo miro en esto

Pues a decir la verdad,

²⁸⁰ “Cuál era la canción favorita de Pancho Villa”, *Infobae*, 31 de mayo de 2022. <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/05/31/cual-era-la-cancion-favorita-de-pancho-villa/>

²⁸¹ Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, p.67.

haciéndome caridad
 A ninguna le hago gesto.....
 Fueron víctimas de truhanes
 Y muchachos bullangueros;
 Pero no eran caballeros
 Todos esos perillanes.
 La Escuela de Medicina
 Os proporcionó villanos.

Además del texto, vemos ilustradas a dos jóvenes *pelonas* con el cabello corto. Esta calaverita es testimonio del descontento generalizado por el ataque a las estudiantes, inclusive la muerte se retira de la tierra con “dolor profundo” y les asegura que su penuria será recompensada: “Y espero que iréis al cielo / Aun con media y zapatos.” Con este texto (en conjunto con los corridos) vemos como *las pelonas* se integraron al imaginario y a la narrativa popular.

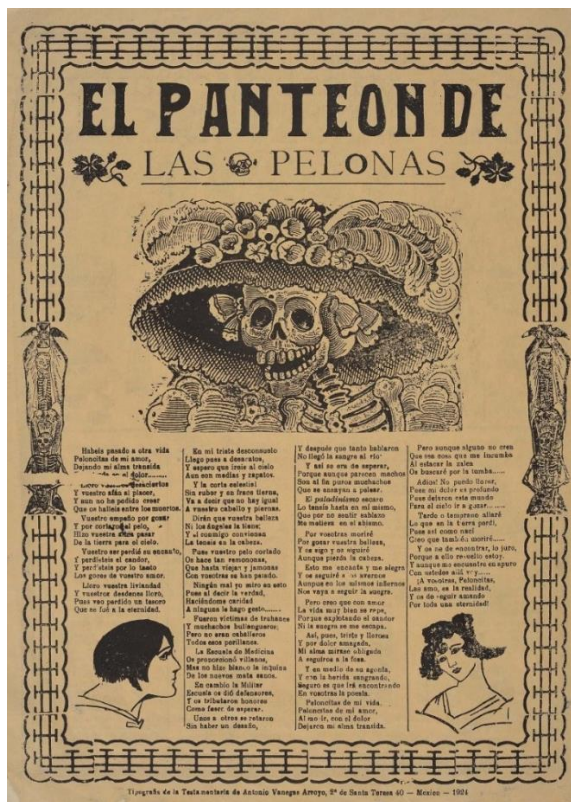


Ilustración 112 José Guadalupe Posada, *El panteón de las pelonas*, 1924.

A pesar de la integración de *las pelonas* desde diversos frentes, los tres actos de violencia no solo reflejan un rechazo a las jóvenes alumnas, sino que expresan por completo el desprecio que se tenía al ideal en cualquiera de sus manifestaciones. Ya fueran las extranjeras que llegaron al país, las actrices con el ideal *flapper* y su falta de “pudor” al mostrar la piel con sus prendas novedosas y cortarse “masculinamente” el cabello, o las jóvenes mexicanas que se adhirieron al ideal.

Mientras en el país la campaña nacionalista reforzó la idea de que la mujer debía permanecer al cuidado de la familia con recato y dedicación (aunque ya podía ocupar espacios en la esfera pública, desde donde también podría cuidar de sus hijos, como en el caso de las madres obreras). Los ataques muestran precisamente el rechazo a los nuevos roles de las mujeres fuera del seno familiar, a lo que se sumó su aspecto físico. Probablemente los estudiantes de preparatoria y medicina buscaban aleccionar a sus compañeras porque (además de todo lo anterior) habían rebasado todo límite permitido para la mujer por “masculinizarse” física, conductual e intelectualmente, por lo que sus compañeros las hicieron lucir como “hombres” rapados.

Ya fuera una lección, una burla, un rechazo directo a sus compañeras en particular o a todo el ideal, en cualquier caso, se trató de ataques violentos que reflejaron como algunos sectores masculinos se mostraron renuentes a aceptar los cambios no solo en los ideales de belleza sino en los derechos que empezaban a reclamar las mujeres pues tenían infundida la idea de que el verdadero lugar de la mujer debía ser en el hogar con todo lo que ello acarreaba (incluyendo su aspecto físico).

Para las jóvenes *pelonas*, el cortarse el cabello era normal y por ende se pensaba que sería bien aceptado. Como una alumna declaró, para ellas fue extraña la agresión pues cuando hicieron otra modificación a su estilo, como recortar las faldas, hubo una buena recepción entre sus compañeros²⁸². Este contraste de

²⁸² Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, p. 24.

reacciones en ambos cambios se debe a que el cabello siempre ha sido símbolo de sensualidad y sexualidad femenina. Las faldas cortas fueron aceptadas ya que perpetuaban dicha asociación, mientras que el corte de cabello desafiaba tal noción. Otro testimonio de una de las alumnas de la Escuela de Medicina atestigua precisamente como el corte de cabello fue el detonante de los ataques físicos:

Cuando se empezó a usar el pelo corto, hasta se pelearon los de la Escuela de Medicina con los de la Normal. Eso de que nos hubiéramos cortado el pelo en aquel tiempo produjo un escalofrío moral en los muchachos. No lo toleraban. Hubo peleas [...] porque una muchacha con pelo cortado que pasara por la Escuela de Medicina —entonces en la Plaza de Santo Domingo— se la metían los muchachos para castigarla. Le pegaban o la maltrataban. Y claro que se enfurecieron los normalistas. Yo creo que se sintieron mal, pues quién sabe qué sentirían²⁸³.

Precisamente en el testimonio se muestra como el “escalofrío moral” de los alumnos reflejó el enojó que tenían hacia sus compañeras y/o cualquier mujer (pues incluso una de las atacadas solo transitaba frente a la institución) por infringir todos los parámetros tradicionales de feminidad, al “no tolerar” la situación tuvieron que poner a las mujeres “en el lugar que les correspondía” para que no atentaran contra la “feminidad” y con ello, contra la masculinidad de sus compañeros.

De acuerdo con la historiadora Anne Rubenstein, este hecho fue simbólico ya que en esa época se acostumbraba que los alumnos raparan a los novatos a manera de iniciación, pero los actos que realizaron contra *las pelonas* reflejaban una negación a dicha tradición y adoptaban ciertas prácticas higienistas modernas -aparatos de control y sometimiento- en las que se rapaban también a aquellos que tenían piojos o que eran prisioneros²⁸⁴. Al igual que en el corrido de *Las tres pelonas*, los atacantes retomaron la medida de higiene como burla, agresión y control a sus compañeras. Pero también, al raparlas y mojarlas retomaron la visión de que eran ellas eran como “prisioneros”, incluso a semejanza de los presos y presas de

²⁸³ Guadalupe Zúñiga de González citado en Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, p.65.

²⁸⁴ Hershfield, *Imagining la Chica Moderna*.

campos de concentración, las vulneraron, humillaron y des individualizaron como actos punitivos por los “crímenes” que cometieron.

Los hechos en la Escuela de Medicina alarmaron a gran parte de la población por lo que se rechazó todo tipo de agresión hacia *las pelonas*, principalmente alumnos de ambas instituciones quienes declararon en periódicos sus disculpas y expresaron la “aceptación” (al menos públicamente) que tenían hacia las jóvenes. En diversos lugares se comenzaron a crear grupos en los que *las pelonas* fueron bien recibidas como cines y teatros que empezaron ofrecer funciones en las que solo se admitían mujeres, este hecho refleja cómo se refuerza la construcción del ideal desde las mismas mujeres, a la par que, además de los grupos feministas, se crearon grupos de “sororidad” entre ellas.

En el sector obrero también se rechazó cualquier acto de violencia para las *pelonas*, la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) hizo que sus representantes obreros expresaran respeto y se manifestaran en contra de los ataques recientes. También el vocero de la Comisión Nacional Agraria exigía que las autoridades del gobierno de la Ciudad tomar medidas de protección para que las empleadas de dicha comisión se sintieran seguras y protegidas. En cuanto a la Secretaría de Educación Pública (SEP) manifestó su rechazo a los ataques y anunció que los alumnos involucrados en los conflictos serían expulsados²⁸⁵.

Alumnos de la Escuela de Medicina crearon el *Comité ProPelona* para expresar su rechazo a los agresores. El Colegio Militar y la Escuela de Aviación proclamaron la implementación de patrullas para la protección de las alumnas de diversas escuelas; este último punto generó otro conflicto en el que jóvenes de dichas instituciones se enfrentaron a los de la institución de medicina hasta casi llegar a la agresión física; hecho que terminó días posteriores tras una reconciliación pública de ambas instituciones pues no era bien visto un conflicto en lo educativo, en tanto que la escuela era pieza clave para la reconstrucción nacional²⁸⁶. En general, todos los ataques eran hechos contradictorios siendo estudiantes quienes

²⁸⁵ Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, p.68.

²⁸⁶ Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, pp. 68-70.

atacaron a sus compañeras, a sus “iguales” (aunque no lo concebían de ese modo) y dado que en las instituciones educativas se “reforzaban” valores como unión y respeto.



Ilustración 113 Despojémoslas de los cabellos largos y las ideas cortas, 1925.

Para evitar conflictos, en los periódicos se dejaron de abordar temas *antipelonas* y se enfocaron en hablar sobre quiénes eran y qué las hacía especiales. Con notas como “Despejémoslas de los cabellos largos y las ideas cortas” [fig. 113] *El Universal* da un giro a su opinión negativa emitida *La tragedia de las pelonas* para resarcir la mala reputación que crearon sobre las mujeres modernas. En esta nota vemos a un peluquero realizando el corte *bob* y algunos estilos de cabello que recomiendan a las lectoras. Con esta página, *El Universal* describe a las *pelonas* como mujeres modernas e inteligentes por su

cabello corto, por lo que para eliminar las “ideas cortas” -de ellas o de quienes las criticaban- todas las mujeres de cabello largo debían *ultrapelonizar* la vida.

De la misma forma en *Los caballeros prefieren a las pelonas* [fig. 114] hay mujeres con diferentes rasgos y estilos de cabello a lo *bob*, en dicha página se impulsa a que las mujeres se corten el cabello (en cualquiera de los diferentes estilos) pues así es como las “prefieren” los hombres modernos. Al igual que en *La tragedia* el discurso gira en torno a la aceptación y al deseo masculino pues



Ilustración 114 Los caballeros prefieren a las pelonas, 1927.

como buen ideal de belleza femenino, tenía que ser aprobada como tal por los varones.

Luego de todos los altercados, a las mujeres modernas se les dejó de ver como una amenaza y, por el contrario, se les empezó a considerar como parte de la modernización mexicana. Incluso en eventos masivos como tablas gimnásticas *las pelonas* fueron participes, estos eventos sirvieron de herramienta para reconocerles como parte de la nueva identidad nacional. En la capital del país se empezó a defender a *las pelonas* e incluso en algunos espacios se podían encontrar carteles con frases como “*Aquí se protege a las pelonas*”, “*Pelonas: les damos garantías*” o en transportes en donde se les invitaba a subir sin temor a ataques “*Suban peloncitas*”²⁸⁷ o panfletos con versos en los que se mostraba la fascinación que se les tenía:

La moda de las pelonas
yo se las voy a contar,
pues todas se ven muy monas
cuando salen a pasear.
Ando en busca de una novia
pues mi pecho está vacante,
pero quiero que sea pelona
porque es muy interesante²⁸⁸.

Otro de los argumentos en defensa de *las pelonas* y su corte era la “practicidad” del nuevo estilo al peinarse y realizar actividades físicas. Poco a poco la imagen *de la pelona* fue vista no solo como una tendencia estética sino como una mujer trabajadora que lucha día a día por mantenerse y salir adelante por el bienestar familiar. *La pelona* poco a poco se asoció con diversos perfiles de feminidad, empataba con la mujer moderna que gozaba de su libertad y disfrutaba de diversas actividades, pero también, se comenzó a propagar como una

²⁸⁷ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, p. 19.

²⁸⁸ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, p. 19.

actualización de la feminidad tradicional en donde tanto obreras como mujeres a cargo de su hogar podrían considerarse dentro del ideal.

Cambios en la corporalidad normativa

El ideal de *la pelona* llegó al país para revolucionar toda concepción sobre la feminidad, *las pelonas* reflejaban juventud, vivacidad y dinamismo nunca antes visto en las mujeres. *La pelona* era la encarnación de la modernidad, expresión de los movimientos feministas y de liberación femenina cuyas transformaciones se manifestaron no sólo mediante la indumentaria, sino a toda una transformación corporal.



Ilustración 115 Ernesto García Cabral, *La nena decó*, 1931.

Las pelonas anhelaban conseguir un *cuerpo déco*, es decir, un cuerpo deportivo de líneas rectas, que reflejara el ejercicio y tuviera musculatura marcada, incluso semejantes al cuerpo masculino. Un gran ejemplo de la nueva estética y concepción corporal son las ilustraciones del Chango Cabral. En *La Nena Decó* [fig. 115] vemos una mujer con un *jumpsuit* pegado al cuerpo, debajo del sombrero de alas se asoma un cabello corto sin duda a lo *bob*, con lentes en la cara, cejas delgadísimas y labios pintados en donde mantiene un cigarro, sostiene su cuerpo en unas zapatillas altas de tacón. Esta figura no es una mujer masculinizada, sino que remite a una interrupción del cuerpo femenino, es importante señalar que,

aunque guarda los valores del ideal de belleza clásico, ahora se trata de un cuerpo que rompe con los patrones de delicadeza, languidez. Es un cuerpo ejercitado y con vigor.

Vemos entonces una mujer con marcada musculatura y líneas corporales que, además de reflejar un cuerpo ejercitado, reflejan fuerza y autoridad. Incluso el acto de fumar le añade cierto poder como un acto simbólico de “apoderarse” de lo que antes no tenían permitido (antes este acto antes era solo visto en los hombres, durante los años veinte las mujeres se volvieron altas consumidoras de cigarro).

La ilustración de Cabral remite a las obras de Tamara de Lempicka, con el *Retrato de la señora Allan Bott* y el *Retrato de la señora Bush* [Ver figs. 30 y 31], todas las mujeres representadas, incluyendo la de Cabral, manifiestan una feminidad fuerte, sensual e incluso andrógina y poderosa. En la obra del Chango, las líneas marcadas que resaltan las musculaturas y los trazos de fondo que remiten a una arquitectura al *art déco*, expresan precisamente cómo se construyó paralelamente el *cuerpo déco*.

Si observamos con detenimiento, *la nena déco* es una pintora pues en una mano elegantemente enguantada sostiene un pincel, mientras que en la otra sostiene una paleta. Este retrato contrasta con los de las pintoras decimonónicas como el *Retrato de Julia Sanromán de Haghenbeck* y el *Autorretrato* de Guadalupe Carpio de Mayora [Ver figs. 52 y 55], al expresar las diferencias entre las artistas y mujeres del siglo XIX y las del siglo XX. En el caso de los *ángeles del hogar* expresan la domesticidad de la feminidad de la época, así como el control corporal mostrado en la indumentaria y la gestualidad; en el caso de *la Nena déco* se expresa el poder y libertad de las mujeres modernas en el espacio público.

Para lograr el *cuerpo déco*, inicialmente se utilizaron productos comerciales que vimos anteriormente, pero el nuevo culto al cuerpo se consolidó también por medio del ejercicio. Impulsar la práctica del deporte fue una de las máximas del gobierno durante los años veinte, pues se buscaba conseguir el bienestar nacional, reflejado físicamente en los individuos. A través de argumentos científicos, se anunció que el ejercicio era el factor principal de un cuerpo sano y, por lo tanto, de una mente sana. Esto ayudó a contrarrestar los impactos de la Revolución y la imagen de las batallas de esa época, como pasó con el caso de las *flappers* y los restos de la Gran Guerra.



Ilustración 116 Ernesto García Cabral, *La mujer futura*, 1925.

Para ello, las imágenes publicitarias fueron la principal influencia para definir el cuerpo moderno, el *cuerpo decó*. En los anuncios y revistas se mostraron mujeres practicando diversas actividades físicas, así lo plasma Cabral en *La mujer futura* [fig. 116], quien tiene el atuendo de *la pelona*, ropa cómoda que le permite practicar box, el típico cabello a lo *bob*, sin olvidar el maquillaje, con un cuerpo definido y musculatura, la mujer del futuro es aquella mujer fuerte, moderna, que debe ejercitarse para definir su

cuerpo *decó*.

En esta imagen vemos cómo la mujer practica un deporte “masculino”, como lo es el box, pero sin perder la elegancia, la cadencia curvada del cuerpo femenino, “la sensualidad” que se aprecia gracias a las prendas diminutas, el movimiento sensual de los ribetes del cinturón, y los pies en puntillas, aun cuando practica un deporte violento, su pose no es propiamente “agresiva” o “corpulenta”, sino dinámica, atlética.

De igual forma, en la pintura se plasmó a *las pelonas* mexicanas como practicantes de diversos deportes y ejercicios. En *Las bañistas* [fig. 117], Jorge González Camarena hace una actualización moderna de la iconografía de un ideal de belleza femenino asentado a lo largo de la historia del arte. Nos muestra a mujeres completamente *decó*, de cuerpos delgados y fuertes. Se tratan de cuerpos, lineales, arquitectónicos y geométricos. Las féminas representadas observan a su compañera clavadista quién parece volar por los cielos pues no hay “nada que la detenga”, su fortaleza como mujer moderna la expresa también en su físico; ahora la mujer atlética es admirada.

En esta obra tanto el cuerpo como la arquitectura del trampolín son productos de la modernidad. Camarena no solo nos muestra una nueva práctica para las mujeres -ejercitarse- sino que también nos habla de espacios modernos de socialización como el club deportivo, balnearios, albercas públicas, etc. A la par, que muestra a las mujeres no solo con prendas modernas que descubren su cuerpo, sino cómo se elimina el pudor decimonónico de mostrarse en el espacio público.



Ilustración 117 Jorge González Camarena, *Las bañistas*, ca. 1935.

Otro punto que resaltar es que esta obra, en conjunto con otras de Camarena, fueron realizadas para para publicitar el Cemento Cruz Azul (cuyo logotipo se ve debajo del trampolín)²⁸⁹. Con esta imagen Camarena demuestra el cambio de las imágenes masculinas que publicitaron el cemento (albañiles,

²⁸⁹ Al respecto la revista *Cemento* escribe en 1930s sobre la importancia del nado y el valor arquitectónico de las albercas: “La natación ha llegado a adquirir tal popularidad en nuestros días, que las escuelas de cierta importancia, los parques de diversiones y deportes, y en general todas las residencias acomodadas se consideran incompletas sin un estanque [...] Las piscinas de cemento son sanitarias por excelencia, fáciles de construir y de muy hermoso aspecto [...] Debido a su utilidad y a su valor artístico los referidos estanques constituyen una de las partes esenciales de toda propiedad particular de buen gusto.”

“Piscinas de natación de concreto armado: Datos sobre la manera de construirlas”, *Cemento* 38 (1930): 5. En Fabiola Hernández Flores, “Cuerpo De Modernidad, Cuerpo De Publicidad: Las bañistas De Jorge González Camarena”. *Bitácora Arquitectura*, n.º 29 (2016), pp.124-33. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2015.29.56266>.

hombres fuertes, etc.) y pone a las bañistas también como símbolo de fortaleza y como dos productos al último grito de la moda e igual de modernos: *el cemento* y *la flapper*.

Ya fuera boxeo o natación, estas actividades fueron reservadas (al igual que otras actividades de *las flappers* como ir de compras, viajar o las fiestas) a quienes tenían los medios económicos para costearlos. Solo aquellas mujeres provenientes de clases adineradas y medias accedían a deportes populares en la época como el atletismo, tenis, voleibol, equitación, básquetbol o ciclismo. Incluso debido a la importación de imágenes extranjeras, en las revistas se podía observar algunas mujeres cazando, practicando esgrima o alpinismo, deportes que no eran factibles en México, pero que siguieron propagando el deseo de una experiencia cosmopolita, aunque fuera en el espacio de la ficción²⁹⁰.



Ilustración 118 Antonio Ruiz, *El organillero*, ca. 1925.

Para el resto de la población, el baile fue la opción de ejercicio más asequible para todas las mujeres, sin importar la edad, quienes adoptaron la actividad como deporte y entretenimiento. Como en *El organillero* [fig. 118], Antonio Ruiz “El Corcito” retrata a *la pelona* en la vía pública bailando con su pareja al ritmo de las melodías del organillo; él con un traje sencillo, ella con una playera y falda lisa, con tacones bajos. Se trata de una escena costumbrista donde la pareja parece que se detuvo en su andar para disfrutar de la canción. En esta imagen se juega una diferenciación de clases que contrasta con la

²⁹⁰ Rubenstein, “La guerra contra “Las Pelonas””, en Cano, Vaughan y Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, pp. 59 – 60.

representación de Camarena de un espacio lujoso y ultramoderno, mientras que la del Corcito plasma la cotidianidad popular.

Otras imágenes de baile que se difundieron fueron la portada para *Revista de Revistas* que elaboró Cabral [fig. 119], en ella vemos otra pareja, la mujer con un vestido *flapper*, con patrones y un sombrero con plumas colgantes, el hombre usa un elegante traje frac con un peinado pulcro y brillante, al fondo se encuentra una banda de jazz tocando las baladas, sin duda los personajes retratados están en un salón de baile. Esta escena se apega más a la realidad de la *flapper* extranjera que a la *pelona* (incluso se asemejan a las escenas que retrató John Held Jr.); al igual que en los



Ilustración 119 Ernesto García Cabral, Portada para *Revista de Revistas*, 1926.

deportes; si bien se trata de modelos importados, inspiraban a *las pelonas* a apegarse al ideal y practicar las mismas actividades pues en México también eran populares los bailes de salón e incluso los concursos de danza.

Estas tres imágenes muestran dos vivencias distintas y contrastadas, pero también finalidades diferentes. Las de Cabral y Camarena son imágenes publicitarias que venden un ideal de vida burguesa, de lujo, cosmopolita, etc., mientras que la del Corcito busca hacer un retrato de las costumbres que se apega a la visualidad nacionalista de la época.

En la Ciudad de México se popularizaron las tablas rítmicas en las que participaban estudiantes y maestros, eran presentadas en escuelas y eventos gubernamentales siendo una de las más populares, encabezada por mujeres, la realizada para la inauguración del Estadio Nacional. Para dichos bailes la participación de las mujeres fue imprescindible realizando diversas labores como coreógrafas, organizadoras, enfermeras, bailarinas y atletas además de que

mostraban el nuevo ideal del cuerpo atlético, flexible, dinámica y fluido. Todas ellas portaban el cabello corto a lo *bob* o se lo recogían ocultándolo mediante tocados y sombreros para simular el cabello *flapper* además desfilaban con ropas holgadas, togas al estilo griego o indumentaria deportiva que reflejaba los cambios en la moda actual.

Al igual que en las tablas rítmicas, *las pelonas* se volvieron partícipes de actividades gubernamentales, mismas en las que se buscaba destacar su aspecto físico, caracterizado por su indumentaria. Estas actividades ayudaron a propagar la imagen de *las pelonas* y convertirlas en iconos de una moda urbana, con su maquillaje llamativo y ropa cómoda. Más allá de eso, el aspecto estético reflejó y permitió hacerle saber a la población las transformaciones políticas y sociales sobre las mujeres, a la par que permitió que las mujeres pudieran satisfacer “sus deseos estéticos, imaginativos e incluso eróticos y sexuales”²⁹¹.

La indumentaria *pelona* fue una herramienta para expresar su identidad y poner de manifiesto que iban en contra de los ideales dominantes mexicanos, mismos que buscaban reprimir a la mujer. Al mismo tiempo, se buscaba introducir nuevas ideas en torno a la feminidad -además de la autonomía-, pues como se revisó en el primer capítulo, *las pelonas* introdujeron cambios en el cuerpo que lo llevaron a asemejarse al cuerpo masculino creando una imagen andrógina. *Las pelonas* entrenaban y hacían lo posible por lograr un cuerpo atlético incluso si eso significaba ganar musculatura y perder las curvas naturales del cuerpo femenino:

Cómo bien lo muestran *flappers* y *garçonnes*, hubo una transformación radical en la apariencia de las mujeres y en la ropa que ellas usaban; la aparición de la figura de la mujer "muchacho" como modelo de belleza femenina, va, sin embargo, más allá de la historia de la moda porque muchos contemporáneos consideraron esa figura como un símbolo de transición de una sociedad sexual y socialmente heterogénea a una que fuera "unisex", uniforme y sin clase²⁹².

²⁹¹ Hershfield, *Imagining la Chica Moderna*.

²⁹² Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*.

Esta transformación corporal se ligó por completo a la sexualidad emancipada, cuando el ideal se propagó por el país inició como un estilo fomentado por el consumismo, pero poco a poco diversos discursos dejaron notar que la llegada de *la pelona* a México estaba estrechamente ligada con la liberación femenina.

Todos los movimientos feministas llevaron a la mujer mexicana a desapegarse del hogar e integrarse en otros roles en el espacio público, incluso si ello representaba una amenaza a las tradiciones nacionalistas o a la normatividad del género. Las mujeres modernas mexicanas no solo reflejaron los cambios nacionales e internacionales de los años veinte, sino que se convirtieron en agentes de cambio de toda una época. Fueron la imagen de la modernización del México de la posguerra y de la posrevolución, formaron parte del proyecto civilizatorio en el que se llevó a cabo una liberación de los roles de género, tanto actitudinal como estéticamente.

3.3 LAS CONSTRUCCIÓN DE LA MUJER MODERNA EN EL ARTE MODERNO MEXICANO DE LOS AÑOS VEINTE

Artistas y *pelonas*: la liberación de la feminidad

Hasta este punto, hemos confirmado que los años veinte fueron la piedra angular para la redefinición de feminidad moderna, misma que persiste hasta la actualidad. *Las pelonas* fueron importantes agentes políticos que usaron la vestimenta para plasmar la liberación de la feminidad a la par que introdujeron nuevas pautas de comportamiento y expresión tanto en las esferas públicas como privadas. Las representaciones visuales de dicho ideal fueron esenciales tanto para plasmarlo en el imaginario social como para la divulgación de este, hecho en el que el arte moderno fue pieza clave, además de la moda.

Como se revisó previamente, algunas artistas introdujeron en términos de moda el ideal *flapper* en México, sin embargo, el papel que jugaron dichas mujeres contribuyó más allá de la indumentaria pues revolucionaron el mundo intelectual y artístico dejando un gran legado. Las artistas de 1920 desde actrices, bailarinas, pintoras, escultoras, escritoras e intelectuales rompieron el cautiverio doméstico del siglo XIX para ocupar la esfera pública. Rompieron las barreras de género, se abrieron camino en el gremio artístico dominado por hombres crearon su propia estética, expresaron abiertamente sus sentimientos y concepciones sobre feminidad y el mundo que las rodea, a la par que ayudaron a forjar una identidad nacional mediante representaciones de la sociedad mexicana reafirmando la importancia de la construcción una cultura nacional contribuyendo con su gran valor artístico en un momento de cambios y transformaciones sociales.

En particular, las pintoras de esta década fueron mujeres modernas que continuaron con la trayectoria de las artistas *ángeles del hogar* al llevar al escenario público escenas de la intimidad femenina a la par que se mostraron no como “musas”, sino como creadoras y líderes artísticas. Las mujeres artistas tenían agencia para mostrar y pintar sobre sus vidas, rompiendo tanto con los géneros “propios” de la mujer como logrando plasmar en sus obras a las mujeres como seres

con sentimientos, lejos de la pasividad con la que los pintores las representaban en los entornos hogareños.

Sus representaciones y autorrepresentaciones (en donde la moda fue un elemento distintivo) les permitieron desafiar los estereotipos, pautas morales y religiosas relacionados con la feminidad y la sexualidad, abriendo camino para la creación de una nueva feminidad contemporánea que permitió mirar a las mujeres -y mirarse como mujeres- desde nuevas ópticas, generando nuevos cuestionamientos y redefiniendo el arte.

En este sentido, el siglo XX da testimonio de múltiples artistas femeninas que desarrollaron su obra artística en diversas décadas como Rosa Rolanda, Leonora Carrington, Aurora Reyes o Remedios Varo, por mencionar algunas. Incluso hay casos en los que aparecen en la escena artística e intelectual desde 1920, pese a ello, la mayor parte de su producción artística se desarrolló ya entrada la década de los treinta, como fue el caso de María Izquierdo o Lola Cueto.

Debido a la basta información sobre las diversas artistas, esta investigación retoma los casos de Frida Kahlo y Nahui Olin como dos artistas femeninas cuya producción empezó y cobró importancia desde los primeros años veinte y que, además, se adhirieron por completo al ideal de *las pelonas*, tanto en su indumentaria, como en comportamientos, manifestando una personalidad fruto del nuevo proyecto nacional. Ambas fueron importantes exponentes de la obra plástica, mujeres que cuestionaron su papel en la sociedad y como expresar su feminidad mostrándose como importantes ejemplos de modernidad.

❖ **Nahui Olin, una artista multifacética**

Así, las nuevas concepciones del cuerpo y sexualidad femenina que eran temas de debate en los Congresos feministas, fueron temas abordados por la pintora y poetisa Carmen Mondragón, conocida como Nahui Olin. Ella rompe por completo toda concepción de feminidad tradicional, se muestra como una mujer de intensos sentimientos y profundos cuestionamientos, revela el cuerpo femenino como una obra de arte y herramienta expresión, crea autorretratos que, a la par que define un estilo único, da testimonio de la intensidad de su genio creativo.

Como revisamos en otros apartados, las mujeres apegadas al ideal de la *pelona* eran pertenecientes a clases sociales altas y medias, esto no fue la excepción para Carmen Mondragón pues su familia perteneció a los grupos de élite porfiristas. Al cumplir cuatro años, su familia emprendió una estancia de ocho años en Francia pues su padre debía cubrir una misión encomendada por el presidente Díaz. Así, su crianza la de sus hermanos estaba a cargo de su madre, Mercedes, quien era una ama de casa devota, de moral conservadora, clasista y estricta.

Pese a ello, la educación de Carmen fue de elite, durante su estancia en Francia estudió en París, en donde no solo aprendió sobre intelectuales clásicos y contemporáneos, sino que asistió a recintos importantes como el museo de Louvre, Notre Dame, entre otros²⁹³ de los que seguramente se nutrió sobre arte. Como vemos, aún con la influencia de su madre seguramente instruida por el ideal del *ángel del hogar*, Nahui logra educarse como una mujer moderna.

A su regreso en México estudió en el Colegio Frances (al que solo tenían acceso las familias aristócratas y adineradas) lugar donde destacó debido a su alto nivel intelectual demostrando conocimientos en pensadores como Voltaire, Roseau y Nietzsche. A ello se suma que su familia mostraba interés por el arte, hecho que llevó a la joven a aprender a pintar, dibujar y a tocar instrumentos. Toda esta formación desató en la pequeña Carmen cuestionamientos profundos que le llevaron a escribir poesía desde temprana edad.

Desde sus primeros años en el colegio (en 1903, a los diez años de edad aproximadamente²⁹⁴) escribe reflexiones y poesía sobre ella misma y el mundo que la rodea. Sus escritos fueron editados y publicados años posteriores como *Óptica cerebral* (1922), *Câlinement je suis dedans* (1923) y *À dix ans sur mon pupitre*. Este último texto refleja el carácter fuerte, libre y curioso de la autora, tal como explica el restaurador Tomás Zurián:

²⁹³ Museo Estudio Diego Rivera, *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos* (Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993), p. 46.

²⁹⁴ Museo Estudio Diego Rivera, *Nahui Olin*, p. 54.

El libro había provocado un escándalo por su estilo abierto, libre y sin prejuicios, editado en un estilo novedoso por la estructuración arquitectónica de los versos -que parecían colgar en sección áurea, de un invisible andamiaje-. Esta edición fue bien acogida entre los escritores de la época, pero su repercusión en el seno de una sociedad hipócrita y conservadora tuvo consecuencias adversas para la autora y le acarreó el desprecio de las familias «decentes».

Tal autor, refiere al desprecio de familias decentes pues en este caso y como se revisó durante este capítulo, aún a iniciar los años veinte abundaban las familias con pensamiento tradicional y conservador, mismas que se escandalizaron por el cambio de la feminidad moderna. Al igual que otras artistas, Nahui fue de las primeras artistas -y mujeres- mexicanas en expresar sus pensamientos públicamente, más aún, en hablar sobre sus sentimientos en un nivel poético e intelectual novedoso para las mujeres de la época, escribe así un poema titulado *Mi alma esta triste hasta morir en À dix ans sur mon pupitre*:

Quisiera embriagarme
hasta
morir de amor
de felicidad
de ensoñaciones.
[...]
Añoro crear sensaciones de belleza
patéticas y petrificantes
como las que recojo sin cesar
de una brizna de hierba
de una rosa, de la luz
de un suspiro, de una mirada.
[...]
Todo lo que llega a mi espíritu resuena y responde
Nahui Olin²⁹⁵.

²⁹⁵ Nahui Olin, *À dix ans sur mon pupitre*, (México: Editorial Cultura, México, 1924).

Como la misma Nahui expresa, su espíritu se mostraba ávido por absorber y aprender de todo lo que la rodeaba, se muestra como una mujer curiosa, observadora, que quiere adueñarse de su mundo. Además de su talento como escritora, Nahui realiza una serie de grabados, dibujos y caricaturas, de los cuales expuso algunos ejemplares en una exposición colectiva de la Académica de San Carlos en 1921²⁹⁶.

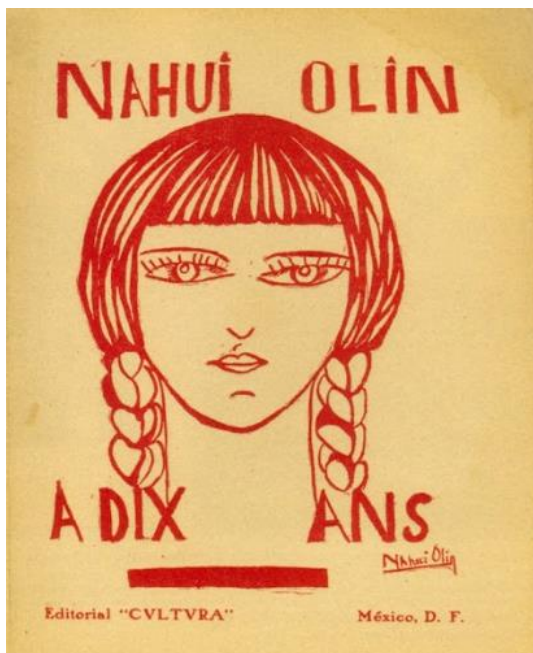


Ilustración 120 Nahui Olin, Portada de *À dix ans sur mon pupitre*, 1924.

Plasma en sus obras durante esta etapa autorretratos, caricaturas de personajes, retratos de conocidos e incluso autorretratos, ilustra por ejemplo las portadas de sus libros como en *À dix ans sur mon pupitre* [fig. 120], en donde se plasma a ella misma como una *pelona* de los primeros años de los veinte [Ver fig. 82], así, vemos a Nahui con el cabello *à la garçonne* mezclando trenzas tradicionales con el corte moderno.

En otra caricatura realizada dos años después, Nahui se vuelve a plasmar como una *pelona*, en *Autorretrato con Antonio Garduño en el pueblo de Martínez de la Torre* [fig. 121], en donde vemos a la artista como personaje principal portando indumentaria moderna (un vestido rectilíneo, gabardina, y botas altas) y con el maquillaje característico de la época (ojos delineados, pestañas con rímel, cejas perfiladas, rubor y labios pintados), probablemente influenciada por las *garçottes* que veía en Francia, Nahui encarna

²⁹⁶ Museo Mural Diego Rivera, *Opera varia* (México: Museo Mural Diego Rivera, 2000).

la modernidad físicamente. A la par, evidencia el hecho de que las mujeres se mostraban ya en la esfera pública y viajando, en este caso, la joven se encuentra en un poblado de Veracruz.

Al fondo vemos una escena que evidencia los cambios en México durante la época. Aun cuando se trata de un pueblo, las calles se encuentran pavimentadas, y un carro circula al fondo como evidencia de la modernidad en el país. Dichos elementos contrastan con las tejas de los techos de la plaza, las cúpulas de la iglesia al fondo e incluso con los personajes que se distinguen por sus sombreros.

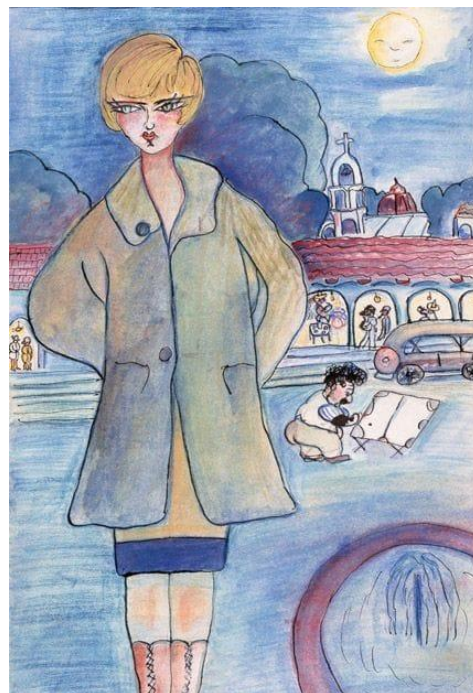


Ilustración 121 Nahui Olin, Autorretrato con Antonio Garduño en el pueblo de Martínez de la Torre, Veracruz, 1926.

Con el desarrollo de la década de los veinte, Carmen continúa pintando y realizando dibujos. Para 1921 conoce al pintor y volcanólogo Gerardo Murillo “Dr. Atl” con quien tuvo una relación amorosa. Desde los primeros instantes de la relación, Nahui se muestra como una mujer disruptiva pues incluso al momento de conocer a Atl estaba casada, ello no fue impedimento para que al iniciar su relación con el pintor (desafiando nuevamente la moral del *ángel del hogar*), y entregarse por completo al amor y la pasión como lo demuestra en una carta que envió a Murillo:

Para mí, para ti ya no habrá ayer ni mañana
Para nosotros dos sólo hay un solo día
La eternidad del amor y un solo cambio:
Más amor, amor que se transforma en más amor
Donde no hay ayer ni mañana sólo un espacio infinito,
Un día donde la noche no existirá sino para amarnos,
Una noche que será más luminosa que el día mismo

Cuando nuestras carnes se junten, es nuestro destino.²⁹⁷

Precisamente como fruto de la relación, es cuando Murillo bautiza a Carmen: “ahora tocaba al pintor y vulcanólogo bautizar a Carmen Mondragón, ya que debían de amarse como dos seres míticos, Atl y Nahui Olin, es decir, uno de los más altos niveles del pensamiento prehispánico. Atl, agua como fuente de vida y Nahui Olin como el movimiento renovador de los ciclos del cosmos”²⁹⁸.

Fruto de su relación, Murillo pinta a su amada en *Nahui Olin pelona* [fig. 122], en donde lejos de los autorretratos de Nahui con cabello corto, vemos a la artista completamente rapada, con la mirada profunda que tanto la caracterizó y maquillaje, se convierte por completo en un ícono para *las pelonas*.

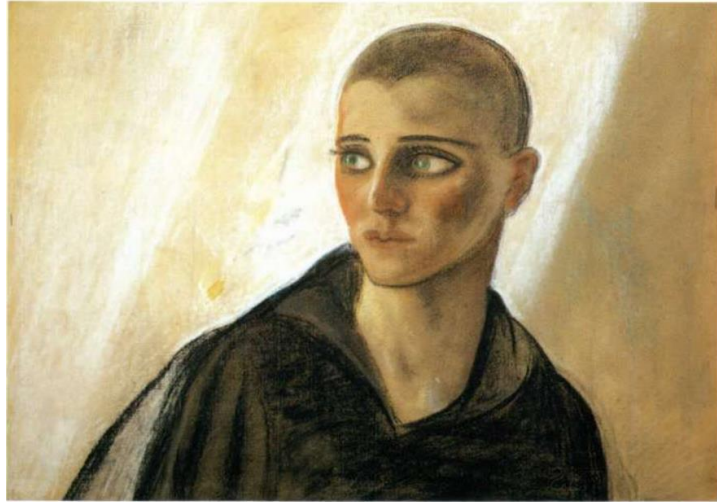


Ilustración 122 Dr. Atl (Gerardo Murillo), *Nahui Olin pelona*, 1923.

Durante su relación, ambos artistas continuaron produciendo obras y conviviendo con personajes de la escena artística intelectual, ejemplo de ello fue la afiliación de Nahui al Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos y Plásticos²⁹⁹. También durante 1921 a 1927, Carmen es retratada por los fotógrafos Ismael Rodríguez, Edward Weston y Antonio Garduño, imágenes que dan testimonio de Nahui como *pelona*. En 1925 Rodríguez retrata a Carmen incluso a semejanza de la mujer moderna de *Mystere* de plasmada por Erté [Ver fig. 29].

En dicha fotografía [fig. 123], vemos a Nahui con el cabello corto, labios pintados, ojos delineados, con sombra y rímel cargado. La mirada de Nahui es

²⁹⁷ Museo Estudio Diego Rivera, *Nahui Olin*, p. 71.

²⁹⁸ Museo Estudio Diego Rivera, *Nahui Olin*, p. 73.

²⁹⁹ Museo Estudio Diego Rivera, *Nahui Olin*, p. 76.



Ilustración 123 Ismael Rodríguez Ávalos, Nahui Olin, ca. 1925.

intensa, se muestra como una mujer segura y dueña de sí misma aun cuando es retratada por el ojo de alguien más. Con este retrato (así como en otras representaciones de mujeres modernas) se muestra por completo el cambio de la representación de la feminidad, lejos de las imágenes que plasmaron al *ángel del hogar*, con semblantes pasivos e incluso miradas perdidas, sin sentimientos visibles, Nahui es retratada como un sujeto activo.

En diversos retratos y desnudos, Mondragón no es una musa pasiva, sino que al posar construye una nueva forma de

expresión en la que ella misma es dueña de su corporalidad y erotismo, así, su arte así da un paso más allá de la expresión de sentimientos al poner el cuerpo en acción, mostrarlo y con ello, crear nuevos parámetros en el arte. Al igual que en dichas fotografías, Nahui se autorretrata en pinturas, desnuda desafiando y transgrediendo cualquier barrera conservadora decimonónica. Sus desnudos cambian el enfoque de las representaciones de femeninas, abriendo camino para la exploración de estos temas, no solo en el arte, sino en la sociedad -una sociedad femenina ávida de autoconocimiento.

Carmen fue gran expresión de feminidad moderna, hecho que incluso la llevó a ser casteada para Hollywood. A finales de 1927, luego de su ruptura con Murillo y el inicio de su relación con el artista Matías Santoyo, viaja a Estados Unidos tras ser invitada a participar en una película de la Metro Goldwyn Mayer, para ello, le realizaron una sesión fotográfica de desnudos, pero la filmación no procedió:

Rechazo así los contratos que le ofrecieron por considerar que la explotarían como símbolo sexual. Si bien ella amaba la sexualidad no aceptó estas

condiciones, ya que su liberación estaba encaminada a la reivindicación de la nueva mujer y no a sepultarla como objeto de consumo³⁰⁰.

Además de ello, sus pinturas también fueron testimonio de modernidad con obras al estilo *naif*; combina colores, tonos, texturas y trazos que la ayudan a mostrar la intensidad de sus emociones, su corporalidad y sexualidad, a la par que contribuye a la creación de una identidad nacional mediante sus pinturas costumbristas. Entre sus obras pinta un autorretrato como colegiala en París [fig. 124], si bien se trata de una pintura sin fecha de realización, es posible que la hay realizado años después de su estancia en París, rememorando precisamente sus momentos en dicha ciudad y mostrándose como una mujer moderna, una *garçonne*.



Ilustración 124 Nahui Olin, Autoretrato como colegiala en París.

Nahui Olin fue una mujer moderna desde sus primeros años de vida, educada fuera del modelo tradicional de feminidad, perteneciente a una familia con buen estatus social, con suficientes insumos económicos y culturales. Nahui pudo viajar, estudiar, conocer, pintar, adueñarse de su entorno y de sí misma, sin miedo a mostrarse por completo públicamente, aun cuándo vivió los prejuicios que permanecían como herencia del siglo pasado. Fue un ícono de moda y feminidad moderna, a la par que revolucionó el arte con su estilo peculiar y, sobre todo, abrió el camino para que futuras artistas -y mujeres- pudieran crear y expresarse.

Al igual que Nahui Olin, Frida Kahlo construye desde sus primeras décadas su carrera artística influenciada por el entorno intelectual y cultural. Kahlo da múltiples muestras de ser una mujer moderna durante los años veinte, pues justo al

³⁰⁰ Museo Estudio Diego Rivera, *Nahui Olin*, p. 91.

empezar la década de los treinta su trayectoria personal y artística toman otro rumbo para aproximarse a la mexicanidad con la que se le conoce. Su obra y vida se analizarán a detalle y en particular en el siguiente apartado debido a sus múltiples testimonios en cartas, fotografías, retratos y autorretratos que nos ayudaran a comprender la construcción y liberación de Kahlo como artista y como ejemplo de mujer moderna apegada al ideal de *las pelonas* (desde sus ideales, comportamientos, educación y apariencia), a la par que nos ayudará a entender a la artista desde una óptica diferente al tratamiento que se le da frecuentemente.



Frida Kahlo: autorrepresentaciones como mujer moderna e ícono de moda

Al pensar en Frida Kahlo lo primero que está presente en el imaginario colectivo, más allá de sus obras de arte, son sus peculiares atuendos signos de mexicanidad con arreglos florales y trenzas en la cabeza, múltiples accesorios de reminiscencias prehispánicas y populares, sus prendas coloridas como sus tradicionales huipiles y faldas largas con enaguas y bordados. La vestimenta fue una parte fundamental de la construcción de su estilo y su propuesta estética-política; pero también ayudó a su cristalización como “personaje” en la cultura de masas. Kahlo ha sido reconocida como icono de la moda tanto en vida como después de su muerte. Apareció en reportajes de revistas internacionales de moda como *Vogue* (1937) y múltiples diseñadores de alta costura se han inspirado a crear atuendos basados en sus prendas.

Frida también fue una ávida consumidora y coleccionista de moda, luego de su muerte en 1954 y tras la orden de su esposo Diego Rivera de mantener cerrada su habitación por cincuenta años, se descubrieron en 2004 cerca de 300 prendas (tanto típicas de diferentes regiones de México, Guatemala y China, como prendas modernas de Europa y Estados Unidos) a lo que se sumó múltiples accesorios y joyas, además de medicamentos y aparatos ortopédicos³⁰¹.

³⁰¹ Museo Frida Kahlo, “Las Apariencias engañan. Los vestidos de Frida Kahlo.” *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/story/rAUBPDLcNAzkJA>

Ya fuera como seguidora de la vestimenta tradicional mexicana o como *chica moderna* en una etapa temprana de su vida, Frida siempre encontró en la indumentaria una forma expresión y de experimentación, de mostrar su dominio corporal aun cuando padecía enfermedades (usando las prendas como herramientas para cubrir y/o decorar sus padecimientos corporales), a la par que para plasmar sus posturas ideológicas y culturales. Todo ello le permitió generar un estilo único y diferenciador que retrata en sus obras -principalmente sus autorretratos, pero que también trascendió el ámbito de la pintura.



Ilustración 125 Guillermo Kahlo, *Familia Kahlo*, 1926.

La década de los veinte fue piedra angular para forjar la identidad de Frida debido a los cambios socioculturales de la época que la llevaron a experimentar con la imagen de la “feminidad”, para luego, elaborar estos cuestionamientos en sus obras. Como muchas de las jóvenes de clase media y alta urbana de la época, empatizó con los ideales de la *chica moderna* y adoptó la vestimenta de *las pelonas*. En *Familia Kahlo* [fig. 125], vemos, por ejemplo, a la pintora de 19 años retratada por su padre, el fotógrafo de ascendencia alemana Guillermo Kahlo.

La artista posa junto con integrantes de su familia. Vemos en la esquina derecha dos jóvenes portar la indumentaria *pelona*, con vestidos rectos y claros que las hacen destacar, cabello a la *bob*, y medias zapatos de tacón. Las mujeres cruzan sus manos por encima de sus piernas para estilizar su pose en un ademán de recato y delicadeza que las hace lucir completamente “femeninas”. En cambio, en el otro extremo, Frida contrasta vestida con un traje sastre de tres piezas (con saco, chaleco, pantalón, camisa, corbata y zapatos de vestir); con el cabello corto (no en

el clásico *bob* sino en un corte “masculino”) y peinado hacia atrás, Frida se *peloniza* por completo. Lo único que la diferencia a primera vista de los hombres adultos de la fotografía es la tonalidad clara de su vestimenta. Además del traje masculino, lo que llama la atención de esta imagen es la corporalidad de Frida.

Posando de pie y al frente (no atrás o sentada como las demás mujeres), en una pose masculina de fuerza y rectitud, recarga un brazo en su familiar mientras la otra mano está metida en la bolsa del pantalón, en contraste tiene una pierna ligeramente inclinada hacia adelante que le imprime cierta sensualidad. Su mirada no es tranquila ni suave como la de las otras jóvenes, es una mirada fuerte y desafiante con la que nos hace saber que ella domina la escena familiar.

En esta foto, Frida se personifica como varón (una identificación con su padre, de quien es el traje³⁰²) y va más allá de las *garçonnes* que retrató Jeanne Mammen y Tamara de Lempicka. Frida no sólo “masculiniza” su atuendo sino juega con la frontera de los géneros: expresa un dominio de su corporalidad -lejos de la “delicadeza” femenina- y a la vez su vestimenta y postura enteramente masculinas se entremezclan con sus facciones femeninas.

En una segunda fotografía [fig. 126] vemos a las mujeres Kahlo posar sin los hombres (a excepción del joven), de izquierda a derecha vemos a sus hermanas Adriana y Cristina, la propia Frida, sus primos Carmen Romero y Carlos Veraza. En esta imagen se ven completos los atuendos *pelonas* de las mujeres, quienes llevan accesorios femeninos como collares y aretes. Las jóvenes a cada lado de Frida muestran recato y cierta reserva mediante sus poses; Cristina incluso cubre parte de su cuerpo tocando el hombro de Adriana, mientras que Carmen se toma las manos y mira con timidez a la cámara. Una vez más Frida destaca de entre el grupo, al situarla en medio la vuelve el centro atención; su cuerpo está

³⁰² En este mismo sentido, resulta interesante cómo 15 años después Frida retoma en su autorretrato la identificación con una figura masculina en su vida, en dicha ocasión sería con Rivera, ahora poniéndose su traje y cortando su pelo a rape (esta obra la hace cuando se divorcia de él). En *Autorretrato con el pelo cortado* (1940) vemos como encabezado una parte de un corrido popular de la época: “Mira que si te quise fue por el pelo. Ahora que estás pelona ya no te quiero”.

completamente volteado al frente, con una postura bien erguida y hombros echados para atrás, acentuado su pose de autoridad.

Nuevamente posa con su traje sastre, esta vez lleva en la bolsa del saco un pequeño ramillo de flores; con una mano en el pantalón y con la otra mano (en la que se aprecia un anillo) toma un bastón, otro artículo “masculino” del que se apropiaron las mujeres para expresar el poder que reclamaban en la esfera pública. Al igual que la *garçonne* que Victor Margueritte describió y la propia identidad de Colette, Frida experimenta y da un giro a su feminidad -mediante el uso de accesorios e indumentaria masculina-, se muestra con aires de autoridad, sofisticación, segura de sí misma, al mando de su vida, siendo expresión total de *las pelonas*.



Ilustración 126 Guillermo Kahlo, *Familia Kahlo*, 1926.

Más allá de la moda, veremos como Frida encarna el poder y la autoridad, desde su inserción en la creación, en el mundo artístico e intelectual y otros espacios públicos y privados que -como hemos revisado- eran del dominio masculino. En este caso, las mujeres de la década de los veinte, en particular Frida Kahlo, logran abrirse camino e insertarse en estos ámbitos como mujeres importantes en la escena del México moderno, encarnando por completo y desde todos los ámbitos la modernidad.

Meses más tarde, Guillermo Kahlo vuelve a retratar a la joven, rodeada de sus amigos [fig. 127] se puede ver a Carlos Veraza, Alfonso Rouaix, Frida,

Consuelo Navarro y Cristina. Únicamente Carlos y Alfonso llevan prendas masculinas, mientras que las tres jóvenes portan atuendos *pelona*. Específicamente, Frida lleva un vestido negro rectilíneo sin mangas y con un moño en el cuello, cabello corto engomado a la cabeza, no lleva otros accesorios. En cambio, en Cristina y Consuelo hay elementos que recalcan la feminidad en sus atuendos, como las curvas del cabello, los aretes, los detalles de encaje o patrones floreados de los vestidos; y en Cristina, en particular, su pose con las piernas cruzadas y sus manos en las piernas. Con los brazos cruzados que denotan su fuerza y un dejo de desafío, pareciese que Frida está al mando también de este grupo.



Ilustración 127 Guillermo Kahlo, Frida Kahlo y amigos, 1926.

La joven pintora sigue luciendo como una chica andrógina, una *garçonne*, y a la par, como una mujer sensual. Este grupo de fotografías fueron tomadas meses después de que la artista sufriera un accidente que cambió por completo su vida - como veremos más adelante- y transformó su relación con su cuerpo e indumentaria. En ellas, en lugar mostrarse convaleciente, se posiciona como una joven segura de su cuerpo.

Al igual que las mujeres modernas de su tiempo, Frida rompe con el ideal del *ángel del hogar* para volverse una *pelona*, como se muestra en las fotografías; pero además de su aspecto físico, veremos que la personalidad y producción de la artista, fue resultado del proceso de modernidad del propio país.

Hija del matrimonio de Guillermo Kahlo y Matilde Calderón, Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nació el 6 de julio de 1907 en Coyoacán, (aunque por la misma Frida se adjudica como año de nacimiento 1910, por el estallido de la

Revolución pues decía que ella y el México moderno habían nacido juntos³⁰³). La educación inicial de Frida la encaminó a ser una mujer curiosa, intelectual y rebelde que la caracterizó como mujer moderna y posteriormente, como una artista prodigio.

Frida fue criada con sus hermanas mayores, Matilde y Adriana, y siendo casi un año menor que ella, su hermana Cristina. Desde muy pequeña recibió instrucción del *ángel del hogar* -al igual que sus hermanas-, por un lado, creció en un entorno religioso y conservador regido principalmente por su madre y sus tías, de origen oaxaqueño (hijas de padre indígena y madre de origen español, quienes fueron educadas como fervientes católicas). Su madre, Matilde, inculcó en ella y en sus hermanas la religión católica, de acuerdo con la historiadora Hayden Herrera³⁰⁴, para la familia Kahlo era una tradición orar antes de comer, acudir a diario a la iglesia, realizar retiros religiosos durante Semana Santa, organizar misas en fechas especiales, entre otros hábitos religiosos que sin duda reflejaban la educación moral decimonónica.

Pese a ello, Frida seguía las costumbres religiosas, pero sin la rigurosidad - y miedo- con la que se educaron *los ángeles del hogar*. Su personalidad exploradora le llevaba a realizar actividades más cautivantes para su espíritu. Ejemplo de ello fueron sus clases de catecismo a las que ella y Cristina, debían acudir por orden de su madre y como parte del proceso para realizar su primera comunión, en este sentido, Herrera³⁰⁵ cuenta que ambas hermanas preferían buscar durante las clases algún huerto para pasar el tiempo o comer algún fruto.

Otro acto de “rebeldía” de Frida fue cuando a los siete años ayudó a su hermana mayor, Matilde de 15 años, a escapar de casa para encontrarse con su novio en Veracruz (abriéndole la puerta para que pudiera huir sin que nadie lo notara³⁰⁶). Este hecho refleja el comportamiento inquisitivo de Frida y sin duda

³⁰³ “Conoce a Frida Kahlo” *Fundación Casa de México en España*, 6 de julio de 2022. <https://www.casademexico.es/noticia/conoce-a-frida-kahlo/>

³⁰⁴ Hayden Herrera, Frida. *Una biografía de Frida Kahlo* (México: Editorial Planeta, 2004).

³⁰⁵ Herrera, *Frida*, p. 30.

³⁰⁶ Herrera, *Frida*, p. 30.

influenciado por la modernidad, lejos del comportamiento recatado y sereno con el que se educaban a las niñas *ángeles*, basta recordar la imagen de *Educación Moral* [Ver fig. 48] de Alberto Bribiesca donde la niña sostiene a una muñeca en mano mientras con la otra hace un acto caritativo, se trata de una imagen de infancia pasiva en comparación con las anécdotas de Frida Kahlo.

Por otro lado, el acto de Matilde también expresa el cambio de comportamiento femenino, sin miedo a ser excluida de la familia incluso cuando su madre era creyente religiosa, no temía a sufrir las represalias del siglo anterior como dañar la reputación familiar o quedar por completo exiliada. Guiada por el amor, escapa, vive con su novio y años después contrae matrimonio, incluso en contra de las tradiciones de matrimonios arreglados dentro de las clases burguesas y las pautas morales conservadoras.

Frida también fue educada para cuidar del hogar, aprendió a cocinar, limpiar, bordar y coser; no obstante, su padre, le brindó una educación que contrastó con las enseñanzas clásicas de su madre. Guillermo Kahlo (nacido en 1872) era un judío húngaro que había migrado a México en 1891, años después se casó con Matilde en 1897. Alentado por su esposa y por su suegro (Antonio Calderón, quien era fotógrafo), inició su vida como fotógrafo, su talento lo llevó a ser contratado por José Yves Limantour, secretario de Hacienda durante el gobierno de Porfirio Díaz³⁰⁷, quién le encargó el registro del patrimonio nacional durante la época porfiriana.

Además de su gusto por la fotografía, Guillermo reflejaba su interés por otras artes. Leía en sus tiempos libres a autores como Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe o Arthur Schopenhauer de quienes no dudaba en compartir sus libros con Frida. Disfrutaba de música clásica, tocaba el piano. Como pintor, retrataba naturaleza muerta y realizaba acuarelas de paisajes en parques, lugares en los que su hija era su compañía. Este hecho fue fundamental para Frida puesto que su padre la alentaba a explorar su entorno mientras él pintaba, ella por su parte, jugaba

³⁰⁷ Herrera, Frida, p. 23.

con insectos, hojas y otros objetos que llamaban su atención durante sus salidas para, posteriormente llevarlos a casa y continuar con la exploración de estos³⁰⁸.

Guillermo fue pieza clave en tanto en la educación intelectual y artística de Frida como en la formación de su espíritu curioso, sensible y explorador, características no antes vistas en la crianza de una mujer (y, por el contrario, cercanas a la crianza de varones, veremos que este hecho fue un factor para el ingreso de Frida a la escuela). Las enseñanzas de Guillermo tenían una valoración por la cultura y el arte nacional que transmite a su hija, pero también todo el ámbito cosmopolita, liberal y moderno como un extranjero en el país.

Tiempo después la artista recordó su infancia como uno de los momentos felices de su vida: “Mi niñez fue maravillosa. Aunque mi padre estaba enfermo (sufría vértigos cada mes y medio), para mí constituía un ejemplo inmenso de ternura, trabajo (como fotógrafo y pintor) y, sobre todo, de comprensión para todos mis problemas³⁰⁹.” Tal como lo expresa en la cita, Frida también aprendió de su padre el espíritu trabajador, otro hecho fuera de la “feminidad” clásica pues como veremos la joven comenzó a trabajar a temprana edad. Cuando su padre trabajaba incluso enfermo, sin duda se convirtió en ejemplo de perseverancia para la adulta Frida, quien continuó pintando en las temporadas que pasaba recluida en cama.

Todo el panorama de la crianza su crianza refleja tanto el apego a su padre, contrario a la unión decimonónica de la madre e hija (cabe mencionar que no hay mucho registro de la unión entre Frida y su madre en las primeras épocas de su vida, en cambio, a partir de la década de los treinta hay registros de correspondencia entre ambas), como el cambio de estructuras en la crianza.

Recordemos que anteriormente los hombres no se involucraban realmente en la formación de sus hijos -a excepción de las decisiones cruciales o financieras del hogar-, no se procuraba la educación y más intelectual en las mujeres, mucho menos por parte de una figura masculina, pues eran símbolos de autoridad que no

³⁰⁸ Herrera, Frida, pp. 38- 40.

³⁰⁹ Frida Kahlo en Herrera, *Frida*, p. 40.

tenían tiempo de “nimiedades” como encargarse de la crianza (después de todo no era considerados su papel “natural”). Todo ello convirtió a Frida en una mujer sensible, sin miedo a mostrar sus sentimientos, a la par que una verdadera intelectual, personalidad que retrató en sus obras.

La educación de Frida no fue el único factor que la impactó, otro hecho que transformó su relación con su cuerpo y su expresión de feminidad de por vida fue su diagnóstico de poliomielitis a los seis años, enfermedad que le causó que en una de sus piernas se detuviera el crecimiento, a lo que se sumó su espina bífida de nacimiento. Estas situaciones la llevaron a permanecer recluida en el hogar en diversas temporadas por los constantes dolores corporales que le impedían caminar.

Las temporadas de reposo en su casa fueron expresión de un tiempo de ocio diferente al *ángel del hogar*: por un lado, su padre le obsequió sus primeros colores, le adaptó un caballete especial para que pudiera hacer pinturas desde cama, le enseñó a tomar y retocar fotografías. Alentó en ella la práctica de deportes anteriormente destinados a varones como el boxeo, fútbol, natación, lucha entre otros. Probablemente en un intento de fortalecer el cuerpo de Frida para mejorar su salud, pero que evidencio nuevamente la ruptura de educación clásica de género, tal como Frida declaró años después: “mis juguetes eran los de un muchacho: patines, bicicletas³¹⁰”.

Cuando llegó el tiempo de la joven de insertarse en el ámbito educativo, su padre no dudo en apoyarla, sin duda veía en ella un talento intelectual que debía desarrollarse formalmente; sin embargo, a ello se suma la teoría de Hayden Herrera³¹¹ que apunta a que Frida se convirtió en “el hijo prometedor de la familia”, al no haber un varón quien estudiara una profesión -como era la tradición, su padre depositó en ella dichas esperanzas. Aún con ello, la educación de Frida siempre fue disruptiva, más allá de los roles de género, y para el momento de insertarse en la escuela siguió el nuevo rumbo que estaba instaurándose en el incipiente siglo, y

³¹⁰ Frida Kahlo en Herrera, Frida, p. 33.

³¹¹ Herrera, *Frida*.

sobre todo dentro de las mujeres de clases altas, es decir, insertarse en el ámbito educativo.

En 1922, la joven entró en la Escuela Nacional Preparatoria, considerada la mejor institución educativa de la época e incluso, para algunos, era el centro que estaba inventando la nación moderna y que hacía a los alumnos partícipes del proceso. Su ingreso coincidió con la apertura a la admisión de mujeres siendo parte de las 35 mujeres estudiantes que se encontraban inscritas, un pequeñísimo grupo de mujeres pertenecientes a una matrícula de 2000 estudiantes, lo que equivaldría a un porcentaje mínimo de mujeres que iniciaban su instrucción a nivel medio superior, a tan solo a dos años de terminada la Revolución.

Cabe mencionar que la joven Kahlo quería estudiar medicina, una carrera que no estaba dentro de los estándares femeninos y que además implicaba el conocimiento del cuerpo humano, hecho que, como se abogó durante los Congresos Feministas, no solo seguía siendo un tema tabú que las mujeres conocieran sobre ello, pues incluso no se les instruía sobre anatomía femenina. Para la joven seguramente fue una elección realizada desde su innata curiosidad sobre el entorno y sobre el funcionamiento del cuerpo -probablemente por las condiciones de salud que la aquejaban-, pero también desde el género, después de todo la joven ya había revisado importantes autores, hecho que seguramente la llevó a cuestionarse muchos aspectos de su vida, entre ellos la feminidad.

En la preparatoria profundizó sobre sus temas de preferencia como la biología (tema recurrente en sus pinturas), y la literatura. Además, se impulsaba la educación y el arte como elementos de transformación social no solo en las aulas, pues entre los estudiantes se formaban diversos grupos³¹² de deportes, debates y, sobre todo, de estudio y reflexión precisamente sobre literatura, filosofía, arte, política y más. Dicho ambiente cautivo a Frida quién no dudó en desafiar las normas institucionales para pertenecer a dichos grupos pues aun cuando las mujeres se integraron a la institución sin distinción de género, se acostumbraba a que, en su

³¹² Herrera, *Frida*, pp. 46-47.

tiempo libre, las alumnas permanecieran juntas en un patio bajo la custodia de la perfecta Dolores Ángeles Castillo³¹³.

El espíritu rebelde de Frida, y probablemente aburrida de permanecer con las jóvenes alumnas (quienes, seguramente guiadas por la tradición, preferían permanecer reunidas dejando los grupos de estudio a los alumnos), la llevó a integrarse a los diversos grupos. Durante su estancia en la escuela estuvo en contacto con figuras artísticas e intelectuales importantes de la época como el poeta Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Jorge Cuesta, Salvador Azuela y Germán Ocampo³¹⁴.

La convivencia con dichos personajes, el tiempo en los grupos y su formación académica formaron a Kahlo como una mujer moderna que se intelectualizó, reflejo de *las pelonas* no solo como adopción de la moda, sino que realmente se adentró en un mundo anteriormente regido por los hombres, para convivir con ellos y debatir sobre temas que también estaban reservados para los hombres, no solo en un intento de mostrarse como conocedora (como ocurrió con *los ángeles del hogar*) sino que profundizaba en ellos por pasión y conocimiento. Desde ese momento, Frida comienza a hacerse un espacio en el mundo intelectual del México moderno.

Ávida de aprendizaje, la joven formó parte del grupo *Los Cachuchas*, denominados así por las gorras que portaban como estandarte en contra de los códigos rígidos al vestir de la época y como probable muestra de su simpatía hacia el socialismo y la lucha obrera. Este es otro gran ejemplo del papel simbólico de la indumentaria pues como resalta Entwistle, precisamente a principios del siglo XX la clase trabajadora usaba como distintivo la gorra de tela, contraponiéndose a los sombreros que usaban las clases altas³¹⁵.

Como Manuel Gonzáles Ramírez recuerda en, *Memorias de un preparatoriano de siempre* (1982), *Los Cachuchas* eran jóvenes inteligentes que desafiaban las normas: "Los 'Cachuchas' fuimos anárquicamente alegres, y nuestro

³¹³ Herrera, *Frida*, pp. 46-47.

³¹⁴ Herrera, *Frida*, pp. 41-52.

³¹⁵ Entwistle, *Sociología de la moda*, p. 154.

ingenio lo gastábamos en hacer versos, quemar cohetes, y estudiar a nuestro modo. ¿Estudiar, he dicho? Piadoso sería decir que nosotros estudiábamos en aquella época. En cambio, devorábamos libros de variadas materias, especialmente literatura³¹⁶".

Entre los integrantes del grupo Frida y Carmen Jaime fueron las únicas dos mujeres, el resto lo conformaron Alejandro Gómez Arias (1906-1990) quien se convertiría en su novio, José Gómez Robleda (1904-1987), Manuel González Ramírez (1904-1979), Miguel N. Lira (1905-1961), Agustín Lira, Jesús Ríos Ibañez y Valle y Alfonso Villa ³¹⁷. En dicho grupo, Frida encontró un refugio intelectual en el que discutían sobre diversos temas como política, poesía y arte; eran seguidores de Vasconcelos y del socialismo (hecho que Frida siguió expresando durante toda su vida).

Eran lectores de filósofos, poetas, política, literatura clásica, contemporánea y pasaban horas en la biblioteca, aprovechando cualquier momento para leer y debatir. Estas actividades alentaron a los diversos integrantes a construir futuras carreras profesionales exitosas (como fue el caso de Frida en el arte, González Ramírez como abogado e historiador, Gómez Arias como político y Lira como escritor), pero no solo eso, pues durante sus clases desafiaban a sus profesores pues creían estaban poco capacitados en comparación a ellos³¹⁸.

Además de mostrarse como mujer moderna desafiando las normas institucionales y adentrarse en el mundo intelectual, durante su estancia en dicha escuela, Frida adoptó el estilo *pelona*. En *Frida como estudiante* [fig. 128], vemos por ejemplo a la joven de cabello corto con una variación del *bob*, una camisa blanca y una corbata corta; de nariz ancha, cejas definidas y ojos grandes, en su rostro resaltan los labios pintados. La joven adoptó la nueva moda no solo en la escuela pues en la calle se mostraba con atuendos "masculinizados" aun cuando había

³¹⁶ Oles, "Frida y los Cachuchas".

³¹⁷ James Oles, "Frida y los Cachuchas", *Google Arts & Culture*. Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Museo Frida Kahlo. <https://artsandculture.google.com/story/LAURwv-IPqaslw?hl=es-419>

³¹⁸ Herrera, *Frida*.

sectores de la población que desaprobaban la moda -como se mencionó en otros apartados-. La amiga y vecina de Frida en Coyoacán brindó un testimonio valioso al respecto:

Alicia Galant, una amiga (y modelo para retratos), conoció a Frida en 1924 y recuerda cómo ésta anduvo en bicicleta en Coyoacán, vestida de mono azul con hebillas de metal. Las madres burguesas exclamaban: «¡Qué niña tan fea!», cuando la veían montada en bicicleta con un grupo de muchachos y en esa vestimenta poco convencional, además del corte masculino de su cabello. Sin embargo, fascinaba a sus amigos. Muchos se acuerdan de que siempre cargaba una mochila de colegial, que parecía «un pequeño mundo sobre su espalda»: contenía libros de texto, cuadernos, dibujos, mariposas, flores secas, pinturas y libros impresos en letra gótica, sacados de la biblioteca de su padre³¹⁹.



Ilustración 128 Frida como estudiante, 1923.

Las elecciones de moda de Frida y el hecho de juntarse con “un grupo de muchachos” escandalizaban a las mujeres de Coyoacán considerándolo como un comportamiento atípico para una “muchacha decente”, pues como veremos en retratos realizados por Frida, aún en la década de 1920 dicho lugar permanecía entre la ruralidad y la modernidad y, con ello, las normas conservadoras prevalecían. Pese a ello, durante esta época, la moda fue para Frida una herramienta de expresión para mostrarse como una joven exploradora, andar en la calle con suficiente comodidad para desplazarse y, por supuesto, con su inseparable mochila como una herramienta para sus aventuras, este último punto es importante puesto que Frida abandona por completo el uso no solo de indumentaria sino de accesorios “femeninos” -como las joyas- para optar por un artefacto de uso masculino mayoritariamente.

³¹⁹ Herrera, *Frida*, p. 46.

En un detalle de *Tabla con diferentes frases y firmas* [fig. 129] se aprecia un mini autorretrato de Frida como *cachucha* que la artista realizó en 1948 y que es evidencia no solo de la unión a su grupo sino de la moda. La artista se pinta con el cabello casi a rape, sin otro elemento más que la gorra luciendo completamente



Ilustración 129 Tabla con diferentes frases y firmas, con Detalle de *Autorretrato de Frida Kahlo*, 1948.

andrógina. Este trazo fue plasmado en un tablón que Lira colgó en su biblioteca para que los amigos que lo visitaran en su casa escribieran alguna dedicatoria (realizadas de 1948 a 1950), siendo una de ellas de Frida. En la dedicatoria se aprecia: “Chong Lee, Mike, Hermano de siempre, no te olvides de la cachucha N° 9. Frida Kahlo”³²⁰.

Como se puede apreciar, el comportamiento y moda andrógina de Frida mantenían buena recepción -por lo menos- entre sus amigos varones, lejos de la exclusión y ataques que recibieron *las pelonas* en dicha institución precisamente durante 1924, no hay registro (en los diarios de la artista o en alguna otra fuente) de que sufriera violencia de ningún tipo por su apariencia física. Podría ser que, para *los cachuchas*, realmente no importaba la apariencia física pues se centraban en disfrutar y mejorar su educación intelectual. La joven artista manifestaba su interés en *las pelonas* en algunos dibujos que realizó en la correspondencia que dedicaba a su novio Alejandro. Dichas cartas son evidencia del cariño que Frida sintió por él, nuevamente como reflejo de una feminidad moderna, expresando libremente sus sentimientos.

³²⁰ Frida Kahlo, “Tabla con diferentes frases y firmas”, *Google Arts & Culture*. https://artsandculture.google.com/asset/tabla-con-diferentes-frases-y-firmas-frida-kahlo/_AFCys0UuwbyPQ

En un detalle de carta escrita el 14 de septiembre de 1924³²¹ [fig. 130], Frida dibuja una “muñequita” inspirada posiblemente en diversos retratos de mujeres modernas -como los revisados durante el primer capítulo- la joven plasma una mujer con maquillaje cargado en los ojos (sombras profundas y delineados intensos), las cejas ultradelgadas de *la flapper*, los labios pintados (con un lunar que añade sensualidad), y finalmente, el cabello corto pegado a la cabeza (estilo que veremos la joven Frida adoptó para ella en años sucesivos). El título junto al dibujo precisamente podría referir al ideal de *la flapper*, Frida escribe “One tipo ideal”.

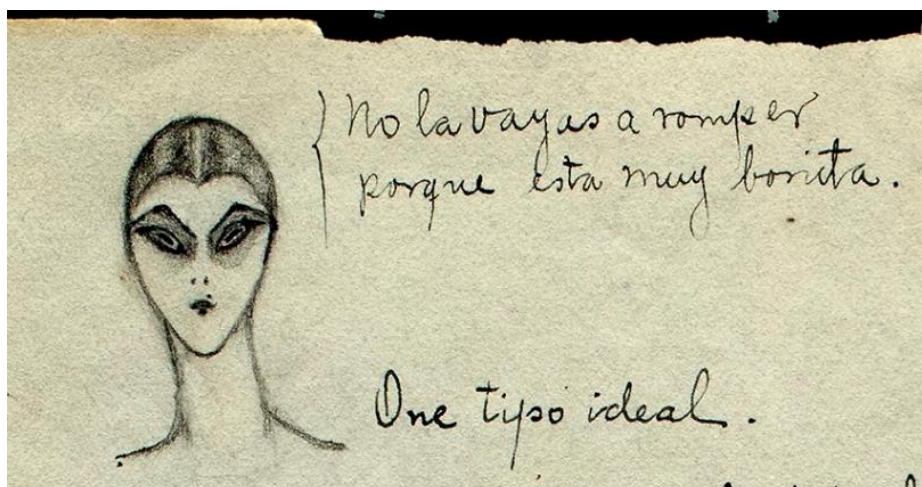


Ilustración 130 Frida Kahlo, Detalle de dibujo en *Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias*, 1924.

Pese a no referir en alguna otra parte de la carta a la moda *flapper*, su escrito da testimonio de otra influencia de la modernidad: el uso del lenguaje. Durante sus años preparatorianos Frida aprendió a hablar inglés, probablemente para expandir su lenguaje y leer obras literarias que no eran traducidas. En diversas cartas la joven mezcla palabras en inglés y en español -como el título de su dibujo- convirtiendo el idioma en un código para hablar con sus jóvenes amigos. En la misma carta Frida expresa su amor hacia su novio a la par que escribe sobre su aprendizaje artístico:

“Mi Alex: como te voy a dejar de ver dos días y te extraño mucho te escribo ésta para que vayas creyendo una cosa que tú no crees pero que es muy cierta.

³²¹ Frida Kahlo, “Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 14 de septiembre de 1924”, *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-september-14-1924-frida-kahlo/SQEIxbxZ4BXgcw?hl=es-419>

[...] Por la muñequita de arriba, podrás ver, que progreso en el dibujo, verdad? [sic] Ya sabe Ud. que yo soy un portento en materia de arte! Así que mucho cuidado con ponerle peros a ese admirable estudio psicológico y artístico de one “pay Checkz” (one tipo ideal) [...] Que te quiero mucho. Tu chamaquita linda (cara de chango). Frieda.

En otra carta escrita el 1 de enero de 1925³²², Frida hace referencia a *las pelonas* en otro dibujo [fig. 131] en donde se aprecia una mujer sin estilo *pelona*, lleva el cabello largo y sin el maquillaje cargado de su primer dibujo, no obstante, la leyenda que acompaña al retrato dice: “Sabe Ud. la noticia? Se acabaron las pelonas”. Probablemente Kahlo refiere a los ataques y polémicas sobre *las pelonas* y la insistencia de que las mujeres no debían cortarse el cabello, de ahí el cambio de estilo de ambas “muñequitas” plasmadas; nuevamente durante la carta no refiere al ideal, pero su escritura brinda otros testimonios de modernidad:

Contéstame, contéstame, contéstame, contéstame, contéstame, contéstame [...] CONTÉSTAME Y MÁNDAME ONE BESITO [...] y recuerdas con cariño a los que te imaginas que no te han querido... cosa que seguramente no me pasará a mí que te he querido como a nadie, pero como tú eres muy buen cuatezón conmigo me vas a querer aunque sepas que te quiero mucho verdad Alex? Oye hermanito, ahora en 1925 nos vamos a querer mucho eh? [sic] *Dispensa que repita mucho la palabra “querer” 5 veces de a tiro pero es que soy un poco mage. No te parece que vayamos arreglando muy bien la ida a los United States, quiero que me digas qué te parece que nos vayamos en Dic de este año [...] porque mira Alex, es bueno que hagamos algo en la vida no te parece, cómo nos vamos a estar nada más de mages toda la vida, en México, como para mí no hay cosa más linda que viajar, es mi verdadero sufrimiento el pensar que no tengo la suficiente fuerza de voluntad para hacer lo que te digo, tú dirás que no nada más se necesita fuerza de voluntad, sino antes que nada la fuerza de la moneda o (moscota) pero eso trabajando un año se junta y ya lo demás pues es más fácil verdad? [sic].

³²² Frida Kahlo, “Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 1 de enero de 1925 Página 1 de 2”, *Google Arts & Culture*. https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-january-1-1925/AQEnr9q_mWWMxw?hl=es-419



Ilustración 131 Frida Kahlo, *Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias*, 1925.

En la carta, nuevamente Frida manifiesta la necesidad de expresar su amor por Alejandro, tanto con la insistencia de recibir una contestación de él, como manifestando su amor incluso con el temor de ser insistente. Otro dato importante es el interés de Frida por viajar al extranjero, actividad practicada por las mujeres modernas, pero a la vez, refleja su interés por viajar con su novio, no como chaperón, sino como compañero, sin miedo a las críticas de que una mujer joven viaje con un hombre cuya relación no está formalizada. Kahlo hace referencia a empezar a trabajar para ganar su propio dinero y poder gastarlo en su viaje. En otra carta escrita el 8 de enero de 1925³²³ Frida vuelve a abordar el tema del trabajo:

El lunes a las 8 ½ vamos a empezar a practicar taquigrafía y mecanog... [...] La Güera Olaguibel probablemente va a trabajar en El Globo de Palavicini y el otro día que me la encontré en un camión me dijo que le ofrecían una chamba en la Biblioteca de Educación pero que necesitaba una recomendación de algún poderoso de éstos y que si yo la podía conseguir me dejaba esa chamba porque ya tiene casi segura la del Globo y para eso quiero ver a Chole o a ver a quién demonios veo para que me haga la valedora. Pagan 4 ó 4.50 y me parece que no está nada mal pero antes que nada tengo que saber algo de máquina y de garabato.

³²³ Frida Kahlo, "Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 8 de enero de 1925 Página 1 de 2", *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-january-8-1925/bQFxC4f29jO2vQ?hl=es-419>



Ilustración 132 Frida Kahlo, *Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias*, 1925.

Esta vez Frida acompaña la carta con un dibujo dedicado a Alejandro [fig. 132], quien en el momento de la carta se encontraba reposando enfermo en su casa. La joven dibuja en una esquina un corazón y al interior, dos personajes, ella cuidando del convaleciente Alejandro, nuevamente poniendo de manifiesto su amor. Nuevamente habla sobre su necesidad de

iniciar su vida laboral y ampliar sus conocimientos para poder integrarse en el trabajo. Ya fuera por necesidad (luego del fin del Porfiriato su familia tuvo que abandonar la vida “acomodada” de las clases altas, sin abandonar su hogar, pero ajustando sus presupuestos) o por la necesidad de tener su propio dinero para gastarlo a su gusto, el hecho que Frida pudiera insertarse en el ámbito laboral reflejaba el avance en las concepciones de feminidad al trabajar por elección propia, sin la necesidad de permisos escritos o la decisión familiar del gasto de sus ingresos.

La correspondencia entre Frida y Alejandro se mantuvo incluso años después de terminar su relación. Inicialmente los padres de la joven reprobaban su noviazgo, razón por la que se encontraban lejos de su casa, en la escuela o en las reuniones con sus amigos *cachuchas*. Incluso cuando Frida no podía abandonar su reposo obligado -por sus malestares físicos- su hermana, Cristina, era la encargada de entregar las cartas al joven³²⁴.

Las temporadas en su hogar eran las menos favoritas de Frida. Cabe mencionar que 1920 a 1940 algunos barrios de la ciudad mezclaban la ruralidad y urbanización, tal fue el caso del pueblo de Coyoacán, lleno de espacios rurales -incluso con granjas- y mansiones coloniales, diversas personas habitaban el lugar

³²⁴ Herrera, *Frida*, pp. 58 – 63.

desde hace años mientras otras, como la familia Kahlo, migraron del interior del país o incluso de otros países, mezclando culturas durante el proceso de modernización.

En este sentido Frida extrañaba ir a “México” a convivir con sus amigos como lo expresó en diversas cartas: “Estoy triste y aburrida en este pueblo. Aunque es bastante pintoresco, le falta un no sé quién que todos los días va a la Iberoamericana”³²⁵. Resulta importante enfatizar en la referencia de Frida sobre Coyoacán, pues en un país en vías de modernidad, dicho lugar aún era considerado como un pueblo “a las fueras” del México verdadero -de la capital del país- atrapado entre la modernidad y la ruralidad. En otra carta escribió, por ejemplo:

“Cuéntame qué hay de nuevo en México, de tu vida y todo lo que me quieras platicar, pues sabes que aquí no hay más que pastos y pastos, indios y más indios, chozas y más chozas de los que no se puede escapar, así que aunque no me creas estoy muy aburrida con b de burro... cuando vengas por amor de Dios tráeme algo qué leer, porque cada día me vuelvo más ignorante. (Discúlpame por ser tan floja)”³²⁶.

Aunque incapacitada por sus malestares, Frida podía moverse en su entorno próximo, es decir, entre las calles de Coyoacán, de ahí la razón de su fastidio de ser el único lugar que podía visitar. Además, como gran intelectual y apegada a la modernidad, el “pueblo” no era atractivo para ella como lo eran sus aventuras en la escuela y la ciudad. Aun con ello, Frida retrató su pueblo en algunas obras de arte que a la parte son evidencia de sus primeras obras como artista.

En una acuarela titulada *Échate l’otra*³²⁷ [fig. 133], la artista da testimonio visual de lo descrito en su carta. Con un pequeño jardín con una fuente al centro, diversas casas de colores diferentes con balcones y ventanas. En una esquina

³²⁵ Frida Kahlo citada en Herrera, *Frida*. p. 62.

³²⁶ Frida Kahlo citada en Herrera, *Frida*, p.6 2.

³²⁷ Frida a menudo regalaba sus obras a sus amigos, en esta ocasión, esta obra fue dedicada a su amigo Ángel Salas, pues al reverso del dibujo hay una nota: “This infantil dibujo is for my buten de buen hermano Ángel Salas. Friducha, Coyoacán, D.F. Julio 18, Muerte of the Benemérito B. Juárez”. https://artsandculture.google.com/asset/%C3%89chate-l-otra-frida-kahlo/6gF_QR-cVKsLWQ



Ilustración 133 Frida Kahlo, *Échate l'otra*, acuarela, 1925.

resalta una barbería con grandes arcos. En las calles el suelo es tierra con algunos árboles plantados. Destaca al fondo el gran tamaño de la iglesia con sus cúpulas, hecho que también refleja la importancia de la religión en Coyoacán. Como ya se ha mencionado, Frida creció en un ambiente religioso impulsado por su madre y por el entorno en el que

vivió, en este sentido Frida cuenta a Alejandro sobre un retiro religioso que realizó, mostrándose inevitablemente como creyente religiosa:

“Fueron bellos los ejercicios del retiro porque el sacerdote que los dirigió era muy inteligente, casi un santo [...] En la comunión general nos dieron la bendición papal y se concedieron muchas indulgencias, todas las que uno quisiera, yo oré por mi hermana Maty y como el sacerdote la conoce dijo que también rezaría mucho por ella. También oré a Dios y a la Virgen para que todo te salga bien y me quieras siempre, y por tu madre y tu hermanita”³²⁸.

Por otro lado, en la acuarela se pueden apreciar diversos personajes como un hombre vestido con ropa blanca (posiblemente de manta) quien camina con un bulto en la espalda, en el otro extremo una carroza es impulsada por un caballo con un hombre de prendas rojas y sombrero, con ropa similar, hay un hombre a fuera de la barbería sentado en una banca. Estos personajes recuerdan a los retratados al

³²⁸ Frida Kahlo citada en Herrera, *Frida*, p. 63.

fondo de *Mujer con cántaro* de Jean Charlot [Ver fig. 65], mismos que, como en esta obra de Frida, son representaciones de personajes de zonas rurales.

En este sentido Kahlo retrata a una joven *pelona* “pueblerina” [fig. 134] quien lleva un vestido blanco alargado y unas botas negras, pese a que sus prendas son típicas de zonas rurales, no son similares en terminados respecto a la ropa de las *indias bonitas* (no hay olanes marcados ni colores vivos) al contrario, parecen telas diferentes, incluso el patrón de lunares añade modernidad. También resalta el maquillaje cargado, con un delineado grueso en los ojos, mejillas pintadas con rubor y labios rojos. La *muchacha* sostiene entre su falda y sus manos un rebozo negro, si se observa con detenimiento, sus uñas también están pintadas de rojo. Su cabello este peinado en un recogido o podría ser cabello corto, en todo caso, no hay presencia de trenzas.



Ilustración 134 Frida Kahlo, *Muchacha pueblerina*, acuarela, 1925.

La joven presenta signos de modernidad creciente, reflejo de Coyoacán (aunque aún incipiente, para el descontento de Frida) pero aun preservando la tradición (con prendas que aún no son completamente modernas). En este sentido, al fondo se aprecia una pequeña casa (no se trata de una edificación moderna) en una colina, en el suelo sin pavimentar cruzan las vías del tren nuevamente como testimonio de la modernidad. Dos años después, Frida vuelve a realizar una acuarela sobre Coyoacán [fig. 135], esta vez, se trata de un autorretrato. Por un lado, destaca las banquetas pavimentadas, mientras el suelo aún es de tierra mismo del que brotan los árboles frondosos. Las casas e iglesias reflejan el estilo colonial que aun permeaba en la ciudad, en la orilla se distinguen unos tranvías, mostrando también el proceso de modernización de la ciudad.



Ilustración 135 Frida Kahlo, *Frida Kahlo en Coyoacán*, 1927.

En esta representación Coyoacán se mantiene intacta, sin reflejar el paso del tiempo aun cuando transcurrieron dos años del primer retrato. El único signo de modernidad es la joven Frida, que, si bien desde 1923 ya portaba indumentaria a la moda, este autorretrato nos vuelve a recordar cómo se apegó a las *pelonas*. En una orilla Frida porta una blusa azul con patrones geométricos como las prendas a la moda de *las flappers*, con el cabello corto, completamente *à la garçonne*, ojos delineados y maquillaje ligero en los labios, sus rasgos faciales son tan pequeños que se asemejan a las mujeres glamorosas retratadas por DODO en *Boda en el jardín de la azotea* [ver fig. 19]; esta pintura luce incluso como un bosquejo de diseñador de alta costura.

Al igual que las mujeres de DODO, Frida se pinta y se construye por completo como una mujer joven, a la moda y moderna, una auténtica *pelona*. Pero a la vez muestra esta transición paulatina a la modernidad que tuvo el país. Ella es una chica que “porta”, “encarna” la modernidad, mientras que habita todavía un espacio “en ciernes”. Es todavía un pueblo, con su capilla colonial, que cruzan las líneas del ferrocarril. Esta situación hizo de Coyoacán un sitio “refugio” para Frida durante sus estancias en el hogar, pese a ello, inevitablemente prefería las aventuras (modernas) en México junto con sus amigos *cachuchas*.

Además de su entrañable amistad con ellos, otro hecho que marcó la futura vida de Frida Kahlo fue que durante sus años de preparatoria conoció al pintor Diego Rivera, quien en ese momento tenía 36 años, ya era mundialmente reconocido y había recibido el encargo de realizar un mural en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Frida, guiada por la curiosidad, ingresó a la sección donde se realizaba la obra, pese a que no lo tenía permitido, conociendo al pintor³²⁹. La joven se convirtió en admiradora de las obras de Rivera, por lo que lo visitó en el Ministerio de Cultura (donde Rivera trabajó de 1923 a 1928) para mostrarle sus propias obras, hecho que impactó a Diego alentándola a continuar con su carrera como pintora:

Los lienzos revelaban una desacostumbrada fuerza expresiva, una exposición precisa de los caracteres y auténtica seriedad. [...] Poseían una franqueza fundamental y una personalidad artística propia. Transmitían una sensualidad vital enriquecida mediante una cruel, si bien sensible, capacidad de observación. Para mí era evidente que tenía ante mí a una verdadera artista³³⁰.

A partir de entonces ambos entablaron una relación como amigos. Ambos artistas salían a pasear por las calles de Coyoacán, eran partícipes en debates intelectuales y actividades artísticas, hecho que los llevó a unirse más, como veremos más adelante.

También en 1925, el 17 de septiembre, Frida vivió otro de los días que marcaron su vida y obra. La joven (en ese momento de 18 años) y su novio Alejandro Gómez viajaban en un autobús cuando el transporte se impactó con un tranvía³³¹. El pasamanos atravesó la espalda de Frida y le causó múltiples heridas:

³²⁹ Herrera, *Frida*, p. 46-48.

³³⁰ Diego Rivera y Gladys March, *My Art, My Life. An Autobiography*, (Nueva York, 1960) citado en Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo. Dolor y pasión* (Alemania: Taschen, 1999), p. 169.

³³¹En una entrevista que la historiadora de arte Raquel Tibol le realizó a Frida décadas después (publicada en 1954), la artista rememora el accidente:

A poco de subir al camión empezó el choque. Antes habíamos tomado otro camión; pero a mí se me había perdido una sombrillita; nos bajamos a buscarla, y fue así que vinimos a subir a aquel camión que me destruyó. El accidente ocurrió en una esquina, frente al mercado de San Lucas, exactamente enfrente. El tranvía marchaba con lentitud, pero nuestro camionero era un joven muy nervioso. El tranvía, al dar la vuelta, arrastró al camión contra la pared. Yo era una muchachita inteligente pero poco práctica, pese a la libertad que había conquistado. Quizás por eso no medí la situación ni intuí la clase de heridas que tenía. En lo primero que pensé

fracturas en las vértebras lumbares, fractura de pelvis y once fracturas en el pie derecho, así como luxación de codo, una herida en el abdomen y un desgarre en el labio vaginal izquierdo³³². Esta situación la obligó a pasar un mes en el hospital y dos meses más en recuperación en su hogar. Su estancia en el hospital fue dolorosa debido a los procedimientos médicos que le practicaban así lo recuerda la joven en una carta el 13 de octubre de 1925³³³:

Alex de mi vida:

Tú mejor que nadie sabes todo lo triste que estado en este cochino hospital, pues te lo has de imaginar y además ya te lo habrán dicho los muchachos, todos dicen que no sea yo tan desesperada, pero ellos no saben lo que es para mí tres meses de cama, que es lo que necesito estar, habiendo sido toda mi vida una callejera de marca mayor, pero qué se va a hacer, siquiera no me llevó la pelona no crees? [sic] [...] no sabes cómo he llorado por ti, Mi Alex, al mismo tiempo que por mis dolores, pues te digo que en las primeras curaciones, se me ponían las manos como papel y sudaba del dolor de la herida, la tenía del vuelo de un peso por el jalón que me dieron, y me atravesó enteramente de la cadera a adelante, por tantito y me federo para toda mi vida o me muero pero ya todo pasó, ahora ya una me cerró y pronto dice el Dr. que me va a cerrar la otra, ya te habrán explicado lo que tengo verdad? Y todo es cuestión de mucho tiempo hasta que me cierre la fractura que tengo en la pelvis y se me componga

fue en un balero de bonitos colores que había comprado ese día y que llevaba conmigo. Intenté buscarlo, creyendo que todo aquello no tendría mayores consecuencias. Mentiras que uno no se da cuenta del choque, mentiras que llora. En mí no hubo lágrimas. El choque nos brincó hacia adelante y a mí el pasamano me atravesó como la espada al toro. Un hombre me vio con una tremenda hemorragia, me cargó y me puso en una mesa de billar hasta que me recogió la Cruz Roja. [...] Perdí la virginidad, se me reblandeció el riñón, no podía orinar, y de lo que yo más me quejaba era de la columna vertebral. Nadie me hizo caso. Además, no había radiografías. Me senté como pude y les dije a los de la Cruz Roja que llamaran a mi familia.

Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima* (Ciudad de México: Lumen, Random House Mondadori, 2005), pp. 52-54 citada en Rodríguez, Sergio. "Frida Kahlo: la artista que borró su vocación. Una relectura sobre el mito del accidente de 1925 a partir de documentos hemerográficos olvidados" *Nierika*, Revista De Estudios De Arte, Año 1, Núm. 1, (enero-junio 2012).

³³² Elena Poniatowska, *Las Siete Cabritas* (México: Ediciones Era, 2000), pp. 8-10.

³³³ Frida Kahlo, "Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 13 de octubre de 1925 (1 de 7)". *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-october-13-1925/wAF55SORtItYKQ?hl=es-419>

el codo y me cicatricen otras heridas chicas que tengo en un pie y quedo lista para otro.

En dicho fragmento Frida hace alusión a sus aventuras recordando que era “una callejera de marca mayor”, hecho por el que lamenta -a la par de sus dolores físicos- el reposo que debía mantener y que es reflejo de la libertad de movilidad de las mujeres en los veinte. Además, expresa las complicaciones de su tratamiento puesto que aún no había tecnología desarrollada para facilitar su curación, para ver el nivel de sus fracturas requerían rayos x, mismos que no pudieron realizar. Por otro lado, la joven expresa su alegría por ser visitada a diario por diversos personajes, pero lamenta la ausencia de sus seres amados, su novio y sus padres:

Pero daría yo cualquier cosa porque en lugar de que vinieran todos los de Coyoacán y todo el viejerío que también viene, un día vinieras tú. Yo creo que el día que te vea Alex, te voy a besar, no tiene remedio, ahora mejor que nunca he visto cómo te quiero con toda el alma y no te cambio por nadie, ya ves que siempre sirve de mucho sufrir algo, [...] he sufrido mucho moralmente pues tú sabes cómo estaba mi mamá de mala lo mismo que mi papá y haberles dado este golpe me dolió más que 40 heridas figúrate, la pobrecita de mi mamá dicen que tres días estuvo como loca llorando y mi papa que ya iba muy mejorado se puso muy malo solamente dos veces que han traído a mi mamá, desde que estoy aquí que con hoy son 25 días, que se me han hecho eternos y una vez a mi papá, así es que ya quiero irme a la casa lo más pronto posible.

Frida expresa que incluso su malestar físico se ve mermado por su sufrimiento moral ante la culpa de haber hecho sufrir a sus padres “me dolió más que 40 heridas”. En este fragmento también refleja su espíritu juvenil -incluso infantil- al pedirle a Alex que reemplazara el juguete que perdieron el día del accidente, también refiere a la sombrilla que perdió: “cuando vengas tráeme pastillas y un balero como el que perdimos el otro día [...] (Sentí mucho el paragüitas chiquitito).”

Luego de los días en el hospital y el reposo en su hogar, aunque Frida se reincorporó a su rutina, no pudo reintegrarse en la preparatoria porque las inscripciones para el siguiente ciclo escolar habían terminado, así que comienza a trabajar, como comentó en una carta realizada el 26 de diciembre: “El lunes

empiezo a trabajar, o sea, el lunes dentro de ocho días”³³⁴. Frida se inserta en el mundo laboral, como una mujer independiente y responsable, posiblemente en un intento de aminorar los gastos médicos que su familia realizó.

A diferencia del encierro decimonónico de las *artistas angelicales*, los días que Kahlo estuvo obligada a permanecer en su hogar debido a sus padecimientos físicos fueron aprovechados de diferente manera. Si bien no estaba privada por completo de salir a la esfera pública (siguió conviviendo con personajes de la escena cultural y artística) los momentos de encierro fueron fructíferos para su arte pues comenzó a pintar con intensidad. La misma Frida describe años después como integró el arte a sus momentos de reposo:

Mi padre tenía desde hacía muchos años una caja de colores al óleo, unos pinceles dentro de una copa vieja y una paleta en un rincón de su tallercito de fotografía. Le gustaba pintar y dibujar paisajes cerca del río en Coyoacán, y a veces copiaba cromos. Desde niña, como se dice comúnmente, yo le tenía echado el ojo a la caja de colores. No sabría explicar el por qué. Al estar tanto tiempo en cama, enferma, aproveché la ocasión y se la pedí a mi padre. Como un niño, a quien se le quita su juguete para dárselo a un hermano enfermo, me la «prestó». Mi mamá mandó hacer con un carpintero un caballete ... si así se le puede llamar a un aparato especial que podía acoplarse a la cama donde yo estaba, porque el corset de yeso no me dejaba sentar. Así comencé a pintar mi primer cuadro, el retrato de una amiga mía³³⁵.

En esta oleada de inspiración, Frida aprovecho para recordar el *Accidente* con un boceto [fig. 136], en él se puede apreciar al centro el cuerpo de Frida tendido en una camilla de la Cruz Roja, arriba la cabeza de joven (con su peinado al estilo chica moderna) observa su propio cuerpo consternada. Vemos el camión chocando con el tranvía; ninguna silueta al fondo es fija ni tenue, todo está en movimiento, se observa por los trazos y las figuras la desesperación al plasmar el accidente. Hay cuerpos tirados en el suelo, un árbol caído, personas corriendo y otras observando

³³⁴ Frida Kahlo citada en Herrera, p. 83.

³³⁵ Frida Kahlo en Antonio Rodríguez, *Frida Kahlo heroína del dolor*, en: Hoy, México, D.F., 9 de febrero de 1952. En Kettenmann, *Frida Kahlo*, p. 18.



Ilustración 136 Frida Kahlo, *Accidente*, 1926.

desde fuera. Con esta obra Frida comienza a retratar explícita y simbólicamente sus sentimientos, a encontrar en su arte una forma de liberación y autorrepresentación, hecho que, a partir de entonces, se intensificó en sus obras.

Años después, la trágica escena del accidente se volvió a inmortalizar en un exvoto que la propia Frida encontró e intervino en 1943 para adaptarlo como suyo debido a la similitud de la escena con su accidente. En el retablo se observa el impacto de un camión con un tranvía eléctrico, cerca de las vías yace el cuerpo de una mujer, mientras en una esquina la Virgen de los Remedios flota con el sagrado corazón y unas flores al frente³³⁶.

A pesar del impacto que tuvo el accidente en Frida, nunca dejó de frecuentar a sus amigos, sobre todo a Alejandro con quien seguía su relación amorosa (aunque cada vez más distante). En una carta del 17 de marzo de 1926 la joven artista insiste a su novio que permanezca a su lado. Con esta carta (al igual que con las anteriores, junto con sus obras) Frida muestra nuevamente una feminidad moderna, fuera de la tradicionalidad donde se acostumbraba a que la mujer no

³³⁶Kettenmann, *Frida Kahlo*, p.8.

Kahlo agregó algunos elementos para asemejar la escena a la suya, como los rótulos del tren (en cuyo frente se aprecia "Tla" refiriendo a Tlalpan) y del autobús (con la inscripción de "Coyoacán" a un costado). A la mujer en el suelo le pintó sus cejas características, indumentaria moderna y el cabello corto que caracterizó a Frida en su juventud, también añadió la descripción al pie: "Los esposos Guillermo Kahlo y Matilda C. de Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por Haber Salvado a Su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y de Calzada de Tlalpan". Este exvoto pese a no ser una obra propia muestra con realismo el accidente, tanto el impacto de los transportes como el daño que ocasionó a Frida, que, si se ve a detalle, yace sobre un lago de sangre pareciendo muerta incluso cuando sus padres agradecen a la Virgen por haberla salvado.

revelara sentimiento alguno, mucho menos mostrar interés o insistencia en el amor (recordemos que, en realidad, las relaciones eran un vínculo alejado de los sentimientos). Kahlo, por el contrario, plasma todos sus sentimientos y desesperación en un intento por salvar su relación amorosa:

Te esperé hasta las seis y media en el convento y te habría esperado toda la vida, pero tenía que llegar a buena hora a la casa... ya que tú has sido tan bueno conmigo, ya que tú eres el único que me ha querido bien, te pido con toda mi alma que no me dejes nunca, acuérdate que yo no puedo decir que cuento con mis padres porque tú sabes perfectamente cómo estoy, así es que el único que podría ver por mí eres tú, y tú me dejas porque te imaginaste lo peor, que me apena nada más pensarlo. Dices que ya no quieres ser mi novio..., ¿qué quieres entonces hacer de mí?, ¿dónde quieres que me vaya? (lástima que no puede realizarse eso que pensaba yo cuando era chica, que me trajeras en la bolsa); aunque no lo digas tú sabes que por mucho que haya hecho estupideces con otros, ellos no son nada junto a ti... todavía falta mucho tiempo para olvidarnos, podemos ser buenos novios, buenos esposos, no me digas que no, por lo que más quieras... Todos los días te voy a esperar en Churubusco hasta las 6, puede ser que alguna vez le tengas lástima y comprendas como a ti mismo a tu Frieda³³⁷.

Como fruto de la intensa práctica artística de Frida durante esta época, y nuevamente, como intento de recuperar a Alejandro Gómez, la artista pinta un autorretrato dedicado a su novio. Con inspiración en las obras de Sandro Botticelli y Bronzino^{338 339} pinta *Autorretrato con vestido de terciopelo* [fig. 137] en donde se

³³⁷ Frida Kahlo citada en Herrera, *Frida*, pp. 85-86.

³³⁸ Fulleylove, "Explorando la relación de Frida Kahlo con su cuerpo".

³³⁹ De acuerdo con Herrera, esta influencia es confirmada por la misma Kahlo en una carta dirigida a Alejandro, en donde se refiere a ella misma como "tu Botticelli".

Escribe el 26 de marzo de 1927: "Alex: Your "Botticelli" también se ha puesto muy triste, pero ya le dije que mientras que tú vuelvas, será la "Bien dormida", y a pesar de eso, te recuerda siempre.", en otra carta del 6 de abril vuelve a referenciarse de la misma forma: "Hablando de pintores, tu "Botticelli" está bien, pero en el fondo se le ve cierta tristeza que, naturalmente, no puede disimular; en el triángulo que tú sabes hay en el jardín, han crecido ya las plantas, seguramente será por la primavera, pero no florecerán hasta cuando tú llegues... y tantas otras cosas que te esperan...". Frida Kahlo citada en Herrera, *Frida*, p. 87.

plasma como una mujer moderna y elegante, con una pose e indumentaria al estilo pintura renacentista.



Ilustración 137 Frida Kahlo, *Autorretrato con vestido de terciopelo*, 1926.

Con indumentaria apegada a la *flapper*, Frida lleva el cabello corto, ojos y cejas delineadas, labios marcados por el maquillaje y mejillas pintadas. Porta vestido escotado (que da una sensación de alargamiento del cuello que recuerda a Modigliani y a todo el ideal de belleza de estilización y geometrización de cuerpo, y que una empata con la construcción el cuerpo femenino moderno, el *cuerpo decó*) y aterciopelado decorado en el cuello con formas geométricas orientalistas con ciertas características del *art Nouveau*, también referentes estéticos de la *flapper*. Frida voltea la cabeza al frente con suavidad, su brazo y mano están acomodados en una posición similar a la *venus* de Botticelli que le añaden delicadeza a su postura.

Este autorretrato contrasta con las primeras fotografías analizadas de la joven aun cuando coinciden en la fecha. Esta vez la pintora luce completamente femenina (bajo los parámetros tradicionales de feminidad), pues marca

específicamente los pechos, el escote profundo permite ver la piel de la joven, resalta las líneas curvadas de su cuerpo, la textura de las telas -las diversas tonalidades y contrastes de colores- añaden sensualidad a su figura. Además, su pose refleja el porte y elegancia también caracterizó a las mujeres modernas. Esta obra fue de sus primeras representaciones luego del accidente (al igual que las fotografías) lejos de mostrarse vulnerable como en el *Accidente* se representa serena, femenina, juvenil y segura de sí misma -completamente moderna-, contraponiéndose a las fotos en las que su padre la retrato con traje, en donde en cambio, mostró un aire de autoridad y masculinización tanto en su porte, gestos y vestimenta.

En este autorretrato en lugar de presentar el impacto del accidente en ella misma, lo expresa en con el fondo oscuro donde saltan las olas del mar que, de acuerdo con la artista, “simbolizan la vida”³⁴⁰ (y que además refuerzan su relación con la *venus*), probablemente porque al no tratarse de un mar tranquilo, reflejan la inestabilidad y los cambios bruscos que tuvo la vida de Frida. Esta obra marcaría el



Ilustración 138 Guillermo Kahlo, *Frida Kahlo como estudiante*, 1926.

inicio de representaciones y autorrepresentaciones en las que Kahlo encontró una forma sobrellevar el dolor y, al igual que las artistas angelicales, llevar escenas íntimas a lo público. La joven pintora comienza a construir su intimidad (sus sentimientos, como una feminidad nueva y sensual), pero también su imagen como personaje, realizando un juego entre lo privado y lo público.

Otras fotografías también de 1926 muestran a Frida totalmente como una chica moderna. *Frida Kahlo como estudiante* [fig.

³⁴⁰ “Autorretrato con traje de terciopelo”. *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-wearing-a-velvet-dress/9QHUrLhK3UEXqw?hl=es>

138], es otro retrato de la feminidad moderna. En cuanto a la indumentaria, la pintora es por completo una *pelona*, con cabello corto, un elegante vestido negro de satín y tacones. Al igual que en su autorretrato, muestra elegancia, luce femenina, con los rasgos juveniles de las *garconnes* siendo una chica andrógina y ultramoderna, un icono de la moda. Lo mismo sucede en otro retrato, *Frida Kahlo [fig. 139]*, en donde la artista mira al frente, con seguridad. Esta vez se distinguen claramente sus facciones, con cabello *bob*, no lleva maquillaje, pero su ropa añade feminidad, pero conserva el estilo andrógino, con una camisa de lunares y una mascada a modo de corbata.

Ambas fotografías son testimonio de su adhesión a la moda *pelona*, sin embargo, la primera fotografía es evidencia de las temporadas que pasó en su hogar y las actividades a las que se dedicó luego de verse obligada a dejar la escuela tras el accidente, así, posa con libros en su regazo, continuando su educación intelectual desde casa (de ahí el título del retrato). Aquí es importante señalar que el hábito de la lectura, a diferencia de los



Ilustración 139 Guillermo Kahlo, *Frida Kahlo*, 1926.

ángeles del hogar, no es un mero pasatiempo dado que Frida está demostrando su deseo de continuar inserta en un mundo intelectual (aun cuando ya no acude a la escuela).

Un claro ejemplo de su continua formación intelectual es, además de sus obras, una carta destinada nuevamente a Alejandro **[fig. 140]**. En ella, en una esquina hay un dibujo de una mujer llorando, unas embarcaciones y una puesta de sol. Abajo se distingue otra figura humana (no se distingue el género, pero sin duda en este pequeño dibujo Frida comienza a añadir sellos distintivos en sus obras que

la autorepresentan, como sus características cejas mismas que veremos plasmadas en otras pinturas).

Esta vez no se trata de un relato en prosa pues Kahlo juega con las formas de los renglones, la distribución de la cantidad de las palabras y de los párrafos en el papel. Visualmente la carta de la artista se asemeja a las representaciones del *estridentismo* movimiento que, al igual que la joven Frida, mostraba interés en la vida urbana y moderna, experimentando en las formas en las representaciones visuales. Además de ello, en el texto Frida mezcla idiomas, pues se aprecian palabras en español, inglés y francés. Este hecho demuestra que Frida continuó instruyéndose intelectualmente y a la par, sobre las nuevas vanguardias.

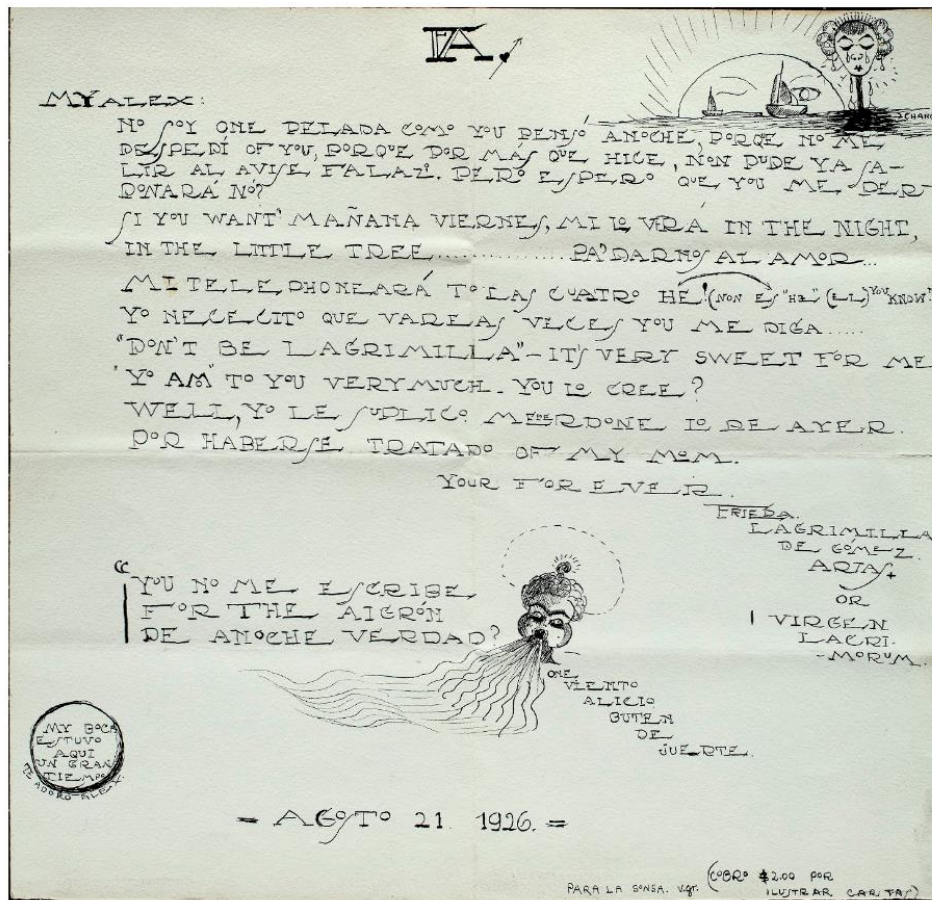


Ilustración 140 Frida Kahlo, Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 1926.

Además de la carta, Kahlo también plasmó una escena *estridentista* entre modernización y mexicanidad, *Pancho Villa y la Adelita*. Cabe resaltar que el

estridentismo fue un movimiento artístico mexicano establecido a partir de 1921 por Manuel Maples Arce a través del manifiesto estridentista. Esta vanguardia buscaba plasmar la belleza del nuevo siglo mediante la exaltación del desarrollo industrial,



Ilustración 141 Frida Kahlo, *Pancho Villa y la Adelita*, 1927.

cosmopolitismo, urbanización y tecnología como elementos claves para el progreso del país.

En *Pancho Villa y la Adelita* [fig. 141] hay varias escenas con diferentes protagonistas. Situada al centro, Frida es el personaje principal, sentada a la mesa, lleva un vestido elegante, plateado, escotado y sin tirantes. Sin ningún accesorio lleva los ojos delineados y los labios pintados, con su clásico corte casi a rape esta vez peinado en curvas. Frida se pinta como una *pelona*, sigue mostrando seguridad al igual que en otros retratos, pero esta vez se muestra como una mujer sensual y madura. A un lado de la artista un hombre (quien porta

un traje elegante) sin rostro está sentado en una silla. Al frente de la pintora se distingue otra figura masculina de la cual solo vemos un saco y una mano. Además de las figuras humanas hay sillas y una mesa que revelan que se trata de un café.

En la pared verde resaltan tres cuadros acomodados de forma irregular, cada uno de ellos contiene diversas escenas. En el primero hay una escena típica de la Revolución que contrasta con la modernidad del café. Con un fondo montañoso, en el interior y el techo del tren van soldados y *soldaderas -Adelitas-*, incluso algunas de las mujeres llevan en sus brazos a sus hijos. La feminidad de las *adelitas* contrasta no solo con la figura de modernidad de Frida, pues incluso refleja un

cambio en el actuar, mientras ellas maternan, la pintora es libre de salir, disfrutar de su tiempo y de su cuerpo mostrándolo con prendas a la moda y en un lugar público.

Al centro cuelga en la pared un retrato de Pancho Villa, líder revolucionario. Mientras en el otro extremo se aprecian unas escaleras, un edificio y el suelo, todo ello destaca por su construcción geométrica (junto con el acomodo de ellos cuadros en la pared) que expresa la influencia del estridentismo en esta pintura. En estas pinturas junto con la escena principal Frida vuelve a comparar la ruralidad y el proceso de modernización que atravesó la Ciudad de México -como lo hizo en *El Camión*-.

Este cuadro quedó inconcluso, por ello vemos a las figuras masculinas sin rostros además de que no se incluyó firma³⁴¹. Esta pintura refleja el crecimiento de Frida como artista y marca el inicio de escenas complejas y expresivas en sus cuadros, sobre todo en obras de décadas posteriores. A partir de entonces sus pinturas mezclan diversos objetos y juegan con simbolismos que ayudan a reflejar, además de su talento, los sentimientos y personalidad de la pintora.

Un hecho a resaltar en esta obra es la práctica de acudir a los cafés. Como se revisó en el primer capítulo, a menudo diversos artistas retrataron mujeres EN cafés, solas y en compañía de amigas, como un hábito de entretenimiento y muestra de la inserción de las mujeres en la esfera pública. En el caso de Frida, esta mirada al café no sólo se trata de un entretenimiento, sino de una inmersión en el mundo intelectual de la época.

Tal como lo expresa la investigadora Elissa J. Rashkin en su libro *La aventura estridentista*, durante los años veinte el café comenzaba a tomar popularidad como un centro de reunión para los intelectuales de México, los artistas acudían a dichos espacios para experimentar el “caché” de un “lunch” en donde pudieran intercambiar noticias, opiniones y análisis de diversos temas con otras figuras intelectuales, además, eran un refugio lejos de la gente “común”³⁴². Al igual que los cafés

³⁴¹ Oles, “Las obras tempranas de Frida Kahlo”.

³⁴² Elissa Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (México: Fondo de cultura económica, 2014).

Europeos desde el siglo XVII en donde los artistas e intelectuales se unían para intercambiar ideas, estos recintos se convirtieron en un lugar dominado por hombres, como espacios de “creación”.

Al igual que la pintura de Frida, incluso como probable inspiración de la joven, el *estridentista* Ramón Alva de la Canal pinta también en 1926 el *Café de Nadie*, obra en la que aparecen los artistas Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Arqueles Vela y Ramón Alva de la Canal. Dicha pintura refiere al Café Europa ubicado en la avenida Jalisco (actual Álvaro Obregón), lugar de reunión de los estridentistas³⁴³ grupo al que pertenecieron mujeres artistas como Tina Modotti, Nahui Ollin, Nellie Campobello, Adela Sequeyro y Lola Cueto (pese a ello, ninguna de ellas es representada en tan simbólica representación). En este sentido Frida Kahlo se inserta en un espacio moderno artístico y masculino, como reflejo de la necesidad de sentirse perteneciente a un entorno intelectual, pero además sentirse rodeada ante el impacto emocional que dejó en ella la separación de su novio.

La actividad artística de Kahlo coexistió con sus padecimientos por el accidente (tanto físicos como emocionales) para los que tomaba medicamentos y utilizaba aparatos ortopédicos como un corsé de yeso³⁴⁴, mismo que utilizó gran parte de su vida, tal como describe en una carta de 1927: “Con el corsé voy a sufrir horriblemente pues lo necesito fijo y para ponérmelo me van a tener que colgar de la cabeza [...] pero por todo esto que no es ni la mitad, te puedes imaginar cómo estaré sufriendo y lo que me falta! [...] pues además de eso, lo principal es que tú no estás conmigo”³⁴⁵. Mientras su relación con Alejandro se iba apagando, Frida

³⁴⁴ Los corsés fueron elementos importantes no solo como herramienta de movilidad sino de expresión, precisamente uno de los corsés que intervino Frida Kahlo refleja la gravedad del accidente. En él se aprecian diversas cuarteaduras, heridas, algunos órganos, gotas de sangre y en medio, una columna arquitectónica con grandes gritas que refiere a su columna vertebral atravesada por el pasamanos. Hay otras figuras como un demonio, unos melocotones y algunos símbolos comunistas. Dicho corsé, en conjunto con otros que utilizó a lo largo de su vida, fueron intervenidos a manera de lienzo, como un recordatorio de las heridas en su cuerpo, y como una forma de plasmar su propia identidad. En este caso Frida subvierte el uso del corsé pues además del uso ortopédico, ya no es una herramienta estética como el ángel del hogar, sino como un soporte y medio de expresión.

³⁴⁵ Frida Kahlo, 22 de abril de 1927, en Herrera, *Frida*.

volvía a pasar diversas temporadas en encierro “aburriéndose” al grado de lamentarse seguir viva:

“De todos modos ya me aburro y muchas veces creo que sería preferible que me llevara de una vez... la lía de las muchachas, ¿no crees? Nunca voy a poder hacer nada con esta desgraciada enfermedad, y si eso es a los 17 [19] años no sé cómo estaré después, cada día estoy más flaca y ya verás cuando vengas cómo te vas a ir para atrás de ver lo horrible que estoy con this aparadaje móndrigo”³⁴⁶

Pese a su desanimo, continuó pintando desde su cama hasta su recuperación meses después, luego a retratar amigos, conocidos suyos y autorretratos para los que utilizaba un espejo para poder verse. La joven artista no solo se pintó a ella como chica moderna, sino que realizó un par de retratos de mujeres *pelonas*, por ejemplo, en 1927 retrata a Alicia Galant [fig. 142], nuevamente refleja la moda *pelona*, más cercana a la *flapper* pues incluso es una mujer blanca, rubia y de ojos azules. Alicia porta un vestido a la moda, con telas finas como el terciopelo, con un escote, líneas geométricas en el cuello y las muñecas. Su maquillaje es cargado, labios pintados y rubor marcado, lleva el cabello corto casi a rape. Con las manos estilizadas como en *Autorretrato con vestido de terciopelo*, Grant mira a un punto fuera del encuadre.

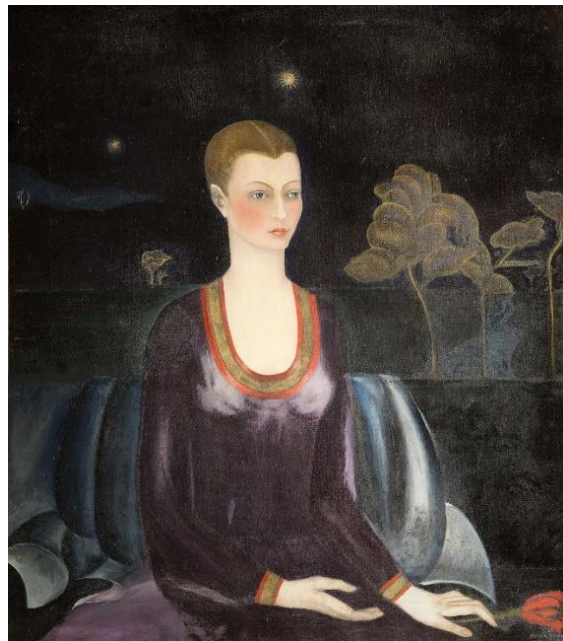


Ilustración 142 Frida Kahlo, *Retrato de Alicia Galant*, 1927.

Frida pinta a su amiga también bajo el estilo Renacentista, con tonalidades oscuras, se distingue una sábana de satín, unos árboles frondosos (que, al igual que con las representaciones de *la india bonita*, refuerzan la representación de la

³⁴⁶ Frida Kahlo, Sábado, 4 de junio de 1927, en Herrera, *Frida*, p.96.

juventud) y dos estrellas en el cielo nocturno. La inspiración de Frida tanto en el trazo como la temática en artistas renacentistas, y la fineza de su representación hizo que Kahlo coronara esta obra (y no su autorretrato) como “Mi primera obra de arte, Frida Kahlo 1927”³⁴⁷, firmado en el reverso de la pintura.

El *Retrato de Cristina, mi hermana* [fig. 143] es otra representación de la *pelona* mexicana. En esta obra Cristina porta un vestido blanco escotado y sin mangas, con cabello a la nuca, su maquillaje es cargado pues lleva ojos y cejas delineadas, labios y mejillas pintadas. La joven es retratada en un espacio abierto, al fondo el cielo es azul tenue, con nubes, árboles y hojas que decoran el entorno. Esta obra, junto con los otros dos retratos de Frida muestran al fondo la naturaleza, aun cuando son representaciones en un lugar cerrado, este hecho que refleja el propio habitar y transitar de Frida tanto en el encierro y en el exterior.

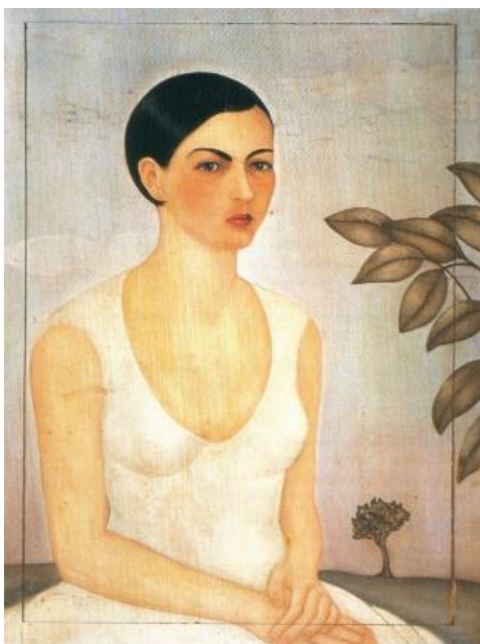


Ilustración 143 Frida Kahlo, *Retrato de Cristina, mi hermana*, 1928.

Durante los últimos años de la década de los veinte Kahlo convivió frecuentemente con personajes de la escena artística y cultural

de México, entre ellos la fotógrafa Tina Modotti con quien entablo una amistad, quien como hemos revisado, fue tanto reflejo de *las pelonas* en México como fotógrafa de estas. En *Las camaradas Tina Modotti y Frida Kahlo* [fig. 144] vemos a las dos artistas posando como amigas. Modotti lleva un vestido blanco y holgado, con media y zapatos bajos, su cabello está amarrado. Mientras Frida lleva un vestido moderno de lunares, un cinturón y zapatos de tacón, su cabello a lo *bob*. Ambas artistas participaban activamente en la política, incluso estaban afiliadas al Partido

³⁴⁷ “Retrato de Alicia Galant”. *Fundación Casa de México en España*, 2022. <https://www.casademexico.es/frida-kahlo-alas-para-volar-retrato-de-alicia-galant/>

Comunista Mexicano (Modotti en 1927 y Kahlo en 1928), mismo que fundó el artista Diego Rivera en 1922.

Cuando Frida se afilio al partido sus encuentros con Rivera se intensificaron, a partir de entonces entablaron una relación sentimental a la par que Frida se convirtió en fuerte activista y militante del “Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, guiada por la ideología, por su relación con Rivera y con otros artistas e intelectuales. Tanto Frida como Rivera asistían a diversas manifestaciones apoyando la lucha de clases y



Ilustración 144 Edward Weston, Detalle de Tina Modotti y Frida Kahlo, ca. 1928.

el comunismo, este hecho trastocó a la joven artista quien comenzó a alejarse de la moda *pelona*, seguramente, por el choque entre la modernidad (el despilfarro y la frivolidad) y sus nuevos ideales, en este sentido Herrera escribe:

al poco tiempo Frida acudía a reuniones obreras, participaba en juntas clandestinas y pronunciaba discursos, como miembro de la Liga de Jóvenes Comunistas. «Ya no usaba blusas blancas», recuerda con cierta melancolía Alejandro Gómez Arias. «En su lugar, llevaba camisas negras o rojas y un broche de esmalte, con un martillo y una hoz.» Ya no se preocupaba por la coquetería y, frecuentemente, se vestía con pantalones de mezclilla y una chamarra de cuero con parches: una obrera entre obreros.

Tal como la descripción de Alejandro, Rivera plasma a Kahlo en el mural. En *el arsenal* [fig. 145] mismo que retrata una escena de la lucha obrera en la que trabajadores y campesinos se están organizando para combatir por sus derechos³⁴⁸, pues se alzan en armas listos para el combate. Entre campesinos y obreros se distinguen diversos personajes reconocidos como David Alfaro

³⁴⁸ SEP, “Patio de las fiestas”.

Siqueiros, Tina Modotti, Julio Antonio Mella, Vittorio Vidali, José Guadalupe



Ilustración 145 Diego Rivera, *En el arsenal*, 1929.

Rodríguez y Frida Kahlo. En particular, Tina Modotti es representada con cabello largo, falda a la rodilla una blusa de manga larga y sin escote, prendas “femeninas” y recatadas. La figura de Modotti (quién entrega las municiones) contrasta con Frida quien es plasmada al “estilo muchacho” con cabello corto, camiseta roja de trabajo, reparte las armas, luciendo como una moderna

revolucionaria, completamente masculinizada.

En *Diego Rivera, Frida Kahlo y otros intelectuales encabezando la Delegación del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios* [fig.

146] se ve al frente a Frida apoyando nuevamente la lucha obrera. Esta sería una

de las últimas fotografías -

y retratos- en las que se

aprecia a la artista con un

estilo urbano pues

posteriormente añade

elementos mexicanos a su

estilo, como accesorios y

peinados en trenzas que la

caracterizaron -junto con

su indumentaria- y que en

décadas siguientes la

convirtieron en símbolo

de mexicanidad.



Ilustración 146 Diego Rivera, *Frida Kahlo y otros intelectuales encabezando la Delegación del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios en la marcha del Día del Trabajo*, 1 de mayo de 1929.

Además de la transformación en su estilo, hay un cambio en su corporalidad, mismo que refleja el crecimiento y madurez de Frida, aun cuando en este caso lleva prendas modernas, ya no luce como una chica sino como una mujer moderna. En esta fotografía Frida lleva el cabello corto, aún luce andrógina portando prendas femeninas como la falda y las zapatillas mientras mezcla elementos masculinos como la corbata, el cinturón y la boina. Kahlo es la única mujer que se ve en la fotografía y que lidera la progresión. Recuerda incluso a las mujeres a la cabeza de la manifestación en *La huelga en Creusot* [ver fig. 1]. Tanto la pintura de Jules Adler como la *manifestación del Sindicato*, al igual que las propagandistas durante la Revolución, son testimonio de la reciente participación política de las mujeres en la esfera pública.



Ilustración 147 Ernesto Reyes, *Frida y Diego el día de su boda*, en el Estudio Reyes en Coyoacán, 21 de agosto 1929.

En la fotografía *Frida y Diego el día de su boda* [fig. 147] la pareja se encuentra en el estudio de Ernesto Reyes en 1929. Frida de 22 años, lleva un vestido de lunares, con olanes y una cinta en la cintura próximo a la indumentaria mexicana (que contrasta con los vestidos *flapper* con los que apareció a inicios de los veinte) mismo que refleja su gusto por las prendas típicas mexicanas y que se asemeja a las prendas de las *indias bonitas*.

Kahlo plasmó su amor creciente por las culturas y el pueblo de México, además de su indumentaria, en sus obras. En particular, brinda a un panorama de la escena social de 1920 en la pintura *El camión* [fig. 148], a la par que rememora el accidente de 1925. En esta obra nos da un panorama de lo que probablemente paso al interior y lo que se apreciaba antes del impacto, esta pintura es valiosa pues da testimonio de los personajes de la escena social mexicana durante los años veinte. Cercana a la puerta hay una señora con ropa moderna: un vestido floreado

con escote, largo a la rodilla, sin medias, tacones y cabello corto, cargando una canasta vacía; es mujer mexicana que se apropió del estilo pelona, aunque no es una mujer joven -como tradicionalmente se representa a las pelonas- pues como revisamos en el segundo capítulo, su corporalidad se asemeja a la de las madres. Junto a ella hay un hombre con overol de mezclilla, camisa, gorro, corbata, botas y herramienta en mano, representa a la clase obrera.

En medio, vemos a una madre indígena prototípica, representante de la clase baja, está descalza, con una falda larga y el típico rebozo que le cubre todo el cuerpo y la une con su bebé. Otro niño la acompaña a un lado, probablemente no es su hijo puesto que su indumentaria es urbana, el pequeño es el único personaje que mira hacia la calle. En la orilla hay dos personajes pertenecientes a clases medias-altas, el hombre de cabello rubio y ojos azules porta ropa al estilo estadounidense, con sombrero y traje de tres piezas, probablemente se trate de un extranjero residente en el país.

A su lado una joven lleva el *estilo flapper*, delgada y estilizada, con el cabello corto, maquillaje en el rostro (cejas delineadas, rubor y labios pintados), vestido liso, medias y zapatillas, una pequeña bolsa en el brazo y una bufanda que vuela en el aire como indicio de la velocidad del camión. Su atuendo es moderno, pero contrasta, en términos de clase, con la ropa también moderna de la mujer de la puerta.



Ilustración 148 Frida Kahlo, *El camión*, 1928.

Todos los personajes de la escena se distinguen por su vestimenta debido a la existencia de jerarquía en la moda en la que los personajes se clasifican de acuerdo con su indumentaria, distintiva de sus respectivas clases sociales, hecho que se resalta mediante la calidad de las telas, los tejidos, estampados, cortes y otros elementos de confección³⁴⁹. En este caso Frida ubica todas las clases sociales en la distinción que señala su apariencia y que los clasifica, hecho que se resalta mediante la diferenciación de los objetos que portan cada uno: la canasta, la llave mecánica, la tela amarrada de la mujer indígena, la bolsa de dinero del rico, y la bolsita *fashionista de la flapper*.

Al fondo el paisaje se divide en lo urbano y lo rural. La parte industrial de la ciudad se distingue precisamente por una gran fábrica de color amarillo, con humo saliendo de sus chimeneas que contaminan el cielo, hay otras edificaciones entre las que se encuentra una tienda, frente a ellas se ve un pequeño parque con un árbol vivo y otro muerto precisamente por el desgaste urbano. Continuando el paisaje se distingue el campo, una avenida, varios árboles frondosos, el cielo es de una tonalidad clara por la pureza del aire, todos estos elementos retratan lo bello de preservar el entorno rural. Esta pintura es importante testimonio del México que experimentaba una urbanización y modernización conviviendo con los vestigios del rural, y, además del entorno, se daba una pluriculturalidad debido a la convivencia de las diversas clases sociales.

Además de la importancia social de esta pintura, es gran testimonio de los sentimientos de Frida. Lejos de plasmar una escena dolorosa como lo realizó en diversas pinturas (particularmente en las décadas de los treinta y cuarenta) relacionadas otras etapas fuertes de su vida. En *El camión* no expresó la gravedad del accidente, por el contrario, pinta la escena como si se tratara de un paseo tranquilo que nunca vería un impacto, podría ser incluso que ella manifieste el deseo de que la escena se conservara tranquila.

³⁴⁹ Entwistle, *Sociología de la moda*.

Esta pintura también evidencia los cambios de los años veinte para las mujeres. Además de la indumentaria moderna de las mujeres de los extremos, es importante el hecho de representar mujeres en un entorno público y sin compañía de un hombre. A lo que se suma que la misma Frida, como mujer y como artista puedo retratar una escena de la esfera pública, ya no es una escena de la domesticidad como pintaron las artistas *ángeles del hogar*.

Con esta pintura y el resto de sus obras futuras, Kahlo rompe la barrera de la privacidad que “debían” guardar las mujeres del siglo XX para así auto representarse, contar sus propias historias y expresar sus sentimientos a través de las pinturas -al igual que las hermanas Sanroman-, en particular, encontró en la pintura una forma sobrellevar su dolor plasmando los pasajes de su vida que la aquejaban y no como una forma de sobrellevar el encierro -y represión- que



Ilustración 149 Frida Kahlo, *Dos Mujeres (Salvadora y Herminia)*, 1928.

experimentaban las mujeres del siglo XIX. Frida Kahlo rompió con la domesticidad del *ángel del hogar* por completo, incluso cuando su familia la instruyó como un *ángel*, ella forjó su carrera en arte sin recibir instrucción formal en alguna academia.

Pronto la artista se encargaría de retratar mujeres en diversos entornos, distantes del encierro decimonónico. Así, plasmó a mujeres con rasgos indígenas como en *Dos mujeres (Salvadora y Herminia)* [fig. 149]. Al frente vemos una mujer, Salvadora, una joven *india bonita* pues incluso lleva un vestido mexicano

color azul, con olanes en el cuello, arracadas, los labios pintados, cejas perfiladas incluso en su rostro no hay rastro de arrugas y su piel conserva un brillo juvenil. Detrás de ella, Herminia es la representación de la *madre*, porta un vestido amarillo

que le cubre el cuello, lleva un rebozo en brazos, no hay otro accesorio, no hay señas de maquillaje en cambio, su rostro denota cansancio.

En esta obra Frida pinta a las trabajadoras de la Casa Azul rindiéndoles tributo como mujeres trabajadoras. En julio de 1929 la artista se reúne en su casa con su hermana Cristina, Diego Rivera, Frances Toor (estadounidense) editora del periódico cultural y bilingüe Mexican Folkway y Jackson Cole Phillips (empresario industrial de Nueva York) quién compró la pintura por 300 pesos; todos los personajes reunidos firmaron al reverso de la pintura³⁵⁰.



Ilustración 150 Frida Kahlo, *Niña con collar*, 1929.

Además de esta pintura, a menudo Kahlo pintaba infantes con prendas mexicanas (alejadas de la representación de infancia apegada a la modernidad retratada por Zalce [ver fig. 94]) como *Niña con collar* [fig. 150], sentada en una silla, presenta rasgos similares a los de Kahlo. Con una playera roja de cuello profundo, una mantilla verde, collar de cuentas grandes, arracadas y cabello recogido, su indumentaria y estilo se asemejan a lo que Frida porta en otros autorretratos.

Tanto en esta obra como en otros retratos de mujeres, Frida no se limita a pintar a los personajes, sino que se autorretrata como reflejo de como construyó su identidad en los otros. Luego del accidente, Frida experimentó un profundo momento de introspección y autoconocimiento. Incluso pinta infantes probablemente en una reflexión de su propia infancia. En comparación de las primeras pinturas de la artista, esta obra -y las subsecuentes- refleja el dominio de

³⁵⁰ Museum of Fine Arts, Boston, "Dos Mujeres", Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/story/uAUROZRcJMSYKg?hl=es-419>

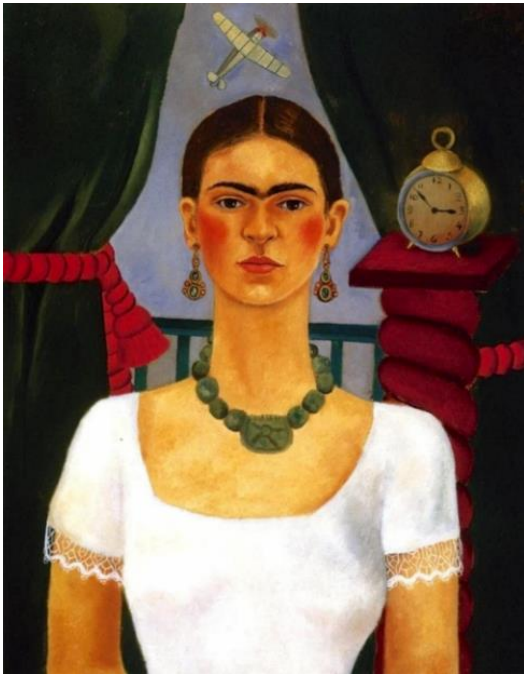


Ilustración 151 Frida Kahlo, *El tiempo vuela*, 1929.

los colores intensos y contrastantes en las obras de Frida, elementos que hacen distintivas a sus pinturas que y reflejan la influencia del mexicanismo en ella.

Con aspecto similar a la *Niña con collar*, Frida pinta el autorretrato *El tiempo vuela* (1929) [fig. 151]. Kahlo lleva una blusa blanca con transparencias, un collar de cuentas y aretes largos que recuerdan al folklore mexicano. Con maquillaje marcado y cabello corto elementos de *pelona*, pero en definitiva se empieza a alejar de dicha moda. Detrás de la artista hay diversos elementos, en un costado hay una columna roja (misma

que después pintó en su corsé) que sería símbolo de su propia columna vertebral, sobre ella hay un reloj. En el balcón hay unas cortinas verdes abiertas con listones rojos (colores que encontramos en el retrato de *Niña*) y un barandal mientras al fondo vemos una avioneta sobrevolar el cielo. Tanto el reloj como el avión hacen alegoría al paso del tiempo que, para la artista, es importante al ser un elemento que influye en sus malestares físicos y emocionales. Además de sus angustias causadas por sus problemas de salud, se sumaron los torbellinos que trajo consigo la relación con Rivera. Peleas, uniones, separaciones, fueron recurrentes en sus vidas, temas que Frida plasmó en sus pinturas.

En 1930 Frida pinta otro autorretrato [fig. 152] en el que todo

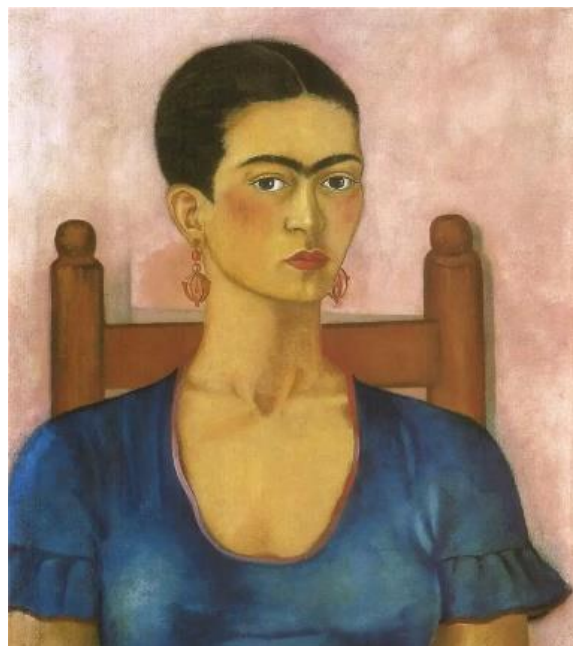


Ilustración 152 Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1930.

rasgo de infantilidad ha sido borrado de su rostro (aun presenten en *El tiempo vuela*). Con cabello corto, maquillaje cargado, su blusa tiene olanes en las mangas y una cinta decorada en la cintura. En este retrato también conserva rasgos *pelona*, pero al igual que en el anterior, es una *pelona* encaminada a la mexicanización.

El mismo año que realizó el retrato, viaja junto con Rivera a Estados Unidos debido al trabajo del pintor, primero a Nueva York, luego a Detroit y de nuevo Nueva York. Durante este tiempo Frida sufrió su primer aborto, mismo que plasmó en la obra *Frida y la cesárea (inconcluso)* [fig. 153], acostada en una cama de hospital. La pintora está completamente desnuda, debajo de ella las sábanas están manchadas de sangre que se extiende al fondo del resto de la imagen.



Ilustración 153 Frida Kahlo, *Frida y la cesárea (inconcluso)*, 1931.

En su vientre resalta un feto, en un costado de ella hay un bebé, al otro lado hay una mujer de cabello corto (que podría ser la representación de una Frida más joven). En la parte superior hay una escena de la cesárea en el quirófano, en otro extremo flota la cabeza de Rivera y una mesa con unos objetos de laboratorio. Si se observa con detenimiento, se puede apreciar una escena de mar detrás de la cama, apreciándose la arena, el mar y el cielo.

Pese al título de la obra, a Frida no se le practicó ninguna cesárea pues su aborto fue hacia el tercer mes de embarazo. El título de la obra incluso refleja el sentido de esta, una pintura inconclusa que muestra una gestación que no llega a concretarse. Esta pintura (en conjunto con otras obras en años siguientes que también tratan sobre su aborto como *Henry Ford Hospital* o *La cama volando*) muestran la maternidad bajo una

óptica diferente del *ángel del hogar* e incluso de las representaciones de maternidad de los años veinte, Kahlo plasma una escena llena de sangre y dolor. A partir de entonces la artista encuentra en sus obras una forma de liberación pues en sus obras siguientes mostraría escenas explícitas de los malestares que la aquejaban.

Además de sus dolores, sus obras -y autorretratos- adquieren complejidad al mostrar sus pensamientos, tal como lo plasma en *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* [fig. 154], obra que da testimonio de los choques de la modernización estadounidense con el mundo prehispánico mexicano. De lado izquierdo hay un templo antiguo de México, las representaciones de dioses como El Sol y La Luna se aprecian también algunas esculturas de culturas antiguas y debajo unas plantas frondosas y con colores vivos.



Ilustración 154 Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932.

El lado derecho es contrastante pues hay humo provocado por una fábrica – la Ford River Rouge Complex-, se alzan al fondo unos rascacielos, en medio hay unas máquinas mientras que en la parte de abajo vemos unos aparatos electrónicos. Al frente de ambas escenas destaca Frida, con una bandera de México

en una mano y en la otra un cigarrillo; esta obra es una representación del mundo del artista conformado por el amor e influencia de ambas culturas hacia ella³⁵¹.

Todo lo que conformó a Frida Kahlo como persona y artista la hizo destacar mundialmente incluso pese a las dificultades que afrontó durante toda su vida. Con diversas exposiciones en Estados Unidos y París, la obra de Frida fue reconocida por artistas nacionales e internacionales, como declaró Diego Rivera: “En medio del panorama de toda la pintura mexicana de calidad, producida durante los últimos 20 años, como diamante en el centro mismo de una gran joyel, clara y dura, precisa y cortante, esplende la pintura de Frida Kahlo Calderón”³⁵².

Sus obras son una “fuente de identificación emocional gratificante en una época de relativa autonomía femenina”³⁵³. Precisamente en ello reside parte del valor de sus obras, mostrar sentimientos era un hecho innovador en la pintura de las mujeres artistas tanto en las representaciones como en las autorrepresentaciones. Como se revisó con el *Ángel del Hogar*, era impensable que una mujer, mucho menos una artista hablará de sus sentimientos y más aún, los plasmará para que un público pudiese conocerlos. No daban detalles de su sentir o del lugar que habitaban pues no estaba permitido que las mujeres incluso hicieran otra actividad -o sintieran- diferente a sus “deberes” de mujeres.

Frida siempre se caracterizó -además de su talento- por experimentar con su vestimenta como expresión de su personalidad, hecho que permaneció durante el resto de su vida. En este sentido la moda fue primordial en el sentido estético y político, desde una forma de satisfacer su deseo de distinción y experimentarse como coleccionista, hasta una herramienta para expresar su feminidad en cada etapa y con ello apegarse a *las pelonas* durante los veinte.

³⁵¹ Detroit Institute of Arts, “Autorretrato en la frontera entre México y EE. UU, 1932”, *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/story/-QLCA772QViFlg?hl=es-419>

³⁵² Herrera, *Frida*, p. 457.

³⁵³ Cano, Vaughan y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*.

Para llegar a ser la afamada pintora, Frida pasó las primeras etapas de su vida en un camino a la introspección que la harían crecer como persona y como artista. En este sentido, la década de los veinte fue un viaje entre aprendizajes, exploración y sentimientos en los que su arte evolucionó para crear piezas más profundas y elaboradas (sobre todo a partir de la década de los treinta y hasta su muerte en 1954) que la llevarían a ser ícono de mexicanidad convirtiéndola en una gran artista Arte nacional e internacional.

CONCLUSIÓN

Los cambios políticos, sociales y culturales tanto de finales del siglo XX como en los albores del XX apuntaron a la transformación de la feminidad moderna. Sin duda la Revolución Industrial fue un momento clave que permitió este cambio además de la industrialización y urbanización de Europa Occidental y América Anglosajona, con ello, el desarrollo de industria de la moda a nivel mundial.

Así mismo, es clave el crecimiento demográfico como fenómeno que demandó mayor mano de obra, lo cual permitió que las mujeres fueran requeridas en nuevos espacios de trabajo además del hogar. Combinados con procesos como la estratificación social, acceso a la educación y ruptura con ideales tradicionales, se perfila el surgimiento de las *flappers* y su versión mexicana con *las pelonas*. Una nueva mujer era configurada para una nueva realidad social; dejando atrás las ataduras que la mantuvieron enclaustrada.

En este sentido, la moda es un sistema de expresión para las mujeres que les permite rebelarse y buscar autonomía contra el ideal del *Ángel del Hogar* que predominó durante la época victoriana. Con ello se comprueba que efectivamente la moda es un sistema que devela ideales y conductas sociales, es una práctica de socialización en la que intervienen normas y expectativas. Implica, como señala Entwistle³⁵⁴ modelar el cuerpo y cargarlo de significaciones culturales. En consecuencia, durante esta época se dio un fuerte control a la sexualidad femenina tanto con los valores predominantes e ideales, como con la moda que denotaba recato y delicadeza (tal como fue analizado a través de las obras de diversos artistas plásticos del siglo XIX), que revelaron la situación de sujeción de la mujer, tanto en libertad y derechos como su reflejo en la movilidad.

Situados en el siglo XX con un entorno de transformaciones culturales, sociales y políticas con el desarrollo de la modernidad; entendida como un proceso

³⁵⁴ Entwistle, *El cuerpo y la moda*.

donde se determina una forma de obrar, pensar y sentir según valores de autonomía y libertad del individuo. Con esta nueva concepción del sujeto y la autonomía además del proceso de industrialización, la mujer moderna busca su igualdad ante los hombres y con ello, cuestiona y desafía los roles tradicionales de la mujer que atravesaron múltiples aspectos de su vida.

Los cambios de la *new woman* son profundos y trastocan el ámbito político dotadas con las herramientas intelectuales que adoptan en diferentes movimientos sociales que marcan la transición definitiva entre el siglo XIX y XX. Con ellas nacen grandes centros urbanos, migración y cambios culturales, y en la década de los años veinte con la “fiesta interminable” irrumpe el nuevo ser desafiante en el escenario cultural: *la flapper*.

Precisamente se trata de una “fiesta” no en términos de decadencia, sino en términos de celebración para las mujeres. Modernas y revolucionarias, *las flappers* se convirtieron en el ideal de la mujer moderna, adoptaron la herencia intelectual y moda de las luchas sufragistas, se apoderaron de la inocencia y la adolescencia para gozar de las libertades de adultez. Se caracterizan por la androginia en apariencia y comportamiento como manera de encarnar los derechos masculinos por los que abogan, se esparcen en las esferas sociales con la inserción femenina en el mundo laboral y social; factor en donde la indumentaria fue esencial dado que les brinda movilidad y comodidad, además de la expresión de autonomía.

La indumentaria también resulta significativa en el tiempo de ocio de las mujeres pues dejan de lado actividades recreativas victorianas (como dibujar o bordar) para invadir de lleno la esfera pública. *Las flappers* inundaron salones, bares y otros espacios donde disfrutaron de música y baile ataviadas de sus prendas más cómodas y elegantes, con ello, descubrieron una nueva forma de expresar su dominio corporal. Dado que estaban insertas en el mundo laboral podrán ahora disfrutar de su propio dinero y tiempo, con ello, de espectáculos como el cine, teatro, ballet y restaurantes además de adquirir productos de moda. Todas estas actividades les abrieron el panorama, les mostraron nuevos aprendizajes e incluso las formaron como intelectuales.

Más allá de ello, tanto la vestimenta de *las flappers* como de las *garçonnes* reflejan un cambio en la concepción del género y de lo femenino, además de traer cambios en la permisión sexual que resultaron una apertura ante las concepciones tradicionales. Vemos de nueva cuenta como tanto el vestir como la apariencia física en general, son aspectos básicos de la cotidianidad y de la vida social dado que a través de la moda se puede interactuar con el entorno y transmitir mensajes. Las jóvenes *flappers* se encargan de romper con el decoro victoriano, cuestionan la domesticidad y cautividad; al invadir el espacio público las mujeres modernas quieren ser vistas y notadas hecho que manifiestan mediante su vestir.

Resultan clave los años veinte como un parteaguas en el apogeo de la moda *flapper* y su forma disruptiva de vestir. Misma que fue posible popularizar como símbolo de modernidad y autonomía a través de las revistas y otros medios de comunicación como el cine y que, como pudo revisarse en el primer capítulo, también fue retomado por diversos artistas plásticos.

La nación mexicana no fue una excepción y buscó también insertarse en la lógica modernizadora, proyecto que data de mediados del siglo XIX y el posterior mandato de Porfirio Díaz. La puesta en marcha del proyecto de nación moderna en México encontró en la familia un pilar de la moral. En el caso de las mujeres, también fueron vistas como una figura *angelical* dedicada para hacer el bien en la familia, en pro del bienestar familiar-social y promotoras de principios religiosos; ante todo, su tarea era la de cuidar y respetar los valores predominantes.

Previo al estallido revolucionario algunas mujeres desempeñaron papel como propagandistas contra el régimen y con la apertura de las primeras instituciones de educación superior adoptan un pensamiento crítico que las lleva a cuestionar su posición social. Fueron las soldaderas, enfermeras, propagandistas y soldados las primeras muestras de mujeres que dejan la vida doméstica y se convierten en auténticas precursoras de las mujeres modernas en México al ser obligadas a ser más abiertas en espacios públicos que no ocupaban tradicionalmente.

Sobre la época de restauración nacional resulta relevante el momento en el que al ser incluidos los diversos grupos sociales sobre todo a los grupos socialmente marginados y clases populares. Pues con esta decisión se da origen a símbolos nacionalistas que buscan exaltar la mexicanidad, sobre lo femenino resaltan las figuras del *ángel del hogar mexicano* y la figura de *la madre* (tanto mestiza como indígena). Fue el concurso de la *india bonita* impulsado por el periódico El Universal quien define visualmente el ideal de feminidad y mexicanidad para enaltecer a la población indígena y de ruralidad con la finalidad de introducir este sector a la modernidad.

Para los años 20 y previo a la aparición de *las pelonas*, el ideal del *ángel del hogar mexicano* sigue presente y se manifiesta en diversas obras con la figura de *la madre*. Las pinturas muestran a mujeres con raíces propias de la *india bonita* y mezclan la maternidad con representaciones del *ángel*; la mujer fue vista como dadora de vida de los héroes nacionales y se forma un auténtico culto a la maternidad. Resulta interesante que las obras realizadas durante este periodo, y, aun tratándose de la época en la que las artistas podían externalizar sus sentimientos, la mayoría -o incluso la totalidad- de las pinturas fueron representaciones de artistas varones, que, si bien se trató de imágenes profundas, sigue permeando la mirada masculina ante la mujer. En cambio, las imágenes de maternidad pintadas por mujeres se vislumbran hacia la década de los años treinta, con enfoques y simbolismos diferentes a los de la década previa.

Aún ante esta situación, las obras y otros documentos evidenciaron como en esta actualización de la maternidad, las mujeres permanecen representadas en el ámbito de la vida privada, mayormente en las complicaciones de cuidar a otro ser y la lucha por el bienestar de la familia. La vestimenta si bien les da libertad, es representada como una extensión que les permite brindar protección tanto a ellas como a sus hijos, se deja de lado la coquetería temporal que se vivió con la *india bonita* con la sensualidad y juventud.

Fue este panorama complejo en el que surgen *las pelonas* mexicanas, por un lado, hay una nación insistente en poner en marcha un proyecto modernizador,

pero a la par busca definir su mexicanidad mediante la tradicionalidad. Los ideales de la *madre* y de la *india bonita* coexisten durante la década los veinte, generando opiniones divididas entre la población; sin embargo, se puso de manifiesto un cambio favorable en la concepción de la feminidad mexicana.

Pese a que el movimiento feminista mexicano fue tardío en comparación con otras naciones, sentó las bases que permitirían alcanzar el sufragio un par de décadas después; en 1917 cuando las mujeres fueron dotadas de personalidad jurídica para celebrar contratos y administrar bienes personales. Por otro lado, la Escuela Nacional Preparatoria fue uno de los espacios pioneros donde se abrieron las puertas a las mujeres para acceder a la educación superior. Esta incipiente participación en nuevos roles sociales, políticos, educativos e intelectuales fomentaron el movimiento feminista y permitieron que las mujeres asumieran nuevos roles fuera del hogar generando nuevos ideales de la feminidad en las grandes urbes, surgen así *las flappers* mexicana o mejor conocida como *las pelonas*.

Al igual que en el caso británico, su surgimiento choca con los ideales tradicionales, en este caso el de *la india bonita*. Su aparición es una muestra de la urgencia por entrar en la inercia modernizadora: supuso una nueva forma de vivir, concebir la feminidad y manifestar los cambios que los movimientos feministas habían conseguido. Serían artistas, intelectuales, mujeres de clases adineradas y del medio del entretenimiento quienes principalmente adoptaron el ideal de las pelonas y lo esparcieron como un nuevo símbolo de la belleza para México. No obstante, conforma en cierta forma un grupo selecto que tiene posibilidad de viajar a Europa y los Estados Unidos para apropiarse nuevas tendencias de estilo además de nuevas pautas de comportamiento.

Para concebirse como una *flapper* mexicana era necesario apropiarse del rol no solo viviendo la libertad y autonomía recién conquistada, sino también la adquisición de ropa y accesorios que eran ofertas en casas de Alta Costura durante viajes en el extranjero. Aquellas que no tuvieron posibilidad de viajar, habían heredado también una moda con influencia europea que fue introducida durante el

porfiriato en tiendas que importan prendas como Palacio de Hierro, Liverpool o Centro Mercantil. Puede observarse así, que la moda permite a este grupo de mujeres adoptar una nueva concepción de su cuerpo para expresarlo en las vestimentas. Sus prendas eran una muestra de libertad y la posibilidad de dejar de lado estructuras que ataban el cuerpo y les habían impedido experimentar el espacio público. Sobre ello señala Muñiz:

No solo se experimentaba la idea de entrar en la modernidad con la moda que distinguió los años veinte, también se percibía una sensación de libertad, un intento de romper con las normas, una necesidad de accionar con facilidad. La agilidad que se concebía como una cualidad, transitaba del cuerpo al vestido, así como a las telas a las que se confeccionaba: piel de seda “utilizada para toda ocasión” o finísimo y delicado encaje; los colores vivos y brillantes; las barbitas y los flecos en los vestidos se movían al ritmo del cuerpo y el cuerpo parece moverse a un ritmo mayor³⁵⁵.

Además del poder adquisitivo de estos grupos, un factor importante que les permite conocer y adoptar el ideal fue su mayor acceso a medios de comunicación y de publicidad, tales como películas, revistas y anuncios internacionales. Precisamente tanto para la construcción visual del ideal de la *pelona* como del *ángel del hogar* dichos productos culturales tienen un lugar fundamental pues las mujeres se nutrieron de los discursos e imágenes extranjeras para replicar el ideal. Este fenómeno se dio sobre todo en grupos de la Ciudad de México, los cercanos al puerto de Veracruz y aquellos que colindan con la frontera estadounidense.

Los grupos de zonas rurales experimentan también la moda *pelona* al momento de entrar en contacto con la urbanidad, cabe resaltar que como resultado de la revuelta revolucionaria México experimenta una gran migración de hombres y mujeres que buscaban escapar del conflicto armado; la pérdida de la protección masculina para las mujeres fue un motivo suficiente para huir hacia la capital del

³⁵⁵ Muñiz. “Las “pelonas.””, p.20.

país y buscar nuevas maneras de subsistencia, de esta forma ingresan al mundo laboral. Con esta nueva introducción, la moda *flapper* deja de ser exclusiva de clases altas y pierden el status de ser suficientemente “atrevidas” para portar esos atuendos.

Rápidamente *las pelonas* se vuelven objeto de interés para el mercado de consumo. Resulta primordial recordar que, en tanto ideal de belleza, y aun cuando su presencia llevo a las mujeres a la liberación, contó con pautas de comportamiento y apariencia física a seguir. Así, son inundadas de publicidad destinada a ofertar maquillajes y productos para el cuidado personal con el fin de mantener una imagen de juventud. La juventud se convierte en un símbolo de salud; belleza y cuidado físico son aparte de los cuerpos bellos.

Además de la publicidad, *las pelonas* aparecen en diversas pinturas e ilustraciones en medios como *Vogue*, el *Periódico de señoras y señoritas*, *El Universal*, *El Gráfico*, *Revista de Revistas*, *Artes y Letras*, *La Semana Ilustrada* y *Excélsior*. Fueron ellos los encargados de difundir los productos para la moda urbana plasmados con artistas como Ernesto “el Chango” Cabral”. El Arte se convierte -tanto en México como en el extranjero- en un medio primordial para llegar a las mujeres y, sobre todo, al ser imágenes de calidad, se convierten en una vía para llegar a los sectores adinerados e intelectuales. Otro punto importante sobre el Arte Moderno mexicano es que expreso la construcción de otras feminidades, muchas veces desconocida, más allá de la mujer indígena como se conocen las obras populares de los artistas, e incluso se aborda la existencia de obras desconocidas o no tan populares.

Al igual que las representaciones del *ángel* mexicano, la construcción visual de *las pelonas* fue realizada en su mayoría por hombres. Como revisamos, si bien algunas mujeres ya están presentes en la escena artística, son contadas las que realizan autorrepresentaciones como *pelonas* o mujeres modernas. En cambio, vimos múltiples ejemplos de mujeres artistas e intelectuales que adoptan la moda *flapper* en México, sin embargo, el papel que desempeñan ellas por sí mismas contribuye más allá de la indumentaria pues innovan de igual manera en el ámbito

del arte. Rompen las barreras de género, se abren camino en un gremio tradicionalmente dominado por hombres y se configuran como mujeres modernas; ya no son musas sino creadoras y líderes artísticas.

En este sentido, Frida Kahlo y Carmen Mondragón son ejemplo de mujeres artistas e intelectuales que se apegaron por completo al ideal de *las pelonas*. En primera instancia se mostraron como modernas al insertarse en el ámbito público mediante trabajos, explorando su entorno por recreación, participando en diversas actividades sociales y más importante, mostrando la feminidad bajo diferentes ópticas. Ambas provenientes de familiar adineradas, con gran bagaje cultural y artístico, se nutrieron de su contexto para realizar sus propias producciones artísticas.

Se mostraron como herederas directas de las artistas angelicales, llevando temáticas privadas de la feminidad a lo público. Ambas desarrollaron representaciones y autorrepresentaciones de *las pelonas* donde la moda retratada es un elemento central para desafiar estereotipos, pautas morales y religiosas ligadas a los valores tradicionales. Sus trabajos son claves para abrir camino a la creación de una feminidad contemporánea que permite mirar a las mujeres y mirarse ellas mismas desde una nueva óptica cuestionadora que re-define el arte.

En general, el proceso de introducción de la moda *flapper* es lenta y gradual en México. Aun cuando se trató de un ideal con reglas a seguir, resulta relevante su estudio porque permite observar desde una óptica diferente una parte de la historia del movimiento femenino en México durante los años veinte, así como las diversas acciones políticas e intelectuales lograron cambios liberadores para las mujeres, la moda *flapper* también ayudo a conseguir la autonomía femenina.

Las mujeres modernas de los años veinte son las ascendientes directas de la mujer contemporánea. A cien años de su existencia, es pertinente retomar a las mujeres modernas como caso de estudio y, sobre todo, en un contexto actual en donde los movimientos feministas retoman su poder para continuar abriendo el camino. Las *flappers*, *garçonnes* y *pelonas* fueron piedra angular de la liberación de

la feminidad que vivimos, su legado se extendió en el mundo contemporáneo tanto en la moda (cuyo valor simbólico permanece) como en los cambios políticos, sociales y culturales.

Por otro lado, en un panorama actual en donde permea la violencia hacia las mujeres resulta importante conocer los orígenes también de los actos violentos hacia las mismas. En este caso, los ataques y discriminación hacia *las pelonas* permanecen hasta la actualidad. Si bien hoy en día es habitual ver a las mujeres con diferentes estilos, atuendos e incluso portar ropa “masculinizada” (etiqueta que continúa en la actualidad pese a su uso incorrecto), las molestias, desigualdades, descalificaciones y ataques continúan ante la intolerancia. Así, la revisión histórica de *las pelonas* desde cualquier ámbito y faceta, nos permite no solo recordarlas y traerlas de nuevo al escenario, sino que comprender su realidad nos brinda un mayor entendimiento de la feminidad actual.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1** Jules Adler, *La huelga en Creusot*, 1899, óleo sobre lienzo. Château de la Verrerie, Francia. **17**
- Ilustración 2** George Elgar Hicks, *Womans Mission: Comfort of Old age*, 1862, óleo sobre lienzo, 762 x 638 mm. TATE, Reino Unido. **19**
- Ilustración 3** Berthe Morisot, *La cuna*, 1872, óleo sobre lienzo, 56 x 46 cm. Musée d'Orsay, Francia. **21**
- Ilustración 4** Mary Cassatt, *The Child's Bath*, 1893, óleo sobre lienzo, 100.3 x 66.1 cm. The Art Institute of Chicago, Estados Unidos. **22**
- Ilustración 5** Claude Monet, *Camille Monet con un niño*, 1875, óleo sobre lienzo, 55.3 x 64.7 cm. Museo de Bellas Artes, Estados Unidos. **23**
- Ilustración 6** Jacques-Émile Blanche, *Mujer Leyendo*, 1906, óleo sobre tela, 92.5 x 73.5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. **25**
- Ilustración 7** James Tissot, *Retrato del Marques y la Marquesa de Miramón y sus hijos*, 1865, 2170 x 1770 cm. Musée d'Orsay, París, Francia. **29**
- Ilustración 8** James Tissot, *L'Ambitieuse (Mujer Política)*, 1883-1885, 142.24 x 101.6 cm. Colección Albright-Knox Art Gallery, Nueva York, Estados Unidos. **30**
- Ilustración 9** Franz Xaver Winterhalter, *La emperatriz Eugenia y sus damas de honor*, 1885, 300 x 400 cm. **31**
- Ilustración 10** Barthe Morisot, *On the balcony*, 1871-1872, acuarela, gouache y grafito sobre papel, 206 x 173 mm. Art Institute Chicago, Estados Unidos. **32**
- Ilustración 11** Pierre-Auguste Renoir, *El palco*, 1874, óleo sobre lienzo, 80 x 63.5 cm. Courtauld Institute of Art, Inglaterra. **33**
- Ilustración 12** Claude Monet, *Mujer con sombrilla*, 1875, óleo sobre tela, 100 cm x 81 cm. Galería Nacional de Arte, Washington D. C., Estados Unidos. **34**
- Ilustración 13** Edward Linley Sambourne, *Mujer con corbata y sombrero*, 1905, fotografía. **38**
- Ilustración 14** John Hassall, *A suffragette's home*, 1910, People's History Museum, Manchester, Inglaterra. **40**
- Ilustración 15** Milliar & Lang Ltd, *Suffragists on the war path*, 1907-1918, LSE Library, Londres, Inglaterra. **40**
- Ilustración 16** DODO (Dörte Clara Wolff), *Así es la vida*, 1929, acuarela, 49 x 35 cm. Colección privada. **46**
- Ilustración 17** Russel Patterson, Detalle de *Where there's smoke there's fire*, 1930, Acuarela sobre papel, 45.1 X 59.2 cm. Swann Gallery, Estados Unidos. **47**
- Ilustración 18** John Held Jr., Portada para la revista *LIFE*, 1927. **48**
- Ilustración 19** DODO, *Boda en el jardín de la azotea*, 1929, gouache, acuarela y grafito sobre papel, 46.5 x 64 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, España. **49**
- Ilustración 20** René Carrère, Retrato de Colette, 1918, óleo sobre lienzo, 65 X 54 cm. **51**
- Ilustración 21** Henri Manuel, *Colette*, fotografía. **51**

Ilustración 22 Jeanne Mammen, <i>Imagen propia</i> , 1928, acuarela y grafito, 44 x 33.5 cm. Colección privada, Berlín, Alemania.	52
Ilustración 23 Tamara de Lempicka, <i>Retrato de la duquesa de La Salle</i> , 1925, óleo sobre lienzo, 162 x 97 cm. Colección privada, Alemania.	52
Ilustración 24 Jeanne Mammen, <i>Celos</i> , 1928, acuarela, 48 x 34 cm. Colección privada, Berlín, Alemania.	53
Ilustración 25 Jeanne Mammen, <i>Muñecas aburridas</i> , 1930, acuarela y grafito, 38.4 x 28.6 cm. Colección George Economou, Grecia.	56
Ilustración 26 Tamara de Lempicka, <i>La blusa rosa</i> , 1927, óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm. Colección privada.	57
Ilustración 27 DODO, Ilustración de <i>Vogue</i> para la fábrica de tejidos de seda de Michels, <i>vestido de baile y capa de noche</i> , 1926, tinta y acuarela sobre papel, 40 x 25 cm.	58
Ilustración 28 Georges Barbier, Detalle de la portada para la revista <i>Les Mondes</i> , 1912.	59
Ilustración 29 Erté (Romain de Tirtoff), <i>Mystere</i> .	60
Ilustración 30 Tamara de Lempicka, <i>Retrato de la señora Bush</i> , 1929, óleo sobre lienzo.	60
Ilustración 31 Tamara de Lempicka, Detalle de la portada para la revista <i>Die Dame</i> , <i>Retrato de la señora Allan Bott</i> , 1930.	61
Ilustración 32 Otto Dix, <i>Metropolis</i> , 1927-1928, 181 x 404 cm. Centre Pompidou, París, Francia.	62
Ilustración 33 Jeanne Mammen, <i>Club de Berlín cerrado</i> , 1925, acuarela y grafito, 48 x 34 cm. Colección privada, Berlín, Alemania.	63
Ilustración 34 Lotte Laserstein, <i>En el restaurante</i> , 1927, óleo sobre lienzo, 54 x 46 cm. Colección privada.	64
Ilustración 35 Otto Dix, <i>Retrato de la periodista Sylvia von Harden</i> , 1926, óleo. Centre Pompidou, París, Francia.	64
Ilustración 36 Tamara de Lempicka, Portada para la revista <i>Die Dame</i> , <i>La bufanda de color naranja</i> , 1930.	67
Ilustración 37 Fortunato Depero, Ilustración para <i>Vogue</i> , 1929-1930, Acuarela. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italia.	67
Ilustración 38 John Held Jr., Ilustración para la revista <i>LIFE</i> , <i>Treinta años de progreso</i> , 1926.	73
Ilustración 39 John Held, Portada revista McClure, <i>Jazz</i> , tinta y gouche sobre papel, 41.9 x 32.4 cm.	75
Ilustración 40 George Grantham Bain, <i>Retrato de Clara Bow</i> , 1922-1935. Biblioteca del Congreso, Estados Unidos.	77
Ilustración 41 Miguel Covarrubias, Ilustración para la revista <i>The New Yorker</i> , <i>Mae West</i> , 1928, 34.7 x 28.8 cm.	78
Ilustración 42 Tamara de Lempicka, <i>Mi retrato (Autorretrato en el Bugatti verde)</i> , 1929, óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm.	79
Ilustración 43 Tamara de Lempicka, <i>Maternidad</i> , 1928, óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm.	80
Ilustración 44 Vincent Lorant-Heilbronn, Portada del catálogo de invierno, <i>El Palacio de Hierro</i> , 1904.	89

- Ilustración 45** Anastasio Vargas, *Una entrevista amorosa*, 1875, óleo sobre tela, 172.5 x 132.5 cm. Colección Andrés Blaisten. **92**
- Ilustración 46** Manuel Ocaranza, *La flor muerta*, 1868, óleo sobre tela, 169 x 117.5 cm. Museo Nacional de Arte, México. **93**
- Ilustración 47** Manuel Ocaranza (atribuido), *Mujer regando una flor*, 1873, óleo sobre tela. Colección particular. **94**
- Ilustración 48** Alberto Bribiesca, Educación Moral, 1879, *Una madre conduce a su hija a socorrer a un menesteroso*, 1879, óleo sobre tela, 114 x 142 cm. Museo Regional de Querétaro, Secretaría de Cultura, INAH. **96**
- Ilustración 49** Manuel Ocaranza, *El costurero*, 1873, óleo sobre tela, 73 x 55.5 cm. Colección Museo Blaisten. **98**
- Ilustración 50** Joaquín Ramírez, *Escena Maternal (Escena familiar)*, 1864, óleo sobre tela, 81 x 57.5 cm. Museo Nacional de Arte, MÉXICO. Foto: Pedro Ángeles Jiménez, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. **98**
- Ilustración 51** Juliana Sanromán, *Sala de música*, 1850, óleo sobre tela, 136 x 125 cm. Colección particular. **104**
- Ilustración 52** Josefa Sanromán, *Retrato de Julia Sanromán de Haghenbeck*, 1856, óleo sobre tela. Colección particular. **105**
- Ilustración 53** Josefa Sanromán, Detalle de *La convalecencia*, 1854, óleo sobre tela, 132.5 x 118 cm. Fundación Cultural Antonio Jaghenbeck y de la Lama, I.A.P. Museo Casa de la Bola. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. **107**
- Ilustración 54** Josefa Sanromán, *interior del estudio de una artista*, 1849, óleo sobre tela, 132.5 x 115 cm. Fundación Cultural Antonio Haghenbeck y de la Lama, Museo Casa de la Bola. **109**
- Ilustración 55** Guadalupe Carpio de Mayora, *Autorretrato*, ca. 1854, óleo sobre tela. Colección particular. **110**
- Ilustración 56** *Club Antirreeleccionista Hijas de Cuahquemoc con Francisco I. Madero*, 1911, fotografía, Sinafo-UNAH. Núm. de inventario 5966. **114**
- Ilustración 57** José Clemente Orozco Flores, *Las soldaderas*, 1926, óleo sobre tela, 81 x 95.5 cm., Museo de Arte Moderno. **115**
- Ilustración 58** Alfredo Zalce, *La soldadera*, 1947, linograbado sobre papel, 21,5 x 30 cm. **117**
- Ilustración 59** *Soldado Valentina Ramírez Avitia*, fotografía, Sinado-INAH, núm. de inventario 68115. **119**
- Ilustración 60** *Soldaderas apuntando*, c. 1917, Archivo Casasola, Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA. INAH-SINAFO-FN-México. **119**
- Ilustración 61** *Once candidatas al premio en el concurso de la India Bonita*, El Universal Portada, 1921. **132**
- Ilustración 62** Ismael Rodríguez Ávalos, *María Bibiana Uribe La india bonita*, 1921, Fotografía, Colección privada. **133**

- Ilustración 63** Alfredo Ramos Martínez, *Mancacoyota*, 1930, óleo sobre cartón, 38.4 x 38.3 cm, Colección blaisten. **137**
- Ilustración 64** Lola Cueto, *India Oaxaqueña*, 1928, Tapiz sobre manta, técnica cadeneta, 118 x 74 cm, Colección blaisten. **139**
- Ilustración 65** Jean Charlot, *Mujer con cántaro*, 1922, óleo sobre tela, 84.5 x 58.5 cm. Colección Blaisten. **140**
- Ilustración 66** Jean Charlot, *Trenzando el pelo*, 1930, óleo sobre tela, 122.5 x 61.5 cm., Colección Blaisten. **143**
- Ilustración 67** Diego Rivera, *Tehuana*, 1924, Fresco 2.81 x 1.58 m. Secretaria de Educación Pública, Patio del Trabajo, Escalera. **144**
- Ilustración 68** Periódico Excélsior, Detalle de “Hoy es el gran día consagrado a las madres”, jueves 10 de mayo de 1923, *Excélsior el Periódico de la vida nacional*, Segunda Sección, núm. 1853. **146**
- Ilustración 69** Jean Charlot, *Mujer Nahua, Luz Jiménez y su hija, Conchita*, 1926 – 1924, impresión en plata sobre gelatina, 18.4 x 19.3 cm., The Museum of Modern Art (MoMA), Estados Unidos. **148**
- Ilustración 70** Jean Charlot, *El primer diente*, 1936, óleo sobre tela, 100 x 76 cm., Colección Blaisten. **149**
- Ilustración 71** David Alfaro Siqueiros, *Madre proletaria*, 1931, Óleo sobre yute ixtle, Museo Nacional de Arte, INBA Acervo Constitutivo. **151**
- Ilustración 72** David Alfaro Siqueiros, *Madre campesina*, 1924, óleo sobre yute, Acervo Museo de Arte Moderno de México. **153**
- Ilustración 73** Cartón del día, *El Nacional Revolucionario*, 21 de octubre de 1929, p. 3. Fotografía de María Eleatriz García Blanco, en Tesis *En Defensa de las ilusiones*. UAM, 2016. **163**
- Ilustración 74** Diego Rivera, *La maestra rural*, 1924, Fresco, 2.21 x 7.78 m., Secretaria de Educación Pública, Patio del trabajo, Escalera. **167**
- Ilustración 75** Tina Modotti, *Anita Brenner de perfil, ca. 1926, ca. 1926*, fotografía. Ciudad de México, Colección Ricardo B. Salinas Pliego. **171**
- Ilustración 76** Raquel Dzib, *Elvia Carrillo Puerto y Alma Reed en Mérida*. Tomado de libro *Peregrina*, p. XV. **172**
- Ilustración 77** *Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias, ca. 1929*. Reproducción digital a partir de un negativo en celulosa, Archivo Gustavo Casasola. **173**
- Ilustración 78** Rosa Lie Johansson, *Retrato de Alma Reed*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México **173**
- Ilustración 79** Emilio Amero, *Antonieta Rivas Mercado en la Universidad de Columbia*, 23 de octubre de 1929, Archivo Laura García-Lorca De los Ríos, Fundación Federico García Lorca. **174**
- Ilustración 80** George Grantham Bain, *Detalle de Avery Hopwood & Rose Rolanda*, 12 de marzo 1924, fotografía. Archivo Library of Congress, Estados Unidos. **174**

Ilustración 81 Detalle de <i>Hortensia Calles y Fernando Torreblanca en su boda</i> , 1924, Distrito Federal, México. Archivo Fototeca nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia.	176
Ilustración 82 <i>Nahui Olin con trenzas</i> , ca. 1924, Foto anónima de Nahui Olin en el interior de <i>A dix ans sur mon pupitre</i> (1924).	178
Ilustración 83 Ernesto García Cabral, <i>La Mirada</i> , 1929.	180
Ilustración 84 Ernesto García Cabral, <i>La dama del abrigo</i> , Portada para <i>Revista de Revistas</i> , 1927. Colección Trendera Mx, México.	181
Ilustración 85 <i>El Tiempo Ilustrado</i> , Anuncio de <i>Hinds</i> , 1929, México.	182
Ilustración 86 Detalle de anuncio de <i>Dentol</i> , <i>El Universal</i> , 30 de enero de 1920. Fotografía de Peralta Joseline, en Tesis <i>La belleza femenina en los anuncios publicitarios de El Universal (1920-1940)</i> , UNAM, 2016.	183
Ilustración 87 <i>Excélsior</i> , Anuncio para <i>Claveles Cigarrera Mexicana</i> , 1925.	184
Ilustración 88 Carlos Mérida, <i>Retrato de Gaby</i> , 1914, Colección José Toribio Esquivel.	187
Ilustración 89 Ernesto García Cabral, Sin título, portada para <i>Revista de Revista</i> , , núm. 1150, 1932, dibujo, Alfonso Garduño (color).	188
Ilustración 90 Ernesto García Cabral, Sin título, portada para <i>Revista de Revista</i> , 1924.	188
Ilustración 91 Miguel Covarrubias, <i>Ruby Helder</i> , ca. 1927, Carboncillo, Museo del Estanquillo.	189
Ilustración 92 Emilio Amero, <i>Aquella muchacha en New York</i> .	189
Ilustración 93 David Alfaro Siqueiros, <i>La señorita inconsciente</i> , 1919.	190
Ilustración 94 Alfredo Zalce, <i>Dos niñas</i> , 1932, óleo sobre tela, 96.5 x 70 cm, Colección Blaistein.	191
Ilustración 95 Culvert Pictures Service, <i>Dolores del Río con su mono</i> , ca. 1925, plata gelatina, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.	193
Ilustración 96 Compañía Industrial Fotográfica, <i>Lupe Vélez</i> , 1926, plata gelatina, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.	193
Ilustración 97 Diego Rivera, Detalles de <i>Día de Muertos</i> , 1923-1924, Fresco, 4.22 x 3.78 m. Secretaría de Educación Pública. Patio de las fiestas, planta baja.	194
Ilustración 98 Compañía Industrial Fotográfica, <i>Celia Montalván</i> , plata gelatina, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.	194
Ilustración 99 Compañía Industrial Fotográfica, <i>María Tereza Montoya</i> , 1923, plata gelatina, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.	195
Ilustración 100 Diego Rivera, Detalle <i>La cena del capitalismo</i> , 1928, , fresco, 4.41 x 1.62 m., Patio de las fiestas, planta baja, Secretaría de Educación Pública.	198
Ilustración 101 Diego Rivera, <i>La orgía</i> , 1928, fresco, 4.38 x 1.54 m., Patio de las fiestas, planta baja, Secretaría de Educación Pública.	199

Ilustración 102 Diego Rivera, <i>Banquete de Wall Street</i> , 1928, Fresco, 4.41 x 1.57 m. Secretaría de Educación Pública. Patio de las fiestas, planta baja.	200
Ilustración 103 Diego Rivera, Detalle de <i>Alfabetización</i> , 1928, , fresco, 4.45 x 1.34 m., Patio de las fiestas, planta baja, Secretaría de Educación Pública.	201
Ilustración 104 Diego Rivera, Detalle de <i>La Unión</i> , 1928, fresco, 4.42 x 1.30 m., Patio de las fiestas, planta baja, Secretaría de Educación Pública.	201
Ilustración 105 Diego Rivera, Detalle <i>La cooperativa</i> , 1928, fresco, 4.43x 1.60 m., Patio de las fiestas, planta baja, Secretaría de Educación Pública.	202
Ilustración 106 David Alfaro Siqueiros, <i>Las calaveras de azúcar</i> , 1918.	203
Ilustración 107 Roberto Montenegro, <i>Dos mundos diferentes</i> , óleo sobre madera, 33.2 x 25.6, Colección Blaisten.	204
Ilustración 108 <i>La tragedia de las pelonas</i> , 10 de agosto de 1924, El Universal Ilustrado.	205
Ilustración 109 Andrés Audiffred, <i>¿Hasta dónde...?</i> 22 de julio de 1926, <i>El Universal Ilustrado</i> .	206
Ilustración 110 Diego Rivera, Detalle de <i>Día de Muertos</i> , 1923-1924, Fresco, 4.22 x 3.78 m. Secretaría de Educación Pública. Patio de las fiestas, planta baja.	209
Ilustración 111 Andrés Audiffred, <i>Atentados Capilares</i> , 31 de julio de 1924, <i>El Universal Ilustrado</i> .	211
Ilustración 112 José Guadalupe Posada, <i>El panteón de las pelonas</i> , 1924, tipografía y fotograbado sobre papel, 37.8 x 28 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, España.	213
Ilustración 113 <i>Despojémoslas de los cabellos largos y las ideas cortas</i> , 8 de octubre de 1925, <i>El Universal Ilustrado</i> .	217
Ilustración 114 <i>Los caballeros prefieren a las pelonas</i> , 19 de mayo de 1927, <i>El Universal Ilustrado</i> .	217
Ilustración 115 Ernesto García Cabral, <i>La nena decó</i> , 1931, aguada y gouache sobre papel, <i>Excélsior</i> , México.	219
Ilustración 116 Ernesto García Cabral, <i>La mujer futura</i> , 1925, <i>Revista de Revistas</i> , <i>El Semanario Nacional</i> , México.	221
Ilustración 117 Jorge González Camarena, <i>Las bañistas</i> , ca. 1935, óleo sobre tela, 100 x 125 cm, Museo Nacional de Arte, INBA. ca. 1935.	222
Ilustración 118 Antonio Ruiz, <i>El organillero</i> , ca. 1925, temple y óleo, 30 x 20 cm., Colección Blaisten, Fondo Francisco Díaz de León, México.	223
Ilustración 119 Ernesto García Cabral, Portada para <i>Revista de Revistas</i> , 1926.	224
Ilustración 120 Nahui Olin, Portada de <i>À dix ans sur mon pupitre</i> , 1924.	231
Ilustración 121 Nahui Olin, <i>Autorretrato con Antonio Garduño en el pueblo de Martínez de la Torre</i> , Veracruz, 1926.	232
Ilustración 122 Dr. Atl (Gerardo Murillo), <i>Nahui Olin pelona</i> , 1923, Pastel sobre papel, 44 x 54 cm. Colección Elda Peralta.	233

Ilustración 123 Ismael Rodríguez Ávalos, <i>Nahui Olin</i> , ca. 1925.	234
Ilustración 124 Nahui Olin, <i>Autoretrato como colegiala en París</i> , óleo sobre cartón, 102 x 76 cm. Colección Jesús Drexel.	235
Ilustración 125 Guillermo Kahlo, <i>Familia Kahlo</i> , 1926.	237
Ilustración 126 Guillermo Kahlo, <i>Familia Kahlo</i> , 1926, fotografía cortesía De Assouline - Bernard Silberstein, Throckmorton Fine Art, New York.	239
Ilustración 127 Guillermo Kahlo, <i>Frida Kahlo y amigos</i> , 1926.	240
Ilustración 128 Frida como estudiante, 1923.	248
Ilustración 129 <i>Tabla con diferentes frases y firmas</i> , con Detalle de Autorretrato de Frida Kahlo, 1948, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Tlaxcala, México.	249
Ilustración 130 Frida Kahlo, Detalle de dibujo en Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 14 de septiembre de 1924, Museo Dolores Olmedo, México.	250
Ilustración 131 Frida Kahlo, Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 1 de enero de 1925, Museo Dolores Olmedo, México.	252
Ilustración 132 Frida Kahlo, Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 8 de enero de 1925, Museo Dolores Olmedo, México.	253
Ilustración 133 Frida Kahlo, <i>Échate l'otra</i> , acuarela, 1925, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Tlaxcala de Xicohténcatl, México.	255
Ilustración 134 Frida Kahlo, <i>Muchacha pueblerina</i> , acuarela, 1925, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Tlaxcala de Xicohténcatl, México.	256
Ilustración 135 Frida Kahlo, <i>Frida Kahlo en Coyoacán</i> , 1927, acuarela, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.	257
Ilustración 136 Frida Kahlo, <i>Accidente</i> , 1926, 17 de septiembre de 1926, Museo Dolores Olmedo, México.	262
Ilustración 137 Frida Kahlo, <i>Autorretrato con vestido de terciopelo</i> , 1926, óleo sobre lienzo, 79x58 cm, Museo Frida Kahlo, México.	264
Ilustración 138 Guillermo Kahlo, <i>Frida Kahlo como estudiante</i> , 1926, plata sobre gelatina, Museo Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.	265
Ilustración 139 Guillermo Kahlo, <i>Frida Kahlo</i> , 1926, Fotografía, Museo Frida Kahlo.	266
Ilustración 140 Frida Kahlo, Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 21 de agosto de 1926, Museo Dolores Olmedo, México.	267
Ilustración 141 Frida Kahlo, <i>Pancho Villa y la Adelita</i> , 1927, óleo sobre lienzo, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México.	268
Ilustración 142 Frida Kahlo, <i>Retrato de Alicia Galant</i> , 1927, óleo sobre lienzo, 935 x 1080 cm, Museo Dolores Olmedo, México.	271

- Ilustración 143** Frida Kahlo, *Retrato de Cristina, mi hermana*, 1928, óleo sobre lienzo, 935 x 1080 cm, Colección Seguros ING. **272**
- Ilustración 144** Edward Weston, Detalle de *Tina Modotti y Frida Kahlo, ca. 1928*, , Italian American Museum of Los Angeles, Los Angeles, Estados Unidos. **273**
- Ilustración 145** Diego Rivera, *En el arsenal*, 1929, Fresco, 4.41 x 4.01 m, Secretaria de Educación Pública, México. Patio de las fiestas. Planta baja. **274**
- Ilustración 146** Diego Rivera, *Frida Kahlo y otros intelectuales encabezando la Delegación del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios en la marcha del Día del Trabajo*, 1 de mayo de 1929, plata sobre gelatina, 10 x 8 cm. Fototeca Nacional, Instituto de Antropología e Historia, México. **274**
- Ilustración 147** Ernesto Reyes, *Frida y Diego el día de su boda*, en el Estudio Reyes en Coyoacán, 21 de agosto 1929, plata sobre gelatina, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. **275**
- Ilustración 148** Frida Kahlo, *El camión*, 1928, óleo sobre lienzo, 935 x 1080 cm, Museo Dolores Olmedo, México. **276**
- Ilustración 149** Frida Kahlo, *Dos Mujeres (Salvadora y Herminia)*, 1928, óleo sobre lienzo, 69.5 x 53.3 cm, Museo de Bellas Artes de Boston, Estados Unidos. **278**
- Ilustración 150** Frida Kahlo, *Niña con collar*, 1929, óleo sobre lienzo. **279**
- Ilustración 151** Frida Kahlo, *El tiempo vuela*, 1929, óleo sobre lienzo 77.5 x 70 cm, Colección particular, México. **280**
- Ilustración 152** Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1930, óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm, Colección privada. **280**
- Ilustración 153** Frida Kahlo, *Frida y la cesárea (inconcluso)*, 1931, óleo sobre lienzo, Museo Frida Kahlo, México. **281**
- Ilustración 154** Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932, óleo sobre lienzo, 31x35 cm, 1932, Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos. **282**

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía

- BARAJAS, RAFAEL. *El universo estético de Ernesto García Cabral*. Textos del Taller Ernesto García Cabral. México: Asociación Cultural El Estanquillo, Taller Ernesto García Cabral, 2016.
- BARTHES, ROLAND. *Sistema de la Moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- BLACKMAN, CALLY. *100 years of fashion illustration*. Londres: Laurence King Publishing, 2007.
- BREWARD, CHRIS. *Fashion*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- BOUCHER, FRANCOIS. *20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1966.
- CANALES, ESTEBAN. *La Inglaterra Victoriana*. Madrid: AKAL, 1999.
- CANO, GABRIELA, VAUGHAN MARY KAY Y OLCOTT JOCELYN (comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- CARPENTIER, JEAN Y FRANÇOIS LEBRUN. *Breve historia de Europa*, 5^{ta} ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- CORTÉS, CARMEN. *La Inglaterra Victoriana*. 2^{da} ed. Madrid: AKAL, 1994.
- CASTREJÓN, JAIME Y MARISOL PÉREZ. *Historia de la Universidades estatales, tomo II*. México: Secretaria de Educación Pública, 1976
- CHRISTENSEN, CAROLYN (ed.). *A new Woman reader: fiction, articles, and drama of the 1890s*. Canadá: Broadview press, 2001.
- DYHOUSE, CAROL. *Girl Trouble. Panic in the history of young women*. 2^{da} ed. Londres: Zed Books, 2014.
- ECO, UMBERTO. *Historia de la belleza*. Barcelona: DeBolsillo, 2010.

- EDWARDS, LYDIA. *How to read a dress: a guide to changing fashion from the 16th to the 21st century*. 2^{da} ed. Gran Bretaña: Bloomsbury Visual Arts, 2021.
- ENTWISTLE, JOANNE. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós Contextos, 2002.
- FOUCAULT, MICHEL. *Historia de la sexualidad. 1 la voluntad del saber*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 2021.
- FUENTES, CARLOS. *Frida Kahlo. Homenaje Nacional, 1907-2007*. México: INBA, 2007.
- GARCÍA BLANCO, MARÍA ELEATRIZ. *En defensa de las ilusiones: las representaciones de una mujer delincuente en la prensa mexicana posrevolucionaria*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2016.
- GONZALBO PILAR Y LETICIA MAYER (ed.). *Conflicto, resistencia y negociación en la historia*. México: El Colegio de México, 2016.
- HERALD, JACQUELINE. *Fashions of a decade. The 1920s*. Nueva York: Chelsea House Publishers, 2007.
- HERNER REISS, IRENE. *Siqueiros del paraíso a la utopía*. México: Miguel Angel Porrúa, 2010.
- HERRERA, HAYDEN. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Planeta, 2004.
- HERSHFIELD, JOANNE. *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Estados Unidos: Duke University Press, 2018.
- INEHRM. *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015.
- KETTENMANN, ANDREA. *Frida Kahlo. Dolor y pasión*. Alemania: Taschen, 1999.
- KITCH, CAROLYN. *The girl on the magazine cover. The origins of visual stereotypes in American mass media*. Estados Unidos: The University of North Carolina Press, 2001.

- LAVER, JAMES. *Breve historia del traje y la moda*. 10ª ed. Madrid: Catedra Ensayos de arte, 2006.
- LINDEMANN, ALBERT. *A history of modern Europe from 1815 to the present*. Reino Unido: Wiley-Backwell, 2013.
- LÓPEZ ARELLANO, MARCELA. *Anita Brenner: Una escritora judía con México en el Corazón*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2017.
- MATOS, VALERIA. *La rotonda de las mujeres no ilustres. Una de tantas: Nahui Olin*, México, Instituto Cultural Helénico, 2006.
- MCAULIFFE, MARY. *When Paris sizzled. The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and their friends*. Reino Unido: Rowman & Littlefield, 2016.
- MCEVOY, ANNE. *The 1920 and 1930*. Inglaterra: Chelsea House, 2009.
- MCNEESE, TIM. *World War I and the Roaring Twenties 1914-1928*. Nueva York: Chelsea House, 2010.
- MISTRAL, GABRIELA. *Lecturas para mujeres destinadas a la enseñanza del lenguaje*. México: 1924.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0003267.pdf>
- MUÑIZ, ELSA. *Cuerpo, representación y poder. Mexico en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2002.
- MUSEO ESTUDIO DIEGO RIVERA. *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- MUSEO ESTUDIO DIEGO RIVERA. *Ópera varia*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- NANNEY, ELLEN (coord.). *Fashion. The definitive history of costume and style*. Smithsonian, Estados Unidos: Dorling Kindersley, 2012

- NEAD, LYNDA. *Myths of sexuality. Representation of Women in Victorian Britain*. Estados Unidos: Basil Blackwell, 1988. <https://archive.org/details/mythsofsexuality0000nead/page/n5/mode/2up>
- OLAS, JAMES. *Arte moderno de México*. México: Colección Andrés Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. <https://museoblaisten.com/Obra/1787/El-primer-diente>
- Olin, Nahui. *À dix ans sur mon pupitre*. México: editorial cultura, 1924.
- PATMORE, COVENTRY. *The angel in the house*. Blackmask, 2001. <http://www.public-library.uk/ebooks/03/74.pdf>
- PATTERSON, MARTHA (ed.). *The American New Woman Revisited. A reader, 1894-1930*. Estados Unidos: Rutgers University Press, 2008.
- PERALTA, JOSELINE. *La belleza femenina en los anuncios publicitarios de El Universal (1920-1940)*, Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- PÉREZ, RICARDO. *Estampas del nacionalismo popular. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS, 1994.
- POLLOCK, GRISELDA. *Vision and Difference. Feminism, femininity, and the histories of art*. Nueva York: Routledge Classics edition, 2003.
- Poniatowska, Elena. *Las indómitas*. México: Seix Barral, 2016.
- PONIATOWSKA, ELENA. *Las Siete Cabritas*. México: Ediciones Era, 2000.
- RAMOS, CARMEN (coord.). *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2006.
- RASHKIN, ELISSA. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: Fondo de cultura económica, 2014.
- REZA, ALMA Y DIANA REZA. *Nuevas Artemisas. Creación, tradición y mito*. Barcelona: Emblecat Edicions, 2014.

- RIELLO, GIORGIO. *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- ROCHA, MARTHA. *Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*. México: INEHRM-INAH, 2016.
- ROWBOTHAM, SHEILA. *Hidden from history. Rediscovering women in history from the 17th century to the present*. Nueva York: Random House, 1976.
- RUIZ CASTRO, MÓNICA. *Las prostitutas en el Arte Moderno Mexicano: representaciones de la identidad, la modernidad y el cuerpo*, Tesis de Doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- RUIZ, VICKI. *From out of the shadows. Mexican Women in twentieth-century America*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2008.
- SERRANO, PABLO. *Porfirio Díaz y el Porfiriato. Cronología (1830-1915)*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revoluciones, 2012.
- SILVA, LUZ MARÍA. *El Palacio de Hierro, una historia extraordinaria*. México: El Palacio de Hierro, 2019.
- SIMMEL, GEORG. *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1934.
- SIMON, LINDA. *The invention of the Flapper*. Londres: Reaktion books, 2017.
- SINUÉS, MARÍA DEL PILAR. *El ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer*. Tercera Edición, tomo III. Madrid: Imprenta española Torija 14,1862.
- SLUIS, AGEETH. *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900–1939*. Estados Unidos: University of Nebraska Press Lincoln and London, 2016.
- STREISSGUTH, TOM. *The roaring twenties*. New York: Facts on file, 2007.
- TUÑÓN, JULIA (comp.). *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: El Colegio de México, 2008.

- VILLEGAS, GLADYS. *Semblanza de una genealogía. Artistas plásticas en el periodo posrevolucionario*. México: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2010.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, ANGÉLICA. *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: Ángeles del Hogar y musas callejeras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- WOOLF, VIRGINIA. "Profesiones para mujeres". En *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2012.
- ZAVALA, ADRIANA. *Arte moderno de México*. México: Colección Andrés Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- ZAVALA, ADRIANA. *Becoming Modern, Becoming Tradition. Women, Gender, and Representation in Mexico*. Estados Unidos: The Pennsylvania State University, 2010.

Artículos académicos

- ACOSTA, TOMISBEY, RODRÍGUEZ, YOSBEL, Y RODRÍGUEZ, AILED. "Raíces históricas de la anticoncepción" *Gaceta Médica Espirituana* [En línea], 8 (18 octubre 2018). <http://revgmespirituana.sld.cu/index.php/gme/article/view/1842/html>
- ALBARRÁN, ARTURO. "1921, el año de la India Bonita. La apertura del discurso indigenista en *El Universal*." *Artelogie*, 12 (2018).
- ALVARADO, MARÍA DE LOURDES. "Mujeres y educación superior en el México del siglo XIX." *Autonomía y modelos universitarios en Latinoamérica* (2007): pp. 13-26.
- BAILÓN, FABIOLA. "Esas mujeres con corte a lo muchacho y con las piernas al aire. Las pelonas y la transformación de la feminidad en la ciudad de México en la década de los veinte." En Gonzalbo Pilar y Mayer Leticia (eds.), *Conflicto, resistencia y negociación en la historia*. México: El Colegio de México, 2016.
- BOSCH, AURORA. "Los violentos años veinte. Gánsters, prohibición y cambios socio-políticos en el primer tercio del siglo XX en Estados Unidos" en *La historia a*

través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo (2010): 51-82.

BURNETTE, JOYCE. "T. S. Ashton Prize: Winning Essay: An Investigation of the Female-Male Wage Gap during the Industrial Revolution in Britain." *The Economic History Review* 50, no. 2 (1997): 257–81. <http://www.jstor.org/stable/2599060>.

CANO, ARTURO. "La India Bonita (1921) y la Reina Mestiza (1924). Discursos etnográficos y anhelos estéticos." *Alquimia*, Núm. 68 (2020):47-60. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/15751>.

CANTERO, ÁNGELES. "De "Perfecta casada" a "Ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el XIX", *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 14 (2007). <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>

CARO, BERENICE. "De pelonas y fifís. Nuevas identidades de género en el México moderno de los años veinte", en Parrini, R. y Brito, A. (coords.). *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (2014): 77-99.

CARRASCO, MARÍA DEL CARMEN. "Una mirada a "la Academia de San Carlos"", *Goliardos. Revista Estudiantil De Investigaciones Históricas*, n.º 22. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/68987>.

CONTRERAS, GERARDO. "La Chica Moderna, Colaboradora De La liberación Femenina: (de) construcción de la identidad femenina en el México de 1924 a 1936". *Horizonte Histórico - Revista semestral de los estudiantes de la licenciatura en historia de la UAA*, 14 (2018): 35-44. <https://revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/view/1454>

CRAIG, BÉATRICE. "Children and the Calculation of Labour Productivity in Europe and North America." *Histoire & Mesure. Productivité et croissance Agricole*, 15, no.3-4 (2000): 271-287. https://www.persee.fr/doc/hism_0982-1783_2000_num_15_3_1795

- CRUZ-CÁMARA, NURIA. "Matando al 'Ángel Del Hogar' a principios del siglo XX: Las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny", *Letras Femeninas* 30, núm. 2 (2004): 7–28. <http://www.jstor.org/stable/23021561>
- DÁVALOS, FEDERICO. "El cine mexicano en 1920", *Revista de la Universidad de México* (1979): 78-81.
- DEL MAR, MARÍA. "De ángeles del hogar a "parásitos": La crisis del ideal de feminidad en Inglaterra de finales del siglo XX", *Cyber Humanitatis*, núm. 36 (2005). https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D16316%2526SCID%253D16318%2526SID%253D577,00.html
- ESCORZA, DANIEL. "Indicios fotográficos de mujeres." *Revista Alquimia, Revistas INAH* (2020): 9-25.
- EXPÓSITO, MERCEDES. "Cuerpos de la historia cultural del XX: La garçonne y La Pin-up". *Daimon Revista Internacional De Filosofía* (2017): 499-06. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/269531>
- FACCIA, ANALÍA. "Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género." *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, núm.76 (2019): 37-48.
- FEU, MARÍA. "The U.S. Hispanic Flapper: Pelonas and Flapperismo in U.S. Spanish-Language Newspapers, 1920–1929," *Studies in American Humor* 1, no. 2, (2015): 192–217.
- FORD, EILEEN MARY. "Women in Postrevolutionary Mexico: Politics, Culture, Identity, and the Body." *Journal of Women's History* 25, no. 3 (2013): 221-231.
- GRAND, SARAH. "The New Aspect of the Woman Question", *The North American Review* 158, no. 448 (1894): 270–76. <http://www.jstor.org/stable/25103291>
- GUTIÉRREZ, FLORENCIA. "El juego de las apariencias. Las connotaciones del vestido a fines del siglo XIX en la ciudad de México." *Varia Historia*, 24, núm. 40 (2008): 657-674.

- GUTIÉRREZ, NATIVIDAD. "Mujeres y el origen común de la nación en México". *Revista Cultura y Representaciones sociales*, 13, núm. 26. (2019): 40-61.
- HERNÁNDEZ FLORES, FABIOLA. "Cuerpo De Modernidad, Cuerpo De Publicidad: Las bañistas De Jorge González Camarena". *Bitácora Arquitectura*, n.º 29 (2016): 124-33. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2015.29.56266>.
- MOYSSÉN, XAVIER. "Siqueiros Antes De Siqueiros". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 13 (1976): 177-193. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1976.45.1030>
- MUÑIZ, ELSA. "Garcones, Flappers y Pelonas en la década fabulosa: ¿de qué modernidad hablamos?", *Revista Fuentes Humanísticas*, 11 (21-22): 3-15.
- MUÑIZ, ELSA. "Las "pelonas": una imagen de la modernidad del siglo XX mexicano", *Revista GénEros*, 8, núm. 24, (2001): 13-25.
- LAU JAIVEN, ANA. "Entre ambas fronteras: tras la igualdad de derechos para las mujeres". *Política y cultura*, 2009, núm. 31: 235-255.
- LAU JAIVEN, ANA, y RODRÍGUEZ BRAVO, ROXANA. "El sufragio femenino y la Constitución de 1917. Una revisión." *Política y cultura*, 2017, núm. 48: 57-81.
- LÓPEZ, MARCELA. "Mujeres en México durante la década de 1920 desde los escritos de Anita Brenner". *Caleidoscopio - Revista semestral de ciencias sociales y humanidades* 17, núm. 31, (2014): 55-72.
- ORTÍZ, JULIETA. "La ciudad de México durante el Porfiriato: «el París de América»" *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos (1993): 179 -196. <http://books.openedition.org/cemca/843>
- OSORIO, ALEJANDRA. "Nahui Olin: ¿Una mujer de tiempos siempre por venir?" *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 17 (2004): 131-148. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401707>

- PANO, JOSÉ. "Cuatro pintoras mexicanas de la primera mitad del siglo XX. Una nueva mirada hacia la modernidad". *Las mujeres y el universo de las artes*. Universidad de Zaragoza (2020): 127-150.
- PÉREZ-AGOTE, MARÍA. "Redescripción del concepto clásico de modernidad", *Sociología histórica: Revista de investigación acerca de la dimensión histórica de los fenómenos sociales*, núm. 7 (2017): 11-40. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6341750.pdf>
- QUIJANO, PATRICIA. "Evolución histórica de la mujer en el arte público en México." *Crónicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 13 (2008): 103-124.
- RABINOVITCH-FOX, EINAV. "New Women in Early 20th-Century America", *Oxford Research Encyclopedia of American History* (2017). <https://oxfordre.com/americanhistorical/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-427>
- RODRÍGUEZ, SERGIO. "Frida Kahlo: la artista que borró su vocación. Una relectura sobre el mito del accidente de 1925 a partir de documentos hemerográficos olvidados" *Nierika. Revista De Estudios De Arte*, Año 1, Núm. 1, (enero-junio 2012).
- RUIZ, APEN. "La India Bonita: nación, raza y género en el México revolucionario", *Debate Feminista*, 24 (2001): 142-162. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2001.24.663>
- RUBENSTEIN, ANNE. "La guerra contra "Las Pelonas", Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924." En Cano, Gabriela, Vaughan Mary Kay y Olcott Jocelyn (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica (2009).
- SÁENZ, EDUARDO. "La prohibición norteamericana y el contrabando entre Cuba y los Estados Unidos durante los años veinte y treinta", *Innovar* 14 núm.23 (2004): 147-157. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-50512004000100011

- SÁNCHEZ-CONTADOR, AMAYA. "La Identidad a través de la moda". *Revista de Humanidades*, núm. 29 (2016): 131-152.
<http://revistas.uned.es/index.php/rdh/article/view/17220>
- SLUIS, AGEETH. "BATACLANISMO! Or, How Female Deco Bodies Transformed Postrevolutionary Mexico City." *The Americas* 66, no. 4 (2010), pp. 469–99.
<http://www.jstor.org/stable/40664974>
- SOSENSKI, SUSANA. "Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920". *Secuencia*, n.66 (2006): 35-64.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0186-03482006000300035&script=sci_abstract
- SOSENSKI, SUSANA, Y LÓPEZ LEÓN, RICARDO. "La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)" *Secuencia*, núm. 92 (4 noviembre 2015).
- TIDELE, JESICA. "Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta", *Cuaderno 100: La moda en su laberinto, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 100 (2020): 27-40.
- TORRES DE LA ROSA, DANAÉ. Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución: El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstrucción. *Lit. mex* vol.21 (2010): 171-196.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462010000200011&lng=es&nrm=iso
- UTELL, JANINE. "The Woman question." *The Modernist Journal Project*.
<https://modjourn.org/essay/the-woman-question/>

Manifiestos

- SIQUEIROS, DAVID ALFARO. *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, 1923. International center for the Arts of The Americas at The Museum of Fine Arts, Houston. Documents of Latin American and Latino Art.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-468%2C151%2C2275%2C1768>

Hemerografía

BERBÉN, PABLO. "Puritanismo, represión y sexualidad. La "otra época victoriana". *Triunfo*, Año XXIX, n.652 (29 de marzo de 1975), p.35.

https://www.europeana.eu/es/item/2022712/lod_oai_gredos_usal_es_10366_61830_ent0?utm_source=api&utm_medium=api&utm_campaign=YuvuWBeCa

CASANOVAS, MARTÍ. "La frivolidad de Emilio Amero" *Revista de Revistas*. Suplemento Arte Moderno. International Center for the Artes of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

EL UNIVERSAL. "La tragedia de las pelonas. Las mujeres enfrentaban críticas, ataques e incluso el divorcio en esos años", Acervo histórico de *El Universal*, 10 de agosto de 1924.

Cibergrafía

"Autorretrato con traje de terciopelo". *Google Arts & Culture*.
<https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-wearing-a-velvet-dress/9QHUrLhK3UEXqw?hl=es>

CHÁVEZ, JONATAN. "Maestros muralistas en San Ildefonso. Gerardo Murillo Dr. Alt, Médico partero del muralismo mexicano", *Antiguo Colegio de San Ildefonso*.
http://www.sanildefonso.org.mx/docs/MM_DrAtl_2.pdf

COORDINACIÓN DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA-UNAM. "Arte Mexicano del Siglo XX", 2017.
https://programas.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/164/mod_resource/content/1/arte-mexicano-s-xx/index.html

CRUZ, SILVIA. "Flâneuses, la revolución de las paseantes.", *Vanity fair*, 5 de mayo de 2019. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/flaneuses-paseantes-libro/37921>

“Cuál era la canción favorita de Pancho Villa”, *Infobae*, 31 de mayo de 2022.
<https://www.infobae.com/america/mexico/2022/05/31/cual-era-la-cancion-favorita-de-pancho-villa/>

DELGADILLO, MAGALLI Y AMÉRICA BENÍTEZ. El muralista mexicano rebelde y revolucionario. *El Universal*, 2017.
<https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/el-muralista-mexicano-rebelde-y-revolucionario>

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. “Autorretrato en la frontera entre México y EE.UU, 1932”. *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/story/-QLCA772QViFlg?hl=es-419>

DOMÍNGUEZ, HUMBERTO. “Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)”, *Programa de Cómputo para la Enseñanza: Cultura y vida cotidiana en México (1920-1940)*, CCH, 2012. https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMIICultura_Vida/InicioHM2-2-Cotidiano.htm

“El universo estético de Ernesto García Cabral”. *Museo del Estanquillo*, 2016.
<http://museodelestanquillo.com/ErnestoGarciaCabral/catalogo-de-obra/>

“Escarpín (calzado)”, *Wikipedia La enciclopedia libre*, 3 de noviembre de 2021.
[https://es.wikipedia.org/wiki/Escarp%C3%ADn_\(calzado\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Escarp%C3%ADn_(calzado))

FAYANÁS, EDMUNDO, “La sexualidad en la época vitoriana”, *Diario digital nueva tribuna*, 3 de diciembre de 2017.
<https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/sexualidad-epoca-victoriana/20171203171816145989.html>

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION. “The FBI and the American Gangster, 1924-1938.” <https://www.fbi.gov/history/brief-history/the-fbi-and-the-american-gangster>

FULLEYLOVE, REBECCA. "Explorando la relación de Frida Kahlo con su cuerpo."
Google Arts & Culture.

<https://artsandculture.google.com/incognito/story/EQICSfueb1ivJQ?hl=es>

Frida Kahlo, "Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 14 de septiembre de 1924". *Google Arts & Culture.*

<https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-september-14-1924-frida-kahlo/SQEIxbxZ4BXgcw?hl=es-419>

Frida Kahlo, "Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 1 de enero de 1925
Página 1 de 2". *Google Arts & Culture.*

https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-january-1-1925/AQEnr9q_mWWMxw?hl=es-419

Frida Kahlo, "Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 8 de enero de 1925
Página 1 de 2". *Google Arts & Culture.*

<https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-january-8-1925/bQFxC4f29jO2vQ?hl=es-419>

Frida Kahlo, "Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias, 13 de octubre de 1925
(1 de 7)". *Google Arts & Culture.* <https://artsandculture.google.com/asset/letter-from-frida-kahlo-to-alejandro-g%C3%B3mez-arias-october-13-1925/wAF55SORtltYKQ?hl=es-419>

Frida Kahlo, "Tabla con diferentes frases y firmas". *Google Arts & Culture.*
<https://artsandculture.google.com/asset/tabla-con-diferentes-frases-y-firmas-frida-kahlo/AFCys0UuwbyPQ>

"Conoce a Frida Kahlo" Fundación Casa de México en España. 6 de julio de 2022.
<https://www.casademexico.es/noticia/conoce-a-frida-kahlo/>

"Garçonne", *Wikipedia La enciclopedia libre*, 2 de mayo de 2021.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Gar%C3%A7onne>

GOOGLE ARTS & CULTURE. "Autorretrato en la frontera entre México y EE. UU, 1932".
<https://artsandculture.google.com/story/-QLCA772QViFlg?hl=es-419>

GONMAR, EDDIE. "Esto sí es música. Un siglo de historia musical 1920-1929". *Milenio*, 2016. <https://www.milenio.com/opinion/eddie-gonmar/esto-si-es-musica/un-siglo-de-historia-musical-1920-1929>

"Hair histories - The Eton Crop." Creative Head, 2022. <https://creativeheadmag.com/education-hair-histories-the-eton-crop/>

HISTORIA DE ARTE. "El tiempo vuela. La imagen del Padre Tiempo y el deseo no cumplido. <https://historia-arte.com/obras/el-tiempo-vuela>

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA, "La moda durante el porfirismo". *Hilos de Historia*. Colección de Indumentaria del Museo Nacional de Historia, 2015.
https://www.inah.gob.mx/multimedia/hilos_mnh/moda_porfirismo/moda_porfirismo.html

INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGÍAS EDUCATIVAS Y DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO. "La Revolución Industrial", *Ministerio de Educación, Cultura Deporte, Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado*. Gobierno de España, 20 de noviembre de 2021.
http://ntic.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/historia/rev_industrial/cambiosociales.htm

LÓPEZ, ALBERTO. "Hermila Galindo, pionera feminista y primera candidata a diputada federal". *El País*, 2018.
https://elpais.com/internacional/2018/06/02/mexico/1527930330_055710.html

"Lupe Vélez", *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 28 de marzo, 2023.
https://es.wikipedia.org/wiki/Lupe_V%C3%A9lez

"Manguito (ropa)", *Wikipedia La enciclopedia libre*, 27 de septiembre de 2021.
[https://es.wikipedia.org/wiki/Manguito_\(ropa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Manguito_(ropa))

- MARCHENA, DOMINGO. "Hijos de los años veinte. El nacimiento de la industria del crimen." *La Vanguardia*, 2020. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/20200113/472772467130/nacimiento-industria-crimen.html>
- "María Tereza Montoya", *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 27 de abril, 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Tereza_Montoya
- MELANI, LILIA, "The Angel in the house", *Department of English, Brooklyn College*, March 2, 2011. http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/angel.html
- MEXICANA. "La moda en México a finales del siglo XX", *Mexicana*. Repositorio del Patrimonio Cultural de México. <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/x2acnp2f9p-6>
- MÉXICO EN EL TIEMPO. "La indumentaria del Imperio al Porfiriato." *Conoce México, México desconocido*, 2000. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-indumentaria-del-imperio-al-porfiriato.html>
- "Moral victoriana", *Wikipedia La enciclopedia libre*, 4 de octubre de 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Moral_victoriana#Valores_de_la_%C3%A9lite_y_las_clases_medias
- MORENO, IVÁN. "La radio en México, más viva que nunca" *Gaceta UNAM*, 2019. <https://www.gaceta.unam.mx/la-radio-en-mexico-mas-viva-que-nunca/>
- MUSEO DE ARTE MODERNO (@museoAmodernoMX), #AcervoMAM David Alfaro Siqueiros. "Madre campesina, 1924. Óleo sobre yute. 3 de abril de 2020. <https://twitter.com/museoamodernomx/status/1246186572451663881>
- MUSEO FRIDA KAHLO. "Las Apariencias engañan. Los vestidos de Frida Kahlo". *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/story/rAUBPDLcNAzkJA>

MUSEO NACIONAL DE ARTE. "L'Art Mexicain. 1920-960, Éloge du corps".
http://www.munal.mx/micrositios/Biarritz/index_es.html#!/page_splash

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON. "Dos Mujeres". *Google Arts & Culture*.
<https://artsandculture.google.com/story/uAUR0ZRcJMSYKg?hl=es-419>

MÚSICA EN MÉXICO, "¿Qué es un Ragtime?", *Música en México, Enciclopedia Musical*, 2015. <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-un-ragtime/#:~:text=El%20Ragtime%20es%20un%20estilo,las%20plantaciones%20como%20el%20cakewalk>.

"Nace Emmeline Pankhurts Activista política británica y líder del movimiento sufragista." *Secretaría ejecutiva*, Comisión Nacional de los Derechos Humanos Noticias. <https://www.cndh.org.mx/noticia/nace-emmeline-pankhurst-activista-politica-britanica-y-lider-del-movimiento-sufragista>

OLES, JAMES. "Frida y los Cachuchas". *Google Arts & Culture*. Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Museo Frida Kahlo.
<https://artsandculture.google.com/story/LAURwv-IPqaslw?hl=es-419>

OLES, JAMES. "Las obras tempranas de Frida Kahlo". *Google Arts & Culture*.
<https://artsandculture.google.com/story/xQXxFe0aE0y3KQ?hl=es-419>

OLES, "Madre proletaria", *Museo Nacional de Arte*.
<http://66.111.6.112/objects/2205/madre-proletaria;jsessionid=F234A3E4C687AE7807F390C3946548D8>

"Retrato de Alicia Galant". *Fundación Casa de México en España*, 2022.
<https://www.casademexico.es/frida-kahlo-alas-para-volar-retrato-de-alicia-galant/>

REYES, NAYELI. "Ellas se rebelaron contra el pelo largo", *El Universal*, *Mochilazo en el tiempo*, 2 de agosto de 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/ellas-se-rebelaron-contra-el-pelo-largo/>

ROSAS, PAULA. “Revolución mexicana: quién fue Adela Velarde, la mujer que dio nombre a las mujeres conocidas como “adelitas””. *BBC News Mundo*, 20 de noviembre de 2022.

SEGOB VERACRUZ. “Historia de la ciudadanía de las mujeres en México.” https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/Historia_de%20la%20ciudadania%20de%20las%20mujeres.pdf

SECRETARIA DE CULTURA, “A un siglo del muralismo”, *Cultura, Gobierno de México*, 15 de diciembre de 2022. <https://www.gob.mx/cultura/articulos/a-un-siglo-del-muralismo>

SECRETARIA DE CULTURA, “Las grandes mujeres del muralismo en México”, *Cultura, Gobierno de México*, 16 de diciembre de 2019. <https://www.gob.mx/cultura/articulos/las-grandes-mujeres-del-muralismo-en-mexico?idiom=es#:~:text=Las%20obras%20murales%20en%20M%C3%A9xico,Alfaro%20Siqueiros%20y%20Jos%C3%A9%20Clemente>

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. “Celia Montalván”, *Murales de la SEP*. https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/Celia_Montalvan

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. “Luz Jiménez”, *Murales de la SEP*. https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/Luz_Jimenez

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. “Patio de las fiestas”, *Murales de la SEP*. https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pf_2n

“Shingle bob hairstyle. Creating the shingle.” *1920-30.COM*, 2012. <http://www.1920-30.com/fashion/hairstyles/hair-shingling.html>

TELECOMUNICACIONES DE MÉXICO. “Día de la Madre”, *Gobierno de México*, 2018. https://www.gob.mx/telecomm/articulos/dia-de-la-madre-156824?idiom=es?_amp=true

“The Angel in the house”, *Wikipedia the Free Encyclopedia*. 30 de Septiembre de 2021. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Angel_in_the_House