

T
1024

 XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACIÓN
ARCHIVO HISTÓRICO

782

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA MUJER



FANTASÍAS SINIESTRAS ANTE VOCES DE LIBERTAD.

IMÁGENES DE LA MUJER FATAL EN LA PLÁSTICA SIMBOLISTA MEXICANA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS DE LA MUJER

PRESENTA:

MARÍA VALERIA MATOS PÉREZ

DIRECTORA: DRA. ELI BARTRA MURLÁ

SINODALES: DRA. ELSA ERNESTINA MUÑOZ GARCÍA

DRA. GUADALUPE HUACUZ ELÍAS

MÉXICO D.F.

A quienes me enseñaron que la rebeldía franca

se fortalece con la voz de la justicia:

a mi madre,

a mi padre.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I: ASTROLABIO	
1.1 Un camino al conocimiento. Cuestiones metodológicas	18
1.2 Mapas de pensamiento. Estado del arte	28
CAPÍTULO II: EUROPA Y SU ANGUSTIA VELADA	
2.1 El escenario: el movimiento simbolista europeo y su entorno	40
2.1.2 La ilusión de la modernidad y sus expresiones: el arte.....	46
2.1.3 El simbolismo una consecuencia moderna.....	50
2.2 Una historia diferente: las rebeldes decimonónicas, sus protagonistas, sus luchas y sus campos de batalla	54
2.2.1 Las malqueridas.....	67
CAPÍTULO III: ILUSIÓN. MÉXICO MODERNO: IDILIO CON FRANCIA	
3.1 Recuerdo: la muerte de un siglo. Los cimientos de la Revolución.....	70
3.2 El corazón en México, la mente en Europa: una mirada a la vida sociocultural y política: ideas francesas y prácticas mexicanas.....	78
3.2.2 La antesala del caos: la diversión.....	81
3.3 Ellas también hicieron esta historia.....	85
3.3.1 La subordinación en su máxima expresión, un ejemplo: obreras y campesinas.....	88
3.3.2 La educación, un arma para la liberación. Las mujeres de clase media.....	90

3.3.3 Un silencio sospechoso. La creación en manos femeninas: las burguesas.....	94
3.4 Un breve camino hacia el simbolismo.....	100

CAPÍTULO IV: UN ESPEJO IMAGINARIO: LA IMAGEN DE LA MUJER FATAL

4.1 El arte simbolista en México.....	104
4.2 Recreadores de la mujer fatal: Julio Ruelas, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y Saturnino Herrán.....	110
4.2.1 Julio Ruelas.....	110
4.2.2 Ángel Zárraga.....	113
4.2.3 Roberto Montenegro.....	116
4.2.4 Saturnino Herrán.....	118
4.3 Lápidas en color: imágenes femeninas que ensombrecen a las mujeres.....	120
4.3.1 Muerte y dolor.....	121
4.3.2 Seducción y peligro	128
CONCLUSIONES.....	136

BIBLIOGRAFÍA

HEMEROGRAFÍA

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

LISTADO DE OBRA

AGRADECIMIENTOS

Defenderé hasta el cansancio que ningún pensamiento surge de la nada, que cualquiera que presuma de expresar sus reflexiones deberá agradecer a quienes le rodean, porque, sólo así, las ideas toman forma, causa y lugar.

Por ello, agradezco profundamente a la Dra. Eli Bartra, no solamente porque fue mi guía y mi acompañante a lo largo de este trabajo, sino también por escucharme, por leerme, por compartir su experiencia y conocimiento; porque un día, hace casi dos años, después de clase, nuestra conversación fue clave para que algunos de mis recuerdos y pasiones tomaran sentido en esta tesis; pero, sobre todo, le doy gracias por confiar en mí, por darme su apoyo incondicional y porque, con ello, una vez más, me enseñó con el ejemplo y me recordó el valor que tengo para seguir.

Gracias a mis lectoras: la Dra. Elsa Muñiz, por su lectura cuidadosa, por sus comentarios puntuales, porque ellos me obligaron a ser precisa en mis ideas; a la Dra. Guadalupe Huacuz, por su disposición para leer este texto y comentarlo; a ella le doy las gracias infinitas por aquellos momentos de contención... A la Dra. Ana Lau, porque esa tarde, después de un abrazo que me regresaron el corazón y la mente a su lugar, me dio sus valiosas opiniones y, lo que agradezco aún más, porque lo hizo sin esconder el sentido del humor tras su inteligencia.

Mi sincera gratitud, por orden de aparición, a mis maestras: a la Dra. Ángeles Sánchez Bringas, por sus lecturas acuciosas y sus reiterados cuestionamientos, los que me ayudaron a profundizar en mis reflexiones; a la Dra. Mónica Cejas, por compartir su conocimiento y al mismo tiempo contagiarme de entusiasmo. A la Dra. Mary Goldsmith, sin duda por su quehacer docente, pero además por su apoyo y cariño, por hacerme escuchar mi propia risa en los momentos difíciles.

Gracias a Adriana por su disposición y ayuda con tantos trámites, en especial porque en los últimos días subí y bajé, entré y salí innumerables veces de la coordinación, y en su oficina me recibió y despidió, todas ellas, con una sonrisa y un buen deseo.

Gracias, eternas gracias a mi madre por apoyarme sin condición una vez más desde su experiencia, sensibilidad e inteligencia en este camino, que de sencillo tuvo poco; sin ella lo hubiera logrado, pero hubiera sido más difícil. Porque no tengo palabras exactas para agradecerle tanto amor, porque soy heredera de su fuerza a través del ejemplo, porque ha reforzado en mí la palabra libertad hasta el cansancio.

Agradezco a mi padre por su amor infinito, por haber leído toda palabra aquí escrita; porque ha tenido un papel fundamental en este esfuerzo intelectual, porque fue él quien me introdujo en el arte y su placeres, en los laberintos de la plástica como expresión de emociones, pensamientos introspectivos y reflejos de su tiempo; porque fue él quien me presentó ante la obra plástica de Julio Ruelas cuando yo era apenas una adolescente: “uno de los mejores dibujantes del siglo XIX, sino es que el mejor” dijo, y yo, que pareciera había nacido sensible ante las figuras y el color, me dejé llevar por su emoción y su saber para aprender a sentir a través de un lenguaje distinto y sus discursos: el arte, no como una actividad privilegiada, sino como una forma más de trabajo, para que hombres y mujeres se vinculen con su sociedad y su época.

Gracias para siempre a Alejandro, por acompañarme en esta etapa con todo el amor, por escucharme con paciencia y entusiasmo, por leer cada capítulo de este trabajo, a veces en medio de mi angustia, mi alegría y mi desesperación; gracias por su espera y por su fortaleza, por ser mi compañero en cualquiera de los caminos que elija, por confiar en mí.

A Juan Francisco y Horacio, mis hermanos adorados, les agradezco por estar conmigo en la adversidad y por haberme hecho reír cuando la tensión parecía ahogarme; porque permiten ser mi espejo, pues en ellos reconozco lo que nos hace parecidos: seguir adelante.

A Ana Luisa, gracias por demostrarme su apoyo, sinceridad y cariño.

A mis sobrinos amados, Rafael, Daniel e Iñaki, por la alegría que me regalaron mientras escribía esta tesis, porque todas esas tardes, cuando me senté frente a la computadora a ordenar mis pensamientos, me acompañaron desde lejos y sin darse cuenta; gracias por quererme, gracias por permitir que los adore.

Gracias a mi querida tía Fernanda, a mi primo Eduardo y a Ana por hacerse presentes con su cariño y su alegría.

A Goly le agradezco, entre otras cosas, el orgullo con el que me mira, porque su mirada fue fundamental para seguir en este proyecto.

Mi agradecimiento a Cecilia por su cariño y, entre otras cosas, por esas ideas feministas que me acompañaron desde pequeña.

Gracias especiales a Laura Limón por esas palabras que siempre se quedan rondando en mi cabeza y logran que siga caminando.

Doy las gracias infinitas a las amigas y compañeras que encontré en esta maestría sin esperarlas: a Alma, a Andrea, a Bisharú, a Brenda, a Eugenia, a Gaby, a Laura, a Lidia, a Lupita, a Mariana Foke, a Mariana Matus, a Nancy, a Natalia, a Silvia, a Tania, a Ximena, a todas ellas por compartir risas, enojos, angustias, llantos, bailes, cantos, tequilas; gracias porque no sólo me han escuchado pacientemente, sino que han hecho un esfuerzo por entender lo que me ha sido tan difícil explicar.

Agradeceré toda la vida a Angélica, hermana de alma, como ella bien dice, por estar cuando más la he necesitado; sin ella la tristeza tendría un lugar primordial en mi vida.

Gracias a Natalia por haber compartido toda una vida; por su apoyo en los momentos críticos, entre otros, los días de crisis académicas, las cuales sé que entiende mejor que nadie, y por el aviso oportuno de que esta maestría existía.

Más gracias a Regina, porque ya ha pasado mucho tiempo desde la primera vez que compartimos tanto y por todo lo que eso ha implicado. Por seguir conmigo cuando decidí iniciar este proyecto, por seguir conmigo cuando decidí terminarlo.

Gracias a Eugenia por estar desde siempre, por esas tardes de pláticas y risas en la cocina, donde me ha alimentado en cuerpo y alma; donde días antes del examen para obtener el grado de maestra me calmó con sabias palabras.

Un agradecimiento con todo el corazón a Sandra, a Valeria, a Ana E. y a Ana C. por reaparecer justo cuando pensé que la soledad se iba a arraigar.

Gracias a mi buen amigo Luis Arturo, no sólo por su compañía de tantos años, también por su ayuda en la famosa hemeroteca que me hizo aquella tarde alegre.

A Joaquín debo agradecerle su escucha durante varias noches, pero sobre todo aquella en la que tomé la decisión de quedarme para iniciar una nueva etapa.

Camilo, cuando pueda leer estas palabras sabrá que le agradezco su presencia... Cuando llegó al mundo coincidió con un nuevo momento para mí, así que cada vez que lo veo me recuerda la posibilidad de ser feliz.

A Isabel, Tae (a quienes conozco desde tan pequeñas) y a Mariana les agradezco haber llegado a mi vida con todas las horas de risa y compañía, con las que logré escaparme del día a día.

Gracias a Ulán y a Antonia, a él por su amor y lealtad a pesar de la distancia; a ella por su alegría y por saber escuchar, sobre todo en las noches, que es cuando el insomnio nos une.

Gracias a todas, a todos, por su apoyo en esta etapa. Espero que la siguiente puerta que abra sigan caminando junto a mí.

Siempre, María Valeria Matos Pérez.

INTRODUCCIÓN

*Sólo es posible referir de qué modo uno ha llegado a una opinión.
[...] los hechos son menos verdaderos que la ficción.
No preciso decir que lo que voy a describir no tiene existencia.
De mis labios fluirán mentiras, pero tal vez se mezclarán con ellas alguna verdad;
a ustedes les toca buscar esta verdad y resolver si vale la pena guardarla.*
Virginia Woolf

A veces mi tiempo, que no mi vida entera, me lleva a pensar en coincidencias, en aquél siglo y su momento apocalíptico, en aquél México de finales del XIX y su aterrador saludo al XX expresado en el arte, en esos laberintos de la plástica, expresión de emociones, de pensamientos, que no son otra cosa más que espejos temporales y creaciones de nuevas realidades.

En esta investigación analicé, desde el punto de vista feminista, algunas obras de los pintores simbolistas mexicanos más representativos (como Julio Ruelas, el más importante de todos ellos¹, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y Saturnino Herrán), en las que representaron a la mujer fatal desde una perspectiva misógina.

Mi estudio inicia en el ocaso del siglo XIX con el contexto histórico europeo, en cual surgió el movimiento simbolista, para después aterrizar en el México de fines del siglo XIX y principios del XX, cuando dicho movimiento fue adoptado por algunos artistas del país.²

Debo aclarar que las pinturas que aquí analizo son *Implacable* (1901), *Sócrates* (1902) y *La esperanza* (1902), de Julio Ruelas; *Salomé* (1910), de Roberto Montenegro; *La bailarina desnuda* (1907- 1909) y *La mujer y el pelele* (1909), de Ángel Zárraga; *El rebozo* (1916) y *Tehuana* (1914), de Saturnino Herrán. Todas ellas lenguajes en color, puertas que si se abren permitirán salir verdades diversas, pequeños instantes que nos siguen a través de la pátina del tiempo.

¹ Fausto Ramírez, 2004, p. 52.

² Fue en el año de 1898 cuando se publicó por primera vez la *Revista Moderna*, la cual se convirtió en vocera en Hispanoamérica del modernismo y por lo tanto del simbolismo. Ésta adquirió una notoria celebridad, entre otras razones, por las publicaciones de los dibujos de Julio Ruelas. en *Ibid.*, p. 29.

Quiero contar a quien me lee que el simbolismo fue un movimiento artístico que nació en Francia hacia finales del siglo XIX. Los artistas adscritos a éste declararon que “[...] el objetivo verdadero del arte era el mundo interno del estado de ánimo y las emociones, más que el mundo objetivo de las apariencias externas.”³

La obra simbolista es variada, sin embargo, aparecen temas comunes como los sueños y las visiones, las experiencias místicas, lo oculto, lo erótico y lo perverso, con el objetivo de provocar un impacto psicológico en el espectador a través de símbolos. Habitualmente las mujeres son retratadas como seres virginales y angelicales o como seres sexuales y amenazadores; en estas figuras aparecen con frecuencia los motivos de muerte, enfermedad y pecado.⁴

Ahora bien, los y las investigadoras han explicado al simbolismo como un movimiento artístico que proponía una fuerte crítica a la modernidad y a sus cambios y contradicciones violentas, a sus propuestas económicas, científicas, políticas y sociales.⁵

Las palabras del poeta Stéphane Mallarmé provocaron el nacimiento de dicho movimiento cuando fueron publicadas hacia el año de 1891 en *L’Echo de Paris*: “[...] el misterio es un elemento fundamental del lenguaje poético.”⁶ A partir de entonces, el misterio y por lo tanto los símbolos, elementos fundamentales para provocarlo, agruparon a escritores, pintores, escultores y músicos diseminados por todo el mundo bajo el nombre de simbolistas. Los símbolos y el arte se convirtieron en las armas que contrarrestarían a la realidad que tanto les perturbaba, como podemos advertir en la siguiente cita, donde se asoma una presencia francamente masculina:

El simbolismo representó esta búsqueda, desde diferentes ángulos de las artes -en la plástica con la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo,- del hombre en la naturaleza, del hombre en

³ Amy Dempsey, 2002, p. 41.

⁴ *Ibid.*

⁵ V. Amy Dempsey, *op.cit.*; Roxana Velázquez Martínez del Campo, 2004; Fausto Ramírez, *op.cit.*

⁶ Roxana Velázquez Martínez del Campo, *et.al., op. cit.*, p. 21.

el espacio urbano, del hombre en el caos de su vida, del hombre con sus deseos y fantasías más profundas. En suma, del hombre en busca del hombre.⁷

En el caso de México varios especialistas plantean que el simbolismo fue el resultado del movimiento europeo.⁸ Sus seguidores, en ambos casos, tenían el objetivo de plasmar el horror que les producía el pensamiento científico positivista por su asfixiante acumulación de conocimiento fragmentado, aunado a la opulencia materialista (consecuencia de la industria y la tecnología), ya que calificaban esto como un estado caótico que obstaculizaba la experiencia libre entre los humanos y el universo⁹. Por otro lado, los y las estudiosas han hecho hincapié en las ilustraciones que aparecen en *La Revista Moderna*, las cuales, según su parecer, conforman una síntesis de sus preocupaciones fundamentales: el amor y la muerte, la opresión, la angustia y la desesperación. Por eso, las alegorías y las metáforas eran tan necesarias en su arte, ya que su significado siempre está referido a una realidad “más profunda” que va más allá de lo visible.¹⁰

El simbolismo tuvo lugar en México en la agonía del régimen porfirista, en una sociedad caracterizada por profundas desigualdades de todo tipo, donde, a pesar de que existían diferencias sustanciales, tanto la élite gobernante como la clase burguesa y cierto sector de la clase media, intentaban tener similitudes intelectuales con el escenario europeo, especialmente con Francia.¹¹

Así, un grupo de artistas mexicanos como los escritores Jesús Valenzuela, Carlos Díaz Dufoo, Manuel Gutiérrez Nájera y José Juan Tablada, junto con los pintores ya mencionados, se unió al simbolismo en el año de 1898, justamente cuando publicaron la *Revista Moderna* (1898-1911), a través de la cual expresaron su desasosiego ante una realidad

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ Justino Fernández, 1971; Roxana Velázquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*; Fausto Ramírez, *op.cit.*

⁹ Amy Dempsey, *op.cit.*, p. 41.

¹⁰ Justino Fernández, *op.cit.*; Roxana Velázquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*; Fausto Ramírez, *op.cit.*

¹¹ Mauricio Tenorio Trillo, 1998, p. 27.

poco alentadora y postularon al arte como un camino de redención, al mismo tiempo que al artista como una suerte de profeta iluminado.¹²

Pero, a todo esto, me asombra la manera de expresar ese desasosiego a través de las imágenes femeninas que utilizaron estos artistas plásticos, en especial los mexicanos, de quienes tengo fuentes primarias a mi alcance, para mostrar su inconformidad ante el vértigo que la idea de desarrollo científico les provocó. Son evidentes la misoginia y el fatalismo en muchas de sus obras, tal como se ha señalado en diversos estudios,¹³ donde aparecen figuras femeninas que proyectan misterio y peligro, personajes fatales que amenazan la virilidad con la fascinación de su belleza: siniestras quimeras sexuadas, bestias con rostros de mujer, cabellos largos, senos voluptuosos, cuerpos de escorpión, arpías aterradoras, seductoras asesinas y destructoras implacables de la masculinidad: “Uno de los arquetipos mayores fue justamente la figura de la mujer como dominadora inmisericorde, que somete al hombre bajo su imperio. [...] Ya se la caracterice como ‘mujer-vampiro’ o ‘mujer-serpiente’, como esfinge o arpía será siempre la *femme fatale*”¹⁴

Mi crítica central radica en que las/os investigadoras/es han olvidado un aspecto significativo para contextualizar el panorama histórico que enmarcó y explicó a dicho movimiento y, por lo tanto, el mismo que nutrió ese mundo interno que tanto defendieron los simbolistas.

Como lo han postulado muchas estudiosas desde el feminismo, es muy importante plantear que no sólo los hombres han hecho historia. Particularmente en el siglo XIX surgió una nueva era con y para las mujeres, una que venía gestándose desde la revolución francesa; ellas, si bien han tenido una participación en los procesos históricos desde siempre, el siglo XIX fue fundamental, pues su actuación tomó fuerza con el feminismo sufragista y comenzó a delimitarse con un nuevo elemento: la conciencia de ser mujer como sujeto activo capaz de

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ V. Teresa Del Conde, 1989; Fausto Ramírez, *op. cit.*

¹⁴ Fausto Ramírez, *Ibid.*, p.52.

ser inserto en el proyecto de la ilustración y poco después en el modelo liberal¹⁵, lo cual implicó un cambio social muy importante, aún cuando no quiera reconocerse en el conocimiento resultante de la perspectiva androcéntrica.¹⁶

En este sentido, me preocupa también que en los estudios donde tocan el tema de las imágenes de mujeres en el simbolismo sólo se menciona el odio hacia ellas sin buscar explicaciones posibles. Un ejemplo son las palabras descriptivas de Teresa Del Conde: “[...] [la] idea misógina [...] impregna buena parte de la iconografía simbolista [...] se trata de la mujer como portadora del mal y de la fatalidad.”¹⁷

En mi opinión no se resuelve este problema al exponer, por ejemplo, a Julio Ruelas como si tuviera una misoginia única y extraña; si fuera así, la misoginia y sus representaciones serían una percepción aislada, como si una persona no fuera reflejo de su tiempo, como si la plástica se redujera a sentimientos únicos e individuales, aislados de los procesos sociales y políticos de una época. A esto debo reforzar que el arte debe ser entendido como un producto sociocultural, como el resultado del interior del pintor, donde coexisten los elementos sociales, sistemáticos y personales. Así, la sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan en conjunto a la obra.¹⁸

Para realizar mi trabajo partí entonces de una premisa básica, la cual dicta que el modelo crítico feminista descansa en la metáfora de leer más allá de la mirada-reflejo, así, todo lo que en las obras plásticas existe son signos que deben ser analizados como el resultado de un momento histórico y una cultura determinadas, son un producto sociocultural, como lo es también el artista.¹⁹

Por lo tanto, me pregunté aspectos importantes con el fin de profundizar en la comprensión de tal movimiento y algunos de sus resultados artísticos: ¿cuál fue el contexto

¹⁵ V. Amalia Valcárcel, 2001.

¹⁶ Victoria Sau, 2000.

¹⁷ Teresa Del Conde, *op.cit.*, p.10.

¹⁸ Juan Acha, 2008, pp. 145-146.

¹⁹ Griselda Pollock, 2007, p. 62.

histórico que influyó en los pintores simbolistas mexicanos mencionados para que representaran en sus obras a la mujer fatal? Y ¿por qué representaron una figura arquetípica de mujer amenazante?

En mi diálogo interno presiento y, por lo tanto es mi hipótesis, que tras la tinta y el papel que soporta a la imagen, se refleja el fin de siglo y, junto a él, el inicio de la voz femenina, rebelde, incansable y fortísima.

Mi argumento central es el siguiente: la crítica a la revolución industrial y la idea occidental de constante progreso, como lo han dicho varios/as especialistas, fue fundamental para el surgimiento del movimiento simbolista. Sin embargo, hubo un fenómeno crucial que influyó en la creación de las representaciones pictóricas de la mujer fatal producidas por los pintores mexicanos más representativos adscritos al simbolismo, me refiero al movimiento feminista sufragista. Las mujeres en Europa, y tiempo después en México, poco a poco iniciaron cambios importantes en la esfera política y social, proceso que amenazó el coto de poder masculino, lo que incidió en la representación artística de figuras femeninas con características fatalistas y misóginas.

Así, en la plástica simbolista, retrato de pensamientos, aquellas figuras llenas de color, que habían mostrado la feminidad como una cualidad pasiva, cuya belleza estaba lista para ser tomada para el placer y el goce masculino, se transformaron en imágenes de mujeres dominantes, en sujetos de acción, siluetas oscuras, diabólicas y destructoras del sexo opuesto justamente en un contexto en el cual ciertas mujeres reales se convirtieron en fervientes combatientes de su subordinación.

El objetivo principal de esta tesis es realizar la lectura de ciertas obras simbolistas, desde el punto de vista feminista, a partir de un contexto histórico cuya perspectiva no sea androcéntrica. Todo esto, con miras a incluir a las mujeres como sujetos históricos, quienes

con sus acciones se convirtieron en referentes para que los pintores simbolistas representaran en sus pinturas a la mujer fatal.

Por otro lado, me interesa mostrar el arquetipo de la *femme fatale* no sólo como una ventana para conocer una visión masculina de un mundo sexista, sino también, para revelar el horror en el horror mismo: por una parte, como un mecanismo de invisibilización de las mujeres, para sugerirlas como amenazas constantes a través de una combinación entre odio, miedo y deseo; y por la otra, la relación de poder que se insinuó entre ambos sexos a través de los símbolos con los que ilustraban estas ideas de decadencia y espanto.

Espero que esta investigación contribuya a los estudios feministas para insistir en nuevas posibilidades de reflexión sobre temas que parecían estar resueltos, con ello, pretendo entonces continuar el eco de uno los derechos que las mujeres hemos reclamado: expresar el pensamiento crítico.

Ante mis propósitos construí un camino que me permitiera reflexionar sobre ese pasado que tanto se esconde. Para ello, estructuré mi investigación en cuatro capítulos. En el capítulo I, *Astrolabio*, desarrollé, por un lado, los aspectos metodológicos y, por otro, el estado del arte con el fin de crear una guía intelectual, un mapa del pensamiento que me sirviera de eje analítico para la investigación, no sólo con el objetivo de anclarla, sino de estructurarla de manera original y coherente; como dijo Goethe: “hay libros que no parecen escritos para que el lector aprenda, sino para que se entere de que el autor ha aprendido algo”.

En el capítulo II, *Europa y su angustia velada*, recuperé el contexto socio cultural europeo en el cual surgió el movimiento simbolista, con la idea primordial de subrayar y tomar en cuenta un fenómeno de gran relevancia: el movimiento feminista decimonónico, bastión desde el cual existieron mujeres que lucharon por la reivindicación de sus derechos políticos y en contra de la subordinación social masculina en una época en la cual se pregonaban las ideas modernas de democracia y progreso fundamentalmente para los varones.

El capítulo III, *Ilusión: México moderno, idilio con Francia*, trata sobre el contexto histórico mexicano en el cual algunos artistas nacionales adoptaron al movimiento simbolista. Hablo entonces de un México que, por un lado, admiró la cultura europea, y, por otro, era un país en crisis, donde, a pesar de las ideas de modernidad y progreso, se palpó una desigualdad social profunda que afectó en mayor grado a las mujeres. En medio de esta etapa de cambio, ellas tuvieron un papel fundamental en la historia, lo que dependió de su estrato social y étnico. Por ejemplo, algunas, pertenecientes a la clase media, lograron entrar en espacios masculinizados, como la prensa, para luchar desde ahí por sus derechos y para lograr su independencia económica y una liberación del yugo masculino.

En el capítulo IV, *Un espejo imaginario: la imagen de la mujer fatal*, realicé el análisis y la interpretación de las obras plásticas simbolistas más representativas sin dejar a un lado el contexto histórico. Cabe mencionar que la protagonista de estas pinturas fue la mujer fatal, metáfora de los miedos, deseos y pasiones masculinas, mismas que surgieron ante referentes reales: las mujeres de carne y hueso de la época que luchaban en contra de su subordinación social masculina.

A partir de mis reflexiones y pesquisas... un silencio insoportable trata todavía de imponerse ante nosotras; pero a lo lejos se escuchan voces implacables, porque aún cuando la obscuridad intenta lapidar el recuerdo de nuestras muertas, sus antiguos sonidos se impulsan con tal fuerza que como ventarrones atraviesan estos labios incansables.

CAPÍTULO I

ASTROLABIO

El conocimiento generado bajo una óptica feminista es el camino para encontrar algunas certezas que en mi tiempo reclamo; estas verdades deben ser observadas de una manera caleidoscópica, para no perderme en la búsqueda de la verdad absoluta, la que a la larga puede convertirse en un fenómeno laberíntico inexistente.

En este capítulo me propongo, en primer lugar, explicar las herramientas metodológicas y las técnicas necesarias para el desarrollo de mi trabajo; en segundo lugar, me interesa definir las categorías analíticas (tales como género, movimiento feminista, mujer, mujeres, misoginia, mujer fatal, el concepto de erotismos y la subcategoría de cuerpo); por último, quiero responder tres cuestiones: de qué manera han estudiado otras investigadoras la historia del arte desde el punto de vista feminista; cómo han elaborado el análisis y la interpretación de la imagen femenina a través de las obras pictóricas y cómo se ha estudiado la imagen femenina específicamente a través del arte plástico simbolista.

1.1 Un camino al conocimiento. Cuestiones metodológicas.

Comienzo entonces con los lineamientos metodológicos que me ayudarán a guiar mis interpretaciones artísticas a partir de un contexto que logre relacionar a las mujeres como sujetos históricos y a la pintura como resultado de lo primero en el imaginario de los pintores simbolistas.

Para realizar este estudio me basaré en el camino-método del punto de vista feminista, el cual, como dice Eli Bartra, “[...] nos conduce a llevar a cabo todo el proceso de investigación de manera un tanto diferente, en la medida en que se empezará a formular preguntas *distintas* (o sea, a cerca de cuestiones sobre las que, en general, los otros y otras investigadoras no se interrogan). Por ejemplo [...] ¿dónde están las mujeres?”¹

¹ Eli Bartra, 2002, p. 150.

Contemplar la obra de arte de esta manera implica hacer explícita la subjetividad, es decir, reconocer y utilizar a lo largo de la investigación las experiencias individuales de la investigadora/or.² De esta manera, la variante en los estudios sociales feministas son los problemas que se plantean³ y su objetivo: la denuncia de la desigualdad e inequidad de géneros y con ello una lucha política de las mujeres como sujetos emancipados.

Cuando apoyo la idea de que existe un método para las investigaciones sociales feministas y me incluyo en la crítica y reflexión sobre ello,⁴ implico un desafío y una merecida descalificación a las disciplinas tradicionales, pues éstas reflejan un conocimiento fragmentado, donde las mujeres han sido excluidas y, por lo tanto, la percepción de la realidad queda incompleta. Con estas palabras me deslindo de los reproductores del conocimiento androcéntrico por manipuladores y mentirosos, sobre todo al ocultar su subjetividad tras la objetividad inexistente con el fin de legitimar el poder patriarcal.⁵ De esta manera, mi trabajo está inserto en este malestar cultural que ocultó a las mujeres y las despojó de sus lugares como sujetos activos que coadyuvieron en los procesos históricos y sus vestigios, como el arte, en esta ocasión no como creadoras, pero sí como referentes de varias creaciones plásticas.

Es ahora cuando la pintura como testimonio de la historia es imprescindible, cuando el análisis feminista exige que la pintura sea “[...] vívida en sí misma por la decodificación del proceso dinámico de cómo es producida y explorando qué tipos de lecturas hacen posibles sus signos.”⁶ Por lo tanto, el modelo crítico feminista debe descansar en la metáfora de leer más que en la mirada-reflejo, “La noción de *leer* el arte vuelve opacas, densas, recalcitrantes a las

² V. Frances E. Mascia-Lees y Nancy Jhonson Black, 2000, p.97.

³ V. Mary Goldsmith, 2002, p. 45.

⁴ V. Eli Bartra, *op.cit.*

⁵ V. Amparo Moreno Sardá, 1993, p. 20.

⁶ Griselda Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), 2007, p.162.

marcas gráficas y las superficies pintadas; nunca ofrecen significados directamente, sino que deben ser descifradas, procesadas y discutidas.”⁷

Para descifrar estos signos del arte es fundamental analizarlos como resultado de una época y una cultura determinadas, creados a su vez por un producto socio-cultural más: el artista: “Textos, imágenes y prácticas discursivas se deben analizar históricamente y en su diversidad cultural como sitios en donde la categoría “mujeres” se *genera* en los propios discursos y prácticas que producen y expresan este signo como parte de la construcción de regímenes de clase, raza, así como de género y sexualidad.”⁸

Con miras a obtener una lectura de la obra plástica que permita comprender las relaciones de poder entre hombres y mujeres de una época, es importante también analizar y diferenciar lo femenino a través de la mirada masculina, pues a través de la historia puede rastrearse que los hombres, antes que representarlas cercanas a sus realidades, han imaginado a las mujeres y les han colocado atributos femeninos desde una perspectiva, la masculina.⁹

Con esto dicho, utilicé el tipo de análisis que se basa en las metáforas. Esto es el la identificación y el estudio del uso figurativo del idioma, “[...] un rasgo generalizado en una cultura o en el pensamiento y discurso de un individuo que se logra por medio de la comparación o la analogía. En su forma más simple, una metáfora es un mecanismo de representación por medio del cual se puede aprender un nuevo significado.”¹⁰ Es importante el resultado de la metáfora en términos de la función y del significado impartido por ella, pues ésta ayuda a identificar los terrenos culturales conocidos por los miembros de una cultura, ya que expresa valores específicos, identidades colectivas, conocimiento compartido y vocabularios comunes.¹¹ De tal manera, busco comprender cómo ciertos signos, de las

⁷ V. *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁹ V. *Ibid.*, pp. 9 – 13.

¹⁰ Amanda Coffey y Paul Atkinson, 2003, p. 101.

¹¹ *Ibid.*, pp. 99- 102.

imágenes simbolistas como las de la mujer fatal, transmiten significados en un contexto histórico determinado.

Por otra parte, mi trabajo sigue dos ideas precisas. La primera dice que si bien no hay acuerdos para identificar una sola epistemología, una metodología o un método de investigación feminista (lo que con frecuencia se confunden unas con otras, tanto en los estudios feministas como en los tradicionales)¹² las técnicas de investigación que se usan en las ciencias sociales, como dice Sandra Harding, sean de carácter feminista o androcéntrico, sólo son tres: “[...]escuchar a los informantes, observar el comportamiento, y examinar vestigios y registros históricos”. La segunda, plantea que enunciar estas estrategias desde el punto de vista feminista no tiene una connotación neutra, como apunta Eli Bartra: “Las técnicas se encuentran siempre dentro de un método y si éste es feminista, la *manera* en que se va a leer, escuchar, observar o preguntar, tendrá un enfoque, un carácter no androcéntrico y no sexista.”¹³

Mi tesis se inscribe en un análisis cualitativo documental. Las fuentes primarias son fundamentalmente las pinturas simbolistas que consideré más representativas para mi trabajo. Los criterios de selección los estipulé con base en dos características: por un lado, escogí las imágenes en donde se hacen más evidentes las ideas misóginas (como las creadas por Julio Ruelas, cuya producción fue amplia) y, por otro, escogí las obras plásticas mejor logradas, para mí, que hubieran sido producidas en el periodo delimitado de mi investigación.

Para estudiar la obra pictórica como producto cultural de la época será muy importante poner atención al proceso creativo, lo que quiere decir contestar preguntas como ¿cuál fue el contexto sociocultural y político en el momento de su producción? ¿quién la creó? ¿cuándo? ¿qué técnica utilizó? ¿dónde? Todo esto con el fin de enmarcarlas en un contexto pertinente y proponer una explicación coherente.

¹² V. Sandra Harding, 2002, p. 11 y Mary Goldsmith, *op.cit.*, p. 38.

¹³ Eli Bartra, *op.cit.*, p. 153.

Debo aclarar que interpretar los testimonios históricos, en este caso las obras de arte, desde el punto de vista feminista, implica usar las técnicas de una manera distinta a como se han utilizado en las ciencias sociales androcéntricas. Para llegar a esto, es de vital importancia interrogar a la pintura tomando en cuenta la problemática entre géneros y la invisibilidad de las mujeres como actoras sociales de la época:

Quando se empieza a contestar a la o las preguntas formuladas con un punto de vista feminista, que dan origen a todo proceso de investigación, se utilizarán instrumentos (técnicas) *ad hoc*. Por ejemplo, la observación no siempre es igual, no existe la observación neutra. Ni siquiera existe la observación “objetiva” en el sentido de que todos los individuos que observan un proceso deben hacerlo de la misma manera en aras, supuestamente, de obtener un resultado objetivo. [...] Significa que el sujeto que va a emprender una investigación feminista no observará la realidad de la misma manera que una persona insensible a la problemática de la relación entre los géneros. Por lo tanto, las preguntas que se planteará desde su ser, su sentir, su pensar, no pueden ser *iguales*, serán necesariamente diferentes en la medida en que estarán complementando la subordinación de las mujeres.¹⁴

Para la tarea de contextualizar de una manera diferente al movimiento simbolista utilicé estudios que revelan la existencia de las mujeres en el tiempo, donde se interpretan las fuentes desde una mirada no androcéntrica; entre los más importantes están *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, de Carmen Ramos Escandón (comp.) (1987), *Historia de las mujeres: una historia propia*, de Bonnie Anderson y Judith P. Zinsser (1992), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, de Bram Dijkstra (1994) e *Historia de las mujeres*, de Georges Duby (comp.) (1993).

Además, escogí autoras, en su mayoría, que resolvieran preguntas relacionadas con asuntos trascendentes para las mujeres, es decir, que pensaran en femenino, lo que supuso, por un lado, privilegiar temas y problemas que resultaran relevantes para las mujeres por el hecho de ser mujeres, sin importar las diferencias sociales, económicas, étnicas que existan entre ellas, y por otro, que tomaran en cuenta cuestiones que resultaran significativas para un grupo humano –las mujeres– y no para otro –los hombres–.”¹⁵

¹⁴ Eli Bartra, *op.cit.*, p. 150.

¹⁵ Carmen Ramos Escandón, 1992, p. 12-13.

Para la tarea que me propongo me parece fundamental no perder de vista la forma en que se modificaron las relaciones entre hombres y mujeres en determinada época. Esto es, resulta imprescindible prestar especial atención a “[...] las relaciones entre sexos, [ver] cuál es el papel que las mujeres y los hombres tienen en una sociedad determinada en relación con el otro y con los miembros del sexo opuesto [...] cómo se conforman las relaciones entre hombres y mujeres, y en qué medida esa relación social conforma a los actores, es decir los hace hombres y mujeres: sujetos a los que se les asignan, conductas, actitudes específicas.”¹⁶

Esta forma de historiar reviste ciertas particularidades, la que me parece más importante es la de ser tributaria de la revolución inacabada de las relaciones entre varones y mujeres en las sociedades occidentales, pues se trata de una historia plural en sus puntos de vista (plural porque no se refiere a la mujer sino a las mujeres, incluso diversas en su condición social, su creencia religiosa, su pertenencia étnica, su itinerario individual).

Por lo tanto, mi trabajo recupera una historiografía que se enfoca a analizar y comprender las relaciones de género como un proceso, como una construcción social que puede estudiarse en un tiempo y en un espacio específicos al tomar en cuenta sus modificaciones y sus continuidades.¹⁷ Es decir, ésta revela las relaciones entre hombres y mujeres y sus procesos a través de una construcción social que deja testimonios. En el caso de mi investigación, la pintura simbolista se convierte en una expresión de misoginia perteneciente a un momento específico en la historia.

Con lo dicho, dejaré atrás los enfoques que privilegian las acciones del poder masculino, es decir, de ciertos hombres con poder en el ámbito público, lo que provoca el dominio de unos sobre otras/os y no sólo relega la presencia de las mujeres sino también las suprime en la historiografía tradicional:

Este predominio viril está relacionado con una atención preferente hacia los personajes y actuaciones propios de los escenarios públicos, así como con el grado de abstracción de los

¹⁶ *Ibid.*, pp. 10,13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

textos. Porque bajo la presunción gramatical de que los masculinos pueden referirse al conjunto de mujeres y hombres, se identifica como concepto de lo humano cuanto en sentido estricto sólo puede atribuirse al universo mental y al sistema de valores de esos actores públicos que actúan al ritmo de la voluntad de dominar al mundo. Es decir: se identifica como mujeres que, tras largo y doloroso ritual iniciático escolar, hemos asumido hasta encarnarlo ese modelo de comportamiento viril para poder acceder a los escenarios públicos. Porque al identificar ese modelo viril como si del modelo humano se tratara, éste actúa como un yo ideal, como patrón de nuestro pensamiento racional que rige nuestros actos, como si yo consciente al que atribuimos un conocimiento objetivo que, sin embargo, bloquea todos aquellos pensamientos nuestros que hemos aprendido a rechazar como irracionales.¹⁸

Esta cita de Carmen Ramos me obliga a reflexionar sobre la inercia androcéntrica bajo la cual otros/as han estudiado y contextualizado a las imágenes femeninas en la plástica y a cuestionarme qué hacían las mujeres de la época, ¿qué decían y por qué? Todo esto, con el fin de no caer en una explicación que las incluya, de manera tramposa, en una historia masculina; porque lejos de representarlas las anula insertándolas en un pasado inventado, el que se presume falsamente haber sido protagonizado sólo por hombres, quienes parecieran haber expresado a través del arte ideas de mujeres sin tomarlas como referentes, a ellas, a quienes precisamente se movilizaban para lograr cambios sociales que modificarían los cotos de poder entre los géneros.

Ahora bien, con el fin de lograr una mejor comprensión de mi investigación definiré primero las categorías de análisis, que son siete: género, movimiento feminista, mujer, mujeres, mujer fatal y misoginia; por último explicaré la subcategoría cuerpo.

Género es una categoría fundamental en este estudio para analizar, bajo la perspectiva de Joan W. Scott, la lucha de poder entre hombres y mujeres. Por un lado, es una construcción social que surge en un tiempo y un espacio específicos; por otro, es un elemento básico de las relaciones sociales que se caracteriza por estar anclado en las diferencias que distinguen a los sexos, lo que se traduce no sólo en diferencias sino en desigualdades¹⁹.

¹⁸ Amparo Moreno Sardá, 1993, p. 18.

¹⁹ Joan W. Scott, 1999, p. 61

Esta categoría debe ser entendida como la relación jerarquizada entre hombres y mujeres, es decir, de acuerdo al valor que la sociedad otorga a cada uno de ellos, además de comprender este valor como histórico, social y nunca de manera universal o eterna.²⁰

Visto de esta manera, el movimiento feminista decimonónico es un síntoma de esta disparidad y al mismo tiempo un resultado de la misma; es el reflejo de una subordinación y la reacción ante ésta que se concretó en la lucha por combatirla, lo que observo claramente en el contexto histórico que enmarcó al movimiento simbolista y lo percibo también en las obras pictóricas a estudiar.

Por movimiento feminista me refiero específicamente al que nació primero en Europa y más tarde en América a mediados del siglo XIX y que continuó hasta principios del siglo XX. Éste implicó la aparición colectiva de las mujeres en la escena política y, junto a ello y gracias a su lucha de oposición en contra de su subordinación a causa de su condición sexual, cambios estructurales importantes, algunos como el derecho al voto (por ello también fue llamado movimiento feminista sufragista), trabajo asalariado, autonomía del individuo civil y derecho a la instrucción.²¹

A continuación, quiero aclarar que me referiré a <<mujeres>> cuando haga hincapié en las sujetos reales que coadyuvieron en la construcción de un pasado. Por otra parte, utilizaré <<mujer>> como una construcción masculina que aglutina a todas en una concepción única e inmóvil, lo cual implica su invisibilización y negación.

Debo subrayar que las categorías de <<Mujer>> y <<mujeres>> podrían confundirse fácilmente. Sin embargo, a pesar de que las dos implican una construcción social, la primera se localiza en el imaginario, es una ficción, un mito que reúne a todas bajo características monolíticas y universales. Así, se concreta en una imagen femenina construida en un medio

²⁰ *Ibid.*, pp. 40-43

²¹ Georges Duby (coord.), 1993, p. 21

ideológico/conceptual controlado por varones que han imaginado a la <mujer> según su propio concepto de la realidad.²²

En cambio, la categoría de mujeres se caracteriza por una realidad que se construye y resignifica a partir del momento histórico, el grupo socio-cultural, la edad, la raza o la etnia, combinado con la conciencia que supone a un ser que actúa en situaciones determinadas a partir de sus relaciones sociales.²³

Ahora bien, la categoría de mujer fatal la visualizo como una figura femenina imaginada por otros, de la cual penden características específicas que dependen del contexto histórico. Así, la establezco a partir de un arquetipo femenino utilizado por los artistas, sobretudo los de las postrimerías del siglo XIX, para representar a la mujer que por un lado, es punto de partida para perversiones y anomalías eróticas (como las arpías, bestias con sexo femenino y otras quimeras) y que, por el otro, rompe con los cánones establecidos y se convierte en una figura de acción temida por él.²⁴ La peculiaridad de estas representaciones es que el miedo masculino implica no sólo el peligro de ser seducido por la maldad sino de ser sometido por ella. De tal manera, los pintores (determinados por una sociedad regida por una jerarquía patriarcal) dejaron reflejos de un pensamiento masculino, a través de la cual se asomaron sus necesidades, sus miedos, sus deseos y sus fantasías.

Un concepto que se desprende de la categoría de mujer fatal es el de erotismo. No puede hablarse sobre erotismo en general, para esta investigación es fundamental definir el erotismo de un época, la de finales del siglo XIX²⁵, con el objetivo de hilar las ideas plasmadas en las obras que en esta tesis estudio.²⁶ Por ello, retomaré lo que implicó el

²² Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (ed.), *op.cit.*, pp. 7-8.

²³ Griselda Pollock, "La heroína y la creación de un canon feminista" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *op.cit.*, pp. 154-164.

²⁴ Teresa Alario, 2002, p. 91.

²⁵ Como acota Litvak, en aquél fin de siglo, Sigmund Freud escribió sus teorías sobre la sexualidad y la libido como el motor de los actos humanos, lo que para nada fue gratuito o descontextualizado, pues precisamente esa era la temática que expresa bien las preocupaciones de la época. en Lily Litvak, 1979, p. 2.

²⁶ El contexto de este tipo de erotismo fue el marco moral de un sistema burgués sexualmente represivo, donde la Iglesia y el Estado emprenden una fuerte campaña en contra de las relaciones preconjugales y extraconjugales,

erotismo dentro del universo lógico del arte moderno, y por lo tanto para el simbolista. De tal manera, este concepto debe entenderse como el deseo, el miedo y la obsesión sexual masculina que reviste a un sujeto-objeto prohibido (la mujer), que a pesar de ello es deseado, por lo tanto, se convierte en un ser imaginario, inalcanzable y maligno.²⁷

Cierto erotismo de este momento histórico se traduce en una pasión masculina, al mismo tiempo temida; es un medio de proyección del temor, a través de una sexualidad femenina seductora inventada, para expresar una relación de poder entre varones y mujeres, cuyo fin y terror es el sometimiento de los primeros.

Por otra parte, la categoría de misoginia la retomé de la obra de Margrit Eichler, *Nonsexist Research Methods. A Practical Guide*. En este sentido, entiendo a la misoginia como el odio hacia la mujer, lo que implica una manifestación extrema del sexismo.²⁸ Desde mi punto de vista, la misoginia puede identificarse a través de figuras femeninas que expresan desde la ridiculización de las mujeres, hasta la tortura y el asesinato de las mismas.

Es importante recalcar que la subcategoría de cuerpo tiene un papel relevante para mi análisis. A éste lo entiendo, por un lado, como la materia que se transforma a través del lenguaje y de la ciencia, que opera como herramientas de poder con diferentes significados, y se convierte en uno de los espacios donde se libran las batallas de género. En mi estudio esto puede observarse en los experimentos médicos realizados en cuerpos de mujeres vivas, hasta

la prostitución, la pornografía, las perversiones, las madres solteras y los hijos ilegítimos, donde el matrimonio y la familia se convierten en el modelo ideal. Por lo tanto, el amor se divide, por un lado, en procreación, y por otro, en placer, una excluyente del otro. Ante esta división se condenó cualquier deseo que surgiera al margen del matrimonio y sin el fin reproductivo: “La mentalidad burguesa, y en último término puritana, determina que toda sensualidad desligada del *bios* creador sea considerada malsana y éticamente inaceptable.” en *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 2.

²⁸ Según Eichler el androcentrismo es el punto de vista que los hombres tienen del mundo sin tomar en cuenta a las mujeres, es la manifestación de la construcción del ego masculino. Así, desde la perspectiva androcéntrica las mujeres son objeto de posesión y explotación. Ahora bien, dos formas extremas del androcentrismo son la *ginopia*, que es la invisibilidad femenina, y la misoginia, que es el odio a las mujeres. V. Margrit Eichler, 1988. La autora explica que el androcentrismo forma parte del sexismo [éste es el “conjunto de todos y cada uno de los métodos empleados en el seno del patriarcado para poder mantener en situación de inferioridad, subordinación y explotación al sexo dominado: el femenino.” en Victoria Sau, *op.cit.*, p. 257. Además, es una categoría de análisis compleja y multidimensional, se divide en siete formas: el androcentrismo, la generalización extrema, la insensibilidad de género, los estándares dobles, lo apropiado del sexo, el familismo y la dicotomía sexual. V. Margrit Eichler, *op.cit.*

en las torturas físicas y otras agresiones de las cuales algunas feministas fueron víctimas.²⁹ Por otro, como el lugar en donde se toma conciencia del ser como un sujeto femenino político activo y que se identifica con otros a partir de su condición subordinada, a partir del sexo en un contexto histórico específico.³⁰

1.2 Mapas de pensamiento. Estado del arte.

Ahora bien, antes de iniciar el debate teórico, debo aclarar que me enfrento a la poca producción que existe sobre el arte plástico simbolista en general, tanto desde el punto de vista androcéntrico, como desde el ámbito feminista. Es importante aclarar que en ningún caso se refleja con fuerza la presencia de las mujeres en la historia como sujetos de acción.

Entre las obras más importantes para conocer sobre la obra simbolista y su corriente de pensamiento en Europa, desde una perspectiva androcéntrica, en donde se presenta a un sólo pensamiento como protagónico, el masculino, están: *Dreamers of Decadence, Symbolist Painters*, escrito por Philippe Jullian (1971), *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, de A.G Lehmann (1950); y para adentrarse al movimiento en México, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, compilado por Roxana Velásquez Martínez del Campo (2004).

Hoy, me identifico con los pintores simbolistas ante la angustia que la idea de progreso, nacida en la modernidad, sigue exigiendo sin mirar a la humanidad con la menor compasión; me identifico con su terror ante la muerte que se hace presente día a día, pero también me alejo y disiento de su horror y su idea fatídica que tenía sobre las mujeres para dar un salto abismal y reconocirme como una de ellas, como un sujeto histórico que actúa y reacciona ante lo que me rodea. Por lo tanto, en esta construcción masculina de la historia del arte, no me es suficiente que otras autoras y autores analicen las imágenes femeninas bajo el canon machista donde se deja entrever a la mujer, así en singular para ni siquiera hacer diferencias,

²⁹ V. Capítulo V en Thomas Laqueur, 1994.

³⁰ Se debe tomar en cuenta que el cuerpo es una variable cuya significación no es de ninguna manera permanente ni general para todas las épocas y todas las culturas, sino que es un concepto cambiante que depende de un factor fundamental: el contexto histórico. V. Linda Nicholson, 2003, p. 53.

como un objeto inerte. De nada me sirven las explicaciones iconográficas, si la acción de las mujeres reales, es decir, los referentes de las y los artistas, no están presentes.³¹ Esto sólo funciona para recobrar una parte del proceso histórico, en el cual ellas (por lo tanto nosotras) están, estamos, ausentes.

A partir de los años 60, muchas mujeres insertas en la cultura occidental, fundamentalmente bajo la teoría feminista, han contribuido en las ciencias sociales proponiendo el estudio del género femenino desde un punto de vista activo en la sociedad, tanto contemporánea como histórica³². La necesidad de saber el papel de la mujer en distintas sociedades y épocas como un trabajo en el que se inscribe la búsqueda de la identidad en el tiempo³³, así como la obligación de incluirla en el discurso histórico para poder establecer una relación de poder con el conocimiento y desenvolvemos con libertad en un mundo público inaugurado por hombres, ha dado pie a proponer diversas investigaciones y enfoques.³⁴ El campo de la historia del arte no ha sido la excepción, aunque con una producción menor, sobre todo en México.³⁵ Entre las autoras más destacadas que han revolucionado la teoría en las artes visuales encuentro a la suda-africana Griselda Pollock, a la alemana Gisela Ecker y a la inglesa Katy Deepwell.

Griselda Pollock, por ejemplo, cuestiona de forma incisiva la historia del arte tradicional para introducir nuevos conceptos, tales como feminismo, poder, mujeres creadoras (artistas). Junto a éstos, propone nuevos espacios y elementos metodológicos de interpretación de las obras pictóricas, de tal forma, logra una amalgama, por un lado, entre la

³¹ V. Jhonh Berger, 2001; Amy Dempsey, *op.cit.*; Roxana Velázquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*; Fausto Ramírez, *op.cit.*

³² V Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), 2007, p.140.

³³ Ana Lau, 2002, p. 189.

³⁴ V. Griselda Pollock, "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), 2007.

³⁵ "Aunque México no es ajeno a este proceso, en lo que se refiere al campo de las artes visuales ha habido poco desarrollo de un análisis feminista. En el campo de la crítica contamos con la recopilación de Raquel Tibol de sus escritos sobre mujeres artistas así como con los estudios analíticos de Eli Bartra, Mária Milán y Lorena Zamora [...]" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), 2007, p. 8.

teoría marxista y el feminismo y, por otro, entre las reflexiones de carácter feministas con el posestructuralismo y el psicoanálisis para aplicar un método analítico distinto.³⁶

La autora plantea que el feminismo ha abierto el camino para nuevas áreas y formas de conflicto social que necesitan de maneras propias de análisis para comprender las relaciones, la construcción social de la diferencia sexual, la sexualidad, la reproducción, el trabajo y la cultura.³⁷ Por su parte, la historia del arte se ocupa de un aspecto de esta producción cultural – el arte–; a esto debe acotarse que la disciplina misma es también un componente crucial de la hegemonía cultural ejercida por la clase, raza y género dominantes. Por eso resulta importante desafiar las definiciones de la realidad social, producidas en las interpretaciones de la cultura artística.³⁸

En *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*, Pollock manifiesta su interés por construir un vínculo entre las reflexiones feministas y la teoría marxista; considera al arte como un modo de producción, por lo tanto, afirma que la utilidad del paradigma marxista para la historia del arte feminista es indiscutible. Mientras que en *Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon*, el posestructuralismo y el psicoanálisis son herramientas teóricas que le resultan más eficaces para el análisis histórico.

Por otra parte, Katy Deepwell también contribuye a una nueva mirada en la historia del arte al transformar la obra en una herramienta política para expresar las ideas feministas: “Lo que aquí está en discusión es el potencial de la pintura como medio a través del cual las feministas pueden poner en discusión las nociones del arte que predominan hoy en día: un

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷ “La cultura es el novel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación existente entre clases, razas y sexos.” en Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), 2007, p. 47.

³⁸ *Ibid.*, p.47.

cuestionamiento a través de las imágenes, los métodos las interpretaciones, diferente del orden vigente.”³⁹

Ante un primer intento por introducir a las artistas en la historia del arte, fundamentalmente en las artes plásticas, investigadoras como Griselda Pollock, Gisela Ecker y Katy Deepwell se enfrentaron a la discusión sobre si era pertinente o no hablar de una estética femenina. Sus reflexiones apuntan al acuerdo de que los esencialismos no sólo son inconvenientes sino dañinos, no así referirse a una estética feminista como tal determinada por un momento histórico.

Al respecto, Griselda Pollock insiste en que la teoría feminista problematiza las nociones del yo, de mujer, del sujeto y sostiene que no se trata de esencias, de fuentes presociales de significado, sino de complicadas construcciones en el espacio social y psíquico. Así, el arte no es el espacio privatizado de la significación que se genera a sí misma sino es una forma de política textual.⁴⁰

Con esta postura, Gisela Ecker está de acuerdo y propone la crítica a esas “certidumbres” de lo que es femenino en el arte. Advierte que es fundamental elaborar una estética no <<femenina>> sino <<feminista>>. Para ello, hay que reflexionar sobre lo primero y tomar en cuenta las complicaciones de la subjetividad y las investigaciones feministas sobre la teoría estética que se dirigen necesariamente a una crítica de los supuestos tradicionales. Propone el deber de estar conscientes de que no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero que es importante seguir buscándolo. Acota que la palabra <<feminista>> se debe comprender como un compromiso relativo al momento histórico, con necesidades específicas.⁴¹

Así, el arte, tanto el producto como su análisis, no implica ir al encuentro de lo femenino como un concepto estático, sino, por el contrario, enfrentarse a lo femenino como

³⁹ Griselda Pollock, “La pintura, el feminismo y la historia” en Michele Barret y Anne Phillips, 2002, p. 173.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁴¹ Gisela Ecker (ed.), 1986, pp. 17- 18.

una característica que está en movimiento, la cual depende de la sociedad que produce a la artista y del permanente autoanálisis y autocrítica de ésta.

Bajo la misma línea, Katy Deepwell determina lo femenino en el arte como las experiencias de cada una de las mujeres, las que no pueden reducirse a esencialismos ni universalismos:

[...] se concentra en asuntos referentes a los medios para significar la particularidad de las mujeres, no teorizados como negatividad sino como materiales de experiencia vivida e intereses específicos. El espacio del arte narra y, al hacerlo, legitima lo que hace visible en sus historias recurrentes. El guión de la pintura figurativa en Occidente ha sido descomunadamente masculino, ha estado al servicio de sus fantasías y ha representado el predominio blanco. Las mujeres desean escribir nuevas historias, en esta narrativa.”⁴²

Por lo tanto, la historia feminista del arte implica no sólo una perspectiva nueva y revolucionaria de análisis, sino una postura política de emancipación de las mujeres que la ejercen:

La historia feminista del arte debe verse a sí misma como parte de la iniciativa política del movimiento de las mujeres, no sólo como una nueva perspectiva de la disciplina que apunta a mejorar la existente, pero inadecuada historia del arte. La historia feminista del arte debe comprometerse en una política del conocimiento. [...] Estoy argumentando que la historia feminista del arte tiene que rechazar toda esta valoración crítica y dejar de jugar con los criterios estéticos para la apreciación del arte. En vez de eso, debería concentrarse en las formas históricas de explicación de la *producción* artística de las mujeres.⁴³

Con ello se llega a un punto nodal en la historia feminista del arte: incluir a las mujeres como sujetos creadores (y con ello terminar con la idea de que el arte es exclusivo del ámbito masculino)⁴⁴, que es la principal lucha de las investigadoras mencionadas.

Es preciso destacar que con el feminismo se han recuperado las voces de mujeres, muchas veces silenciadas en la historia del arte, además de que ha encontrado metodologías resaltantes de la experiencia de género y de cómo ésta ha afectado a la producción artística.⁴⁵

⁴² Griselda Pollock, “La pintura, el feminismo y la historia” en Michele Barret y Anne Phillips, *op. cit.*, p. 174.

⁴³ Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *op. cit.*, p.51.

⁴⁴ “Las interrogantes feministas de la historia del arte han ampliado ese programa para exponer y desafiar lo que comúnmente se asume con respecto a esta creatividad como prerrogativa exclusiva del sexo masculino y que, como consecuencia, el término artista refiere automáticamente a un hombre.” en *Ibid.*, p.48.

⁴⁵ V. Gisela Ecker (ed.), *op. cit.* y Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *op. cit.*

A continuación, expongo un problema que muy poco se ha explorado, el cual pretendo abordar a lo largo de mi tesis de investigación: el de no sólo atender a la producción artística de las mujeres, sino también estudiarlas como sujetos sociales que retroalimentan las creaciones masculinas, que sin que ellas formen parte de la actividad creativa, propician cambios en el campo de las ideas, lo que luego puede comprobarse en la plástica hecha por ellos aún de carácter misógino. Por ejemplo, si bien Pollock argumenta que el arte es un producto social, portavoz de ideología y de significados, una actividad a través de la cual se definen identidades⁴⁶, con el fin de no invisibilizar a las mujeres creadoras, se centra en los y las productoras del arte, sin tomar en cuenta que la sociedad, incluidas en ella las mujeres como sujetos activos y sus movimientos contribuyen a resignificar las obras plásticas como documentos históricos.

Me parece que no es suficiente el furioso, y sin duda necesario, rechazo del sobrentendido androcéntrico que establece que “La historia real del arte permanece fundamentalmente sin alterarse dado que su centro mitológico y psíquico no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas. El Relato del Arte es un Relato ilustrado del Hombre.”⁴⁷ Desde mi punto de vista, hace falta ampliar el rompecabezas para que desde una óptica feminista del arte se elaboren historias lo más completas posibles. Donde hombres y mujeres aparezcan en los procesos creativos, no sólo como ejecutantes sino como sociedades que respaldan a los movimientos artísticos.

Mi trabajo debe estar anclado en una perspectiva teórica feminista para hilar la historia, de entender los procesos históricos como las relaciones de poder entre géneros y sus

⁴⁶ “No sólo tenemos que aprehender que el arte es parte de la producción de una sociedad, sino que también tenemos que tomar en cuenta que es en sí mismo productor de significados. El arte es constitutivo de una ideología, no una mera ilustración de la misma. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso redefinen las visiones particulares del mundo, definiciones e identidades.” en Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *op. cit.*, p. 59.

⁴⁷ Griselda Pollock, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *op. cit.*, p.143.

percepciones expresadas en el arte (como ejemplo, en el arte simbolista mexicano). Por lo tanto, mi deber ético y comprometido es historiar bajo una nueva y revolucionaria óptica, que implica analizar al testimonio con una práctica crítica diferente:

Es fundamental reconocer que el feminismo no es –como todavía asumen algunos críticos poco informados en México- un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos “objetivos” como “subjetivos” de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica. De ahí se ha desprendido un desarrollo muy diverso de perspectivas analíticas y posturas políticas.⁴⁸

Así, mi tarea es releer y utilizar al arte como testimonio de la historia del “proceso socio-simbólico de la sexualidad y la construcción del sujeto en la diferencia sexual” del que habla Pollock, para producir un conocimiento diferente, en el cual las mujeres y sus movimientos protagonicen también un momento histórico que contribuya al entendimiento de un instante en el pasado cuyo reflejo, poco nítido, es un lienzo, sus colores y sus formas. No quiero reclamar la creatividad femenina, sino rescatar su andar y su contribución ideológica en una producción artística que a simple vista no parecería estar presente: “Se puede decir que gran parte del arte se somete a esa economía de la visión: una diferencia fija en la que el hombre está dotado del poder de la mirada, y plasma su fantasía de la perfección, en un arte que embellece formalmente la amenaza de la otredad de la mujer.”⁴⁹ Lo que pretendo es fortalecer el eco, ampliar los puentes de la historia, mostrar las relaciones entre los géneros y sus resultados, uno de ellos: el arte.

Ahora bien, las investigaciones sobre imágenes femeninas en el arte bajo una perspectiva feminista son escasos, y la mayoría de ellos se abocan a analizar el producto artístico, estudiando a las mujeres como objetos y no como sujetos de la historia, con el fin de denunciar el pensamiento masculino y el control que éste tenía sobre ellas, sin reparar en un

⁴⁸ *Ibid*, p.7.

⁴⁹ Griselda Pollock, “La pintura, el feminismo y la historia” en Michele Barret y Anne Phillips (eomps.), *op.cit.*, p. 161.

diálogo pertinente entre la realidad y las percepciones bajo un pensamiento masculino dominante.

Sobre esto he encontrado algunos textos en los cuales apoyarme. Uno de ellos es el de Lynda Nead, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, en el cual cuestiona cómo ha adquirido el cuerpo femenino el estatus de icono, de símbolo del arte occidental. La autora analiza la tradición histórica y las nuevas propuestas del reciente arte feminista y, al estudiar cómo se producen las imágenes del cuerpo femenino consideradas aceptables o no, abre el debate sobre los límites entre cultura y pornografía⁵⁰ Una de sus hipótesis es que “[...] uno de los fines principales del desnudo femenino ha sido contener y regular el cuerpo sexual femenino.”⁵¹

Por otro lado, está la compilación realizada en España por Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz, quienes lograron la recopilación sobre las investigaciones presentadas, en el año de 1999, en el Congreso de *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, realizadas por miembros del proyecto I+D *Imagen y percepción de la mujer en la Historia* y el Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer de la Universidad de Málaga. Estos estudios giran en torno a constatar la historia de las imágenes femeninas como resultado del imaginario masculino y la forma en que ellos han expresado y transmitido los ideales de mujeres, así como el papel que les han obligado a ejercer según sus intereses y esquemas de pensamiento.⁵² Las compiladoras describen el objetivo de estos trabajos como el de dar una lectura feminista para construir un análisis de la imagen femenina desde su condición de objeto (del arte y la literatura), cuya aportación sea la “otra mirada”, “[...] en este caso el receptor femenino, aporte nuevas posibilidades de interpretación que permitan posicionar a la

⁵⁰ V. Lynda Nead, 1998.

⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

⁵² Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (ed.), 2001, p.8.

mujer en el contexto ideológico/cultural en el que se elaboraron estas imágenes, y posiblemente también, captar los “usos” y “abusos” que de ella se ha hecho [...].⁵³

Mi crítica central a las investigaciones que componen esta obra es que, a pesar de inscribirse en una ideología feminista, estos estudios no logran romper con el canon de la historia del arte tradicional, en donde el pintor (hombre descontextualizado de su momento y sociedad) se presenta como genio absoluto, visionario y portador ideológico de su tiempo, capaz de cambiar el rumbo de los procesos históricos gracias a su mágico don.⁵⁴ Un ejemplo se expresa en la siguiente cita, la que postula a Goya como uno de los grandes pintores que rompe esquemas sin un sustento histórico a través de sus retratos femeninos:

Nos parece muy interesante acercarnos al universo goyesco para traer hasta nuestras líneas algunas de sus manifestaciones en pro de la representación femenina, pues, sin duda, y como señalábamos en nuestra introducción, será la suya una mirada progresista que romperá esquemas y tópicos del siglo XIX [...] el pintor zaragozano se acercará a la figura femenina a través de sus retratos, donde capta la psicología y el carácter de la misma, al mismo tiempo que representa su estereotipo de belleza [...] lo que nos da una idea de la importancia concedida por el gran pintor a la belleza femenina.⁵⁵

Sin embargo, me parece importante retomar las tres clasificaciones sobre las imágenes femeninas que postulan a lo largo de la obra: las integradas en el sistema (las buenas); las transgresoras (las malas) y las ambiguas (“[...]clasificación en las que estarían todas aquéllas que se sitúan en posiciones intermedias en donde el juego de la ambigüedad posibilita un amplio juego de matices que [...] la mentalidad masculina no se resiste a penalizar”)⁵⁶

En especial me parece muy interesante la definición de *transgresora* que identifica a la imagen de la mujer fatal como herramienta de análisis:

[...] la transgresora puede representar la acción de valores masculinos, pero especialmente como elementos generadores del mal; del mal del hombre que se ve sometido/dominado por la mujer, por la concupiscencia y por la seducción.

⁵³ *Ibid.*, p.9.

⁵⁴ “[...] nuestra cultura se encuentra permeada de ideas acerca de la naturaleza individual de la creatividad, de cómo los genios siempre vencerán los obstáculos sociales, de que el arte es una esfera inexplicable, casi mágica, que debe ser venerada, mas no analizada.” en Griselda Pollock. “Visión voz y poder: historias feministas del arte y marxismo” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *op.cit.*, p. 48.

⁵⁵ Juan Manuel Martín Robles y Manuel L. Peregrina Palomares, 2001, pp. 32-33.

⁵⁶ Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (ed.), *op. cit.*, p. 10.

En el plano formal, esto condiciona la imagen femenina con gestos que expresen la ACCIÓN, bien enunciándola con la mirada o con la sonrisa como gestos de atracción, o con la acción del caminar prolongando un pie hacia delante [...] De cualquier forma, la acción en la mujer es considerada como una disposición negativa. A la “buena mujer”, a lo más se le insinúa la acción con una sonrisa, mediante la elevación de la comisura de los labios, gesto que inspira benevolencia y simpatía. [...] la transgresión usará de la curva, aplicada al cuerpo femenino como expresión del movimiento, como elemento de provocación y por lo tanto de extra-límite. Éste se aplicará a gestos de seducción: cabelleras largas, sueltas y onduladas, movimientos serpentinales del cuerpo, acción de caminar[...] La cultura decimonónica y especialmente la finisecular nos dejará un amplio repertorio de referencias en las que el movimiento y el peligro, para el hombre, se materializa a través de él y así convierte a la mujer en un ser diferente e inhumano, asociado a la serpiente, a la vampira y al demonio en sí.

La penalización de éstas será la masculinización o su metamorfosis en personalización del mal: serpientes, demonios, híbridos o personajes inhumanos por su maldad: Lilith, Salomé, Medusa...⁵⁷

Ante mi esfuerzo por encontrar aquellas investigaciones que arrojaran alguna luz sobre el tema de estudio pero, sobre todo, con miras a no encontrar nada parecido a mi enfoque (lo que para ser sincera me había ilusionado), encontré un estudio revelador: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, de Bram Dijkstra. A medida que hilaba palabra a palabra de ese texto, mi ego científico se desvanecía. Tan pronto sucedía, que no lograba identificar si era alegría lo que sentía por haber encontrado un estudio que pudiera guiarme en mi análisis y darme la razón al formular mi hipótesis o si me inundaba un odio profundo por saber que mi originalidad había desaparecido...

Bram Dijkstra hace un planteamiento de carácter histórico cuando dice:

Este libro demuestra con claridad que tenemos fundadas razones para pensar que las obras de arte no caen, en forma alguna, fuera del ámbito e influencias de los movimientos ideológicos dominantes de la época en que fueron creadas. Mi planteamiento es puramente histórico, y no, o al menos no en lo fundamental, propio de la historia del arte [...] ⁵⁸

El estudio de Dijkstra se centra en el análisis de la producción del arte europeo decimonónico, pero no sólo para denunciar el pensamiento misógino de la época sino para crear un dialogo entre las acciones de las mujeres europeas (entre ellas los primeros

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵⁸ Bram Dijkstra, 1994, p. IX.

movimientos feministas) y la respuesta que hacia ellas tuvieron los hombres de su tiempo, con el objetivo de mostrar a la plástica como “[...] una auténtica iconografía de la misoginia”⁵⁹:

A medida que las mujeres se fueron volviendo cada vez más reacias a los esfuerzos de los hombres para enseñarles, en nombre del progreso y la evolución cómo comportarse de acuerdo con la posición que les destinaba en la civilización, la campaña cultural de los varones para educar a sus compañeras, frustrada por la mala voluntad <<intrínsecamente perversa>> de aquéllas para aceptarla, escaló hasta lo que podemos denominar, sin dudarlo, una guerra contra la mujer –porque si dijéramos <<mujeres>> contradiríamos una premisa mayor del pensamiento antifeminista de la época.⁶⁰

Por lo tanto, a pesar de que mi trabajo se reduce al contexto de los símbolos y significados de las imágenes femeninas de la mujer fatal en la pintura simbolista mexicana, trabajaré estrechamente sobre la base del estudio de Bram Dijkstra para apoyarme en él y contribuir en este esfuerzo por dar un lugar a las mujeres rebeldes decimonónicas. Por ejemplo, me fueron muy útiles las traducciones de ciertas fuentes primarias que por el momento no están a mi alcance.⁶¹

Por otra parte, ante la pregunta de cómo se ha estudiado la imagen femenina específicamente a través del arte plástico simbolista bajo la teoría feminista encontré un sólo texto: *La imagen de la mujer en la pintura simbolista española*, de Lola Caparrós Masegosa. Me parece importante aclarar que en el caso del simbolismo mexicano no existe investigación alguna bajo perspectivas feministas.

Caparrós Masegosa desarrolla su investigación en dos partes. En la primera, expone brevemente el contexto histórico, estético y el proceso de incorporación del arte simbolista en España; en la segunda, aborda las circunstancias que influyeron en la construcción del tema de la mujer fatal/angelical en la plástica europea y cómo se concretó esa imagen en los pintores del movimiento simbolista español.⁶²

En este artículo, la autora sugiere, de forma breve y poco profunda, que una de las causas por las cuales la imagen de la mujer fatal se convirtió en tema favorito de los pintores

⁵⁹ *Ibid.*, p. VIII.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. IX.

⁶² Lola Caparrós Masegosa, *op. cit.*, p. 489.

de dicho movimiento fue la de una reacción en contra de los movimientos reivindicativos de las mujeres del siglo XIX:

Empecemos con la “femme fatale”. Pero antes hay que aludir brevemente a las circunstancias que influyeron en su formulación a nivel de la plástica y literatura europea como a partir de la segunda mitad del siglo XIX se asistirá a una modificación sustancial de la posición de la mujer en la sociedad gracias a una serie de cambios que, atendiendo a las reivindicaciones de los primeros movimientos feministas, provocan conquistas como el acceso de la mujer al trabajo y la educación o el control de la natalidad, así como cambios en el campo de la sexualidad, pasando la mujer de una subordinación a la autoridad del varón, de estar destinada al *servicio y placer del hombre en todas las facetas de la vida*, a una emancipación e incluso transgresión del orden establecido.⁶³

El trabajo de Caparrós se inscribe fundamentalmente en la descripción formal de las obras, lo que sin duda es una guía de análisis iconográfico.

La plástica se traduce en historia y ésta se torna en la aguja que porta la hebra que pareciera infinita, ésa que atraviesa el contorno de la identidad del ser, en tanto que el lenguaje se convierte en la inminente existencia pasajera de la conciencia, en la verdad cambiante y testimonial, casi siempre imperceptible para la mente de quien actúa, descifrable tal vez para quien habitará en otro tiempo y espacio, para una otra/o cuya identidad está siempre en transformación hasta el día de su muerte .

⁶³ *Ibid.*, p. 494.

CAPÍTULO II

EUROPA Y SU ANGUSTIA VELADA

*La naturaleza es un templo de entre cuyos pilares
hay palabras confusas que acertamos a oír;
pasa el hombre a través de los bosques de símbolos
que le observan con ojos habituados a verlo.*

Charles Baudelaire

Desde la distancia, donde los recuerdos se alargan como hilos infinitos y parecieran diluirse en el tiempo, me propongo escribir sobre los fragmentos, que he podido rescatar de aquí y de allá, para reconstruir el escenario socio-cultural europeo de aquél siglo XIX que se acercaba a su fin, donde surgió el movimiento simbolista.

Mis objetivos en este capítulo son, primero, desarrollar el marco histórico en el cual surgió el simbolismo, después, explicar a grandes rasgos dicho movimiento artístico, todo ello desde una perspectiva androcéntrica, que es como otros investigadores lo han estudiado, para finalmente incluir en este proceso socio-cultural a las feministas europeas decimonónicas, insertas en el ámbito liberal, como sujetos de la historia, cuyas acciones fueron referentes, según pienso, para que los pintores simbolistas crearan imágenes femeninas con ciertas características, lo que analizaré en el capítulo IV. Con este enfoque ellas aparecerán como una causa velada, como síntoma de una sociedad en cambio, que coadyuvieron en la creación artística dentro de un movimiento que poco después fue adoptado por artistas plásticos mexicanos.

2.1 El escenario: el movimiento simbolista europeo y su entorno

Imaginemos, pues, aquella Europa decimonónica en su fin de siglo. Imaginemos entonces a la modernidad que todo lo impregnaba; reconozcamos el escenario donde la división de clases se acentuaba con mayor fuerza, y las inequidades sociales se volvían más evidentes ante el progreso científico y tecnológico, ante el despegue de la economía industrial imparable; imaginemos también un escenario de múltiples pistas donde coincidían católicos, judíos, protestantes, laicistas y otros pensamientos mágicos; imaginemos el inicio de la introspección

de la individualidad y su contraparte, una cultura de masas, así como un nuevo sujeto colectivo: la clase trabajadora.¹ Imaginemos, y entonces recordemos para siempre, la imagen de un mundo pensado por varones ante el cual las mujeres se abrían paso para la igualdad bajo circunstancias específicas y su conciencia propia como sujetos sociales.

De mediados del siglo XIX, hasta 1895, la economía europea se transformó y con ella lo hizo también el tiempo, que tomó dimensiones distintas, se aceleró: los paisajes no podían ser mirados con la misma paciencia de cuando se recorrían los caminos a caballo; ahora el ferrocarril obligaba a pasar la mirada por los campos con poco detenimiento, luego el automóvil y más tarde el avión propiciaron el olvido del deleite de aquellos escenarios bucólicos. Un nuevo paisaje se erguía violento, el progreso del capitalismo industrial, que modificaba profundamente el funcionamiento de un sistema económico donde la industria se afirmaba como el sector dominante del futuro, imponiendo su ritmo de crecimiento y fluctuación y modificando también una sociedad donde la burguesía aparece poco a poco como la clase dominante, apoderándose del poder político o asumiéndolo junto con las antiguas <<élites>> aristocráticas.²

La Europa moderna decimonónica tuvo como rasgo distintivo el desarrollo del capitalismo que como monstruo rebasaba las fronteras para convertirse en un fenómeno mundial gracias a la expansión de los Estados Unidos y de un Japón que hacia poco había salido del régimen feudal.³ El desarrollo de la producción metalúrgica y de la industrial pesada exigían inversiones enormes, lo que dio lugar a un régimen cuasi monopolístico; lo mismo ocurrió con el desarrollo de la industria del armamento. Por otro lado, las potencias europeas se alistaban para repartirse el territorio de África (India se unió a la corona británica en 1872). China y América Latina se convirtieron también en territorios para la inversión y el comercio. En otro ámbito, la exaltación de la ciencia y la técnica coopera con la organización

¹ Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*, p. 22.

² Guy Palmade, 2006, p. 54.

³ Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.* p. 22.

de las exposiciones mundiales con el fin de mostrar las maravillas del desarrollo industrial.⁴

La era del acero y su grandiosidad tenían un emblema monumental: la Torre Eiffel.

Es importante aclarar que las modificaciones de estructura y de desarrollo económico, no implicaron más que a ciertos países de Europa: el Reino Unido, Francia, Alemania, Bélgica, Suiza:

Los cambios, en apariencia, son modestos en las economías y en las sociedades de los países mediterráneos de la Europa oriental para el campesino que sigue trabajando y viviendo como lo hicieron sus antepasados; pero si no se beneficia del progreso, se ve indirectamente afectado por el desarrollo económico de los demás países, por la caída de los precios agrícolas, por la mejora de los transportes; a menudo intenta evadirse de su condición expatriándose. Si en la Europa, todavía poco industrializada de principios del siglo XIX, estos países aún no aparecen como los parientes pobres, subdesarrollados, a la vez canteras de hombres y mercados económicos que se disputan productos y capitales extranjeros, al final del siglo la distancia que les separa de los países más avanzados es ya enorme.⁵

Las contradicciones de la modernidad eran características de esos tiempos. Tras la idea del progreso económico surgió una realidad que azotaba con fuerza. Por un lado se mostraba con orgullo el avance tecnológico y científico que prometía el beneficio social, y por el otro se asomaba la descarnada explotación del hombre por el hombre y sus desigualdades sociales, lo que podía observarse en las ciudades: “Las ciudades cosmopolitas de fines del siglo XIX combinaban modas, hábitos y formas estéticas canónicas con el incontrolable caso de la desigualdad, marginación y prácticas de sobrevivencia y protesta que grandes sectores de sus habitantes adoptaban con temeridad.”⁶

En todos los estados de Europa, si bien con diferentes intensidades, el orden monárquico establecido y el predominio social y político de la aristocracia se veían amenazados por la lucha de un nuevo orden social: el liberalismo. Éste era apoyado por la burguesía ascendente, que iniciaba su dominio en la política europea en el siglo posterior a la

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Guy Palmade, *op.cit.*, p. 54.

⁶ Mauricio Tenorio Trillo, 1996, pp. 13-14.

Revolución Francesa. Sus postulados eran bastos, pero cabe decir que ninguno contemplaba a las mujeres.⁷

A lo largo de la época decimonónica las pugnas de poder se hacían presentes entre la burguesía y la aristocracia, entre el proletariado y la burguesía, entre una visión liberal y un <<fantasma comunista>>. Ante esto, una pregunta rondaba entre las mentes intelectuales modernas europeas, entre las más destacadas Carl Marx: “¿En qué medida las tensiones y contradicciones de la sociedad liberal dan origen a movimientos de carácter social?”⁸ De una u otra forma todos los contemporáneos reconocían la gravedad de la cuestión obrera, y muchos temían un levantamiento. Ante este panorama surge lentamente, entre 1860 y 1870, el socialismo y con él una conciencia de clase, en específico la del obrero, que si bien tiene fundamentos mucho más antiguos, sólo se separa de la utopía y entra en una nueva fase con la creación de la I Internacional.⁹ Como escribió Wolfgang J. Mommsen “Parece que Europa, que aún no está segura de sus éxitos, que aún duda en penetrar en la era de la mecanización está al borde de la guerra civil, impugnada desde el interior mismo, por aquellos que se sienten explotados.”¹⁰ Como veremos más adelante, hubo más de un movimiento social revolucionario, entre los más importantes se encuentra el del movimiento feminista.

Por otro lado, en el ámbito religioso no puede generalizarse en una época en la que la sociedad cuestionaba las relaciones entre Estado e Iglesia y que al mismo tiempo se encontraba dividida entre católicos, protestantes, seguidores de sectas y quienes habían intercambiado la fe religiosa por la fe tecnológica-científica o artística.

Las creencias confesionarias arraigadas retuvieron a numerosos fieles de las clases medias, las mismas clases donde los laicistas reclutaban a la mayor parte de sus adeptos. La llamada a la acción de Voltaire, [...] legado del siglo XVIII, sobrevivió como eslogan que los

⁷ Wolfgang J. Mommsen, 2003, p.5.

⁸ *Ibid.*, p.5.

⁹ *Ibid.*, p.196.

¹⁰ *Ibid.*, p.5.

anticlericales y anticristianos consideraban todavía perfectamente relevante. Esa cosa infame, la creencia convencional –al menos entre los creyentes practicantes-, respaldada por las iglesias convencionales, parecían tener más vidas que un gato.¹¹

Según Peter Gay, el avance de las explicaciones científicas dio una respuesta diferente, a veces desesperada, el misticismo, en múltiples apariencias, floreció como no lo había hecho durante siglos: un sin fin de dogmas espirituales inundaron a la civilización occidental, desde la credulidad primitiva hasta la ruptura sofisticada de la lógica, desde las sesiones dedicadas a las cartas del tarot hasta las reuniones espiritistas para invocar a sus muertos que se manifestaban en mesas voladoras, sin dejar a un lado las investigaciones semicientíficas sobre fenómenos psicológicos inexplicables.

Entre esta mezcla de fes, los artistas modernos propusieron una propia: la religión del arte, que se plasmaba en el reto intelectual llamado <<arte por arte>>. Lo que se resumía a la única creencia del hombre como creador y de la muerte de Dios:

Arthur Rimbaud escribió: “<<Hay que ser absolutamente moderno>> [...] Gauguin, poco antes de su muerte en 1903, en una diatriba contra la Iglesia católica, expresó sucintamente lo que significaba ser absolutamente moderno: <<Lo que se debe matar de modo que no renazca jamás: Dios>>. [...] En el cambio de siglo este mensaje era subversivo, pero no muy original. Nietzsche, el retórico más elocuente de la subversión, había proclamado la muerte de Dios y el fracaso de la moralidad dominante.¹²

El clero, y con él las iglesias establecidas vinculadas a las clases más poderosas o más tradicionales, se enfrentó a una edad materialista, que creía en la dominación de la naturaleza, en la máquina, en los mecanismos tecnológicos y sociales.

Así, el cambio de ideología se presentó claro entre numerosos intelectuales quienes postularon a la ciencia y el progreso como la sustitución de la religión:

El químico Berthelot afirma: <<Hoy el mundo ya no tiene misterios. La concepción racional pretende aclararlo todo y comprenderlo todo... Mediante el conocimiento de las leyes físicas, la ciencia ha renovado la concepción del mundo y revocado irreversiblemente la noción de milagro y de lo sobrenatural.>> Por último muchos reprochan a la Iglesia católica su adhesión a la dinastía de los Borbones. El anticlericalismo es múltiple, obedece a motivaciones muy diversas. El ateísmo es tanto más difuso cuanto que la iglesia católica no sufre la competencia

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² *Ibid.*

de otras iglesias; los protestantes representan sólo el 2 por ciento de la población en Francia, siendo pues una ínfima minoría llena de conflictos que la desgarran.¹³

Los cambios científicos, tecnológicos, económicos e ideológicos no tardaron en materializarse. Tomar conciencia como miembro de una clase y como individuo repercutió en el modo de vida. Por un lado, se plantearon nuevas relaciones sociales con los miembros de parentesco más cercanos y la vida hogareña tomó un nuevo sentido en torno a la familia, cada miembro adquirió un papel específico conforme a su edad y su sexo:

[...] papeles pintados, jarrones, alfombras, embellecen el marco de la vida [...] Los obreros más acomodados se preocupan incluso por su vivienda y, al terminar su trabajo, vuelven a casa en lugar de entretenerse en las tabernas. En la familia adquiere más importancia el niño, sobre cuyo futuro se hacen proyectos, ya se trate de educación de fortuna o de matrimonio [...]. Se empiezan a celebrar los cumpleaños, se toma la costumbre de visitar a los viejos padres. Los buenos sentimientos figuran entre las virtudes burguesas y todo se convierte en algo respetable.¹⁴

Por otro lado, a fines del siglo XIX, surgió una nueva idea de poder a través de la posesión de bienes, que fuera acorde con el poder adquisitivo de la nueva sociedad aburguesada y, también, que fuera producto de la combinación entre industria y tecnología. Un ejemplo de ello fue la introducción de la luz eléctrica, tanto en la vía pública como en los interiores de las casas, pues representaba una innovación tecnológica que se usó como elemento de *status* social: las lámparas, por ejemplo, no sólo tenían una función útil, sino que se aprovecharon como un elemento de ostentación decorativa que revistió de prestigio a sus poseedores.¹⁵

Como es sabido, la organización del hogar corría a cargo de las mujeres. Era en este espacio donde, por un lado, desarrollaban sus relaciones sociales, en cuartos dedicados a las reuniones, al chisme, donde sucedía el proceso de identificación, donde las pláticas quedaban zumbando en la memoria de cada una, si acaso se liberaron en algunos diarios íntimos, pero, en general, sólo los muros les sobrevivieron; pero, por otro lado, era ahí también donde

¹³ *Ibid.*, pp. 187-188.

¹⁴ Guy Palmade, *op.cit.* p. 192-193.

¹⁵ Elena Estrada de Gerlero (ed.), 1995, pp.140 -141.

sucedía la actividad intelectual femenina, la creación, la crítica a su sociedad y su condición, como veremos más adelante.

En general, los hombres se encargaban de llevar a cabo sus ambiciones personales en la esfera pública, mientras proveían el dinero para que “sus” mujeres reflejaran los logros económicos a través de la decoración de las casonas, tomando en cuenta la separación de funciones y siguiendo los lineamientos que las costumbres de la época marcaban como pauta. En ocasiones, a causa de ese propósito de manifestar entre sus allegados su rango y bienestar sociales, hubo exceso en las decoraciones.¹⁶ Los objetos domésticos tomaron entonces un valor agregado: “En los objetos se buscaba una funcionalidad pero se pretendía particularizar a través de su carácter eminentemente decorativo, o mejor dicho, suntuario.”¹⁷

Incluso el cuarto de baño se transformó en un elemento de lujo y *confort*: todos los muebles de baño se fabricaban con porcelana, en algunas ocasiones combinados con madera. En su mayoría, amueblados con una bella tina de cuatro patas, un lavabo y excusado de porcelana, en algunos casos con la firma de la casa productora, y un bidet de porcelana con tapa y base de madera.

2.1.2 La ilusión de la modernidad y sus expresiones: el arte

Entre tantos eventos, lo que trato de rescatar no es un cúmulo de avances económicos, ni tecnológicos, ni científicos, ni de teorías sociales universales. Lo que trato de recordar, entonces, es una sociedad heterogénea, variopinta, compleja, y sin embargo, marcada por un modelo de pensamiento que toma forma con una palabra: modernidad.

Pero ¿qué es la modernidad? La idea de progreso y de novedad era lo que día a día se perseguía en el ocaso decimonónico europeo, así, el pensamiento moderno tomaba fuerza. Se construía y deseaba una idea como tal, una ilusión, el deseo de llegar a un bienestar ficticio, carrera interminable:

¹⁶ *Ibid.*, p.142.

¹⁷ *Ibid.*, p.143.

En el mundo moderno, el progreso es la vara con que la época prefiere medirse. La historia del tiempo moderno es la historia de la propia conciencia del progreso, o sea, de cómo la modernidad produjo una imagen de sí misma. Esta transformación sólo se hizo posible gracias a la visión moderna de la historia como una totalidad que progresó –como realidad, como forma de conocimiento– pero que nunca se completa: el futuro nunca es identificable. [...] la idea de lo moderno se volvió una metáfora inalcanzable y suprema, metáfora que sin embargo se repetía íntegra en cada cosa que fuera considerada eso: moderna¹⁸

Cabe señalar que en este mundo moderno era común encontrar ideas características que chocaran constantemente, por ejemplo, el nacionalismo económico, cultural y político contradecía el cosmopolitismo:

El cosmopolitismo era un requisito de la modernidad que al mismo tiempo que demandaba la homogeneización de todas las características y deseos humanos, apreciaba y deseaba lo exótico y estrafalario. Ello constituía una ironía existencial insalvable: un modelo óptimo del mundo y una fascinación por lo que no formaba parte del modelo; fascinación que, no obstante, era inseparable de la imagen del mundo moderno. La misma necesidad nacional de ser cosmopolita parecía estar en conflicto con el requisito de ser cultural y racialmente original y, presuntamente superior.¹⁹

Ahora bien, la modernidad en el ámbito artístico, que es un punto imprescindible para entender al movimiento simbolista pues es de ahí de donde surgió, era “[...] un nuevo modelo de entender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modo de valorar las obras culturales y a sus artífices. En suma, que [...] -el- estilo moderno era un clima de pensamiento, sentimiento y opinión.”²⁰

Así, dentro del gran universo lógico que atañe a la modernidad se encontraban pues los artistas modernos pertenecientes a diversas tendencias, y el rasgo en común de todos ellos era, como lo llamó Peter Gay, la atracción a la herejía. Dicho de otra manera, el punto en común era “la convicción de que aquello que no se ha probado es notablemente superior a lo familiar, lo raro a lo ordinario, lo experimental a la rutina. [...] <<¡Asómbreme!>>. Era un buen lema moderno.”²¹

Esta atracción de la herejía de la que habla Gay se observa en la ruptura de las reglas clásicas del arte para llegar a propuestas novedosas y revolucionarias de expresión y el placer

¹⁸ Mauricio Tenorio Trillo, *op.cit.*, pp. 13-15.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

²⁰ Peter Gay, *op.cit.*, pp. 24-25.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

que experimenta el artista al enfrentar un orden establecido para transformar las reglas en libertad:

[...] el poeta moderno que vierte contenidos obscenos en los metros tradicionales; el arquitecto moderno que elimina de su diseño todo ornato; el compositor moderno que deliberadamente infringe las reglas tradicionales de la armonía y el contrapunto; el pintor moderno que exhibe un rápido bosquejo como una obra acabada, todos ellos y sus aliados obtienen satisfacción no sólo en tomar un nuevo camino revolucionario —el suyo propio—, sino también en el mero acto de triunfal insubordinación contra la autoridad dominante. Tales emociones son imposibles de cuantificar, pero parece probable que gran parte del regocijo que suscita la creación de una obra pictórica o una sinfonía radical se deba a la satisfacción del creador por haber vencido a la oposición. El donoso lema que ideó Ezra Pound para sus colegas rebeldes antes de la Primera Guerra Mundial, *Make it New!* (<<Innova>>), sintetiza las aspiraciones de más de una generación de modernos.²²

Baudelaire es el autor indispensable en la historia de la modernidad, sin embargo están algunos otros, como Marcel Duchamp o Virginia Woolf, Igor Stravinsky u Orson Welles. No existe un único/a compositor/a, poeta, pintor/a, escultor/a o arquitecto/a a quien pueda atribuírsele la paternidad o maternidad, sin embargo, para marcar un inicio contundente, los historiadores lo han personificado y materializado en Charles Baudelaire (uno de los espíritus más solitarios de la época) y su obra, quien hace un llamado urgente a la subjetividad desde diferentes ángulos:

Desde la década de 1840 y de forma más osada en las posteriores —considero a Charles Baudelaire el primer héroe de la modernidad, por delante de otros herejes—, los poetas optaban por desviaciones esotéricas en su rechazo del verso tradicional o los temas decentes, al tiempo que ensayaban las posibilidades expresivas del lenguaje. Los novelistas empezaron a investigar el pensamiento y los sentimientos de sus personajes como nunca se había hecho hasta entonces. Los dramaturgos pusieron en escena los más sutiles conflictos psicológicos. Los pintores volvieron la espalda al que fuera vehículo privilegiado del arte, la naturaleza, para buscar la naturaleza en sí mismos. La música con atuendo moderno se volvió más introspectiva, y menos reconfortante de forma inmediata, para los oyentes comunes.²³

Baudelaire cuestionó ¿qué era el arte puro según la idea moderna? Su respuesta fue la de “<<[...] crear magia sugestiva, que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo externo al artista y el artista en sí.>>”²⁴ Así, dio la pauta a los artistas modernos para ver al mundo desde una reacción subjetiva, y con ello, de una manera diferente al criticar a toda

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 227.

²⁴ *Ibid.*, p. 52.

costa esa tendencia anterior de reproducir al mundo en poemas o imágenes: “<<Si un conjunto de árboles, montañas, ríos y casas es decir, lo que llamamos un paisaje, es bello, no es bello en sí sino a través de mí, mi talante personal, a través de la idea o la sensación que le atribuyo>>. Una obra de arte sólo está completa cuando el consumidor, por así decirlo, coopera con ella.”²⁵

A nuestro tiempo llegan memorias falsas, por ejemplo, la idea de que los artistas decimonónicos vivieran en buhardillas miserables era poco común.²⁶ Aún cuando la pobreza no era real, sí lo era la excentricidad y la decadencia. Sin duda, estos artistas modernos, (personajes vestidos con capas lúgubres y pasando noches en los círculos bohemios en Munich o París, Peter Gay los describe como “inadaptados creadores de la modernidad”), les gustaba presumir de su mala reputación: “Apreciaban que los tildasen de anormales, amantes de lo feo, incluso locos, pues veían en tales comentarios, una prueba de la repercusión de su obra.”²⁷

En esta época el sujeto creador inicia su existencia, el individuo se construye una personalidad única e irrepetible, por lo tanto debe crear cosas fuera de serie, extraordinarias. Surge la idea del artista como un ser inspirado, con una mente que parece estar fuera del mundo terrenal para llegar con su arte a lo sublime, no para reflejar productos culturales sino para crearlos, así, la verdadera originalidad nunca es colectiva, he aquí otro rasgo absolutamente moderno.

Lo anterior desemboca en la idea “del arte por el arte”, donde éste, según el pensamiento moderno, no está al servicio de nadie salvo de sí mismo: “no se supedita al dinero, ni a Dios, ni a la patria, ni a la autoglorificación burguesa, ni, por supuesto, al

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, pp. 29-30.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

progreso moral. Cuenta con técnicas y criterios propios, ideales y gratificaciones definidos por sí mismo.”²⁸

Es impensable pensar a la modernidad fuera de un ámbito liberal, pues es producto de ella, era ahí donde podía criticar los cánones establecidos y era ahí donde estaba el desarrollo económico que podía sustentarlo en los Estados que vivían un proceso de industrialización y urbanización, así, las bellas artes no estuvieron exentas del consumo masivo.

En el siglo XIX el mecenazgo exclusivo de la nobleza poco a poco llegaba a su fin, para ser compartido (y luego casi absorbido) por una clase opulenta y cultivada, enriquecida principalmente por el comercio y la industria: la burguesía.

Es importante señalar que los modernos no sólo hacían una crítica feroz a la Academia y los cánones establecidos del arte, sino también apoyaban aquellas perspectivas de una cultura democrática y cuestionaban las desigualdades sociales. Así, esta corriente intelectual dio una licencia a los artistas “[...] para abordar sus fantasmas de insubordinación, para cuestionar los cánones que habían definido durante siglos los temas y las técnicas, para decidir si se necesitaba una modificación –o, más radicalmente, una sustitución– de las normas dominantes, cambios que ellos mismos debían llevar a cabo a través de la revolución.”²⁹

2.1.3 El simbolismo una consecuencia moderna

Ahora bien, uno de los movimientos que se desprendieron de la modernidad fue el simbolista, porque, como hemos visto, ésta impregnó un sentido de subjetividad característico que otorgó un valor distinto al mundo, en el que la realidad no se presentaba como inmóvil y universal sino como un lenguaje de símbolos que se interpretaban a partir del sujeto y sus experiencias para revestir al objeto de una realidad individual y única, como lo expresó Gustave Kahn en 1886:

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

El objetivo de nuestro arte es objetivizar lo subjetivo
(la externalización de la idea) en lugar de subjetivizar lo
objetivo (la naturaleza vista a través de los ojos de un temperamento).³⁰

Sin pretenderlo, Stéphane Mallarmé, tal vez uno de los poetas modernos más excéntricos y más difíciles, intencionalmente,³¹ se convirtió en uno de los líderes del movimiento simbolista gracias a la novedad de su visión acerca de la poesía; así, unió, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, a un heterogéneo grupo de escritores, pintores, escultores y músicos diseminados por toda Europa, cuyo influjo llegó hasta tierras mexicanas.³²

Todas las palabras claves modernistas, cada una de las cuales representaba un acto de agresión contra la clase académica, aparecen en el texto de Mallarmé, explícitas o implícitas: <<alma>>, <<símbolo>>, sobre todo <<conciencia>> y <<libertad>>. Y asignan a todos los modernos, incluidos naturalmente los poetas, su misión cultural: abrirse paso entre las máscaras de celebración y duelo superficial para alcanzar la profunda esencia de la vida en su propia alma, y emprender esa búsqueda cuanto antes, como artistas recién liberados.³³

Sin duda, la poética de Mallarmé, reunida en *Divagations* (1897) es uno de los pilares más importantes para la consolidación de la estética simbolista, pero no fue sino hasta el 18 de septiembre de 1886 cuando el poeta Jean Moréas publicó el Manifiesto que dio nombre al referido movimiento, donde propuso que se le remplazara el epíteto *decadente* aplicado a Baudelaire y a su poesía por los vocablos *simbolista* y *simbolismo*.³⁴

Los artistas simbolistas intentaban romper con las fronteras del lenguaje y las sensaciones y pretendían construir universos propicios para lograr una expresión de los estados de ánimo subjetivos mediante símbolos. Los pintores se pronunciaron en contra, por un lado, del naturalismo y, por otro, del realismo, el cual defendía que la pintura debía dedicarse sólo a <<las cosas reales y existentes>>. Retomaron la crítica del poeta Charles Baudelaire y su teoría sobre la sinestesia (enunciada en *Correpondece* en 1857), donde “[...]”

³⁰ Amy Demsey, *op.cit.*, p. 43.

³¹ Peter Gay, *op.cit.*, p. 67.

³² Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*, p. 21.

³³ Peter Gay, *op.cit.*, pp. 67-68.

³⁴ Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*, p. 21.

defendía un arte tan expresivo como para satisfacer todos los sentidos de una vez; sonidos que sugieren colores, colores unidos a sonidos e incluso ideas sugeridas por el sonido de los colores.”³⁵

Baudelaire estaba convencido de que “la totalidad del universo visible es sólo un receptáculo de imágenes y signos a los cuales la imaginación les asigna un lugar y un valor relativo. Es una suerte de alimento que la imaginación tiene que digerir y transformar.”³⁶

Para los simbolistas el objetivo verdadero del arte era el mundo interior del estado de ánimo y las emociones, lo demás se encontraba en el plano de un terreno objetivo de apariencias externas. Con el fin de crear imágenes desde lo irracional, los artistas utilizaron símbolos para evocar dichos estados de ánimo y emociones, las cuales por su parte requerían una respuesta del público, para que éste, a su vez, los internalizara y revistiera con su propia subjetividad.³⁷

Poetas, pintores, compositores adscritos al movimiento simbolista construían mundos paralelos, realidades alternativas doblegando la determinación del lenguaje y los sentimientos que expresaban, siempre regidos por la subjetividad dentro de la modernidad:

Los poetas simbolistas adoptaron el concepto de *correspondencias* entre los sentidos y lo combinaron con el ideal wagneriano de la integración de las artes, para dar lugar a una concepción musical de la poesía, en la que las palabras debían orquestarse con base en una relación de armonías, tonos y colores. Naturalmente, los artistas plásticos se sumaron a esta visión integradora adoptándola a sus propios lenguajes. De esta forma, la obra de arte habría de expresar los sentimientos más profundos, evocar ideas y emociones que la elevarían a un nivel en que todas las artes estarían interrelacionadas: los sonidos sugerían colores, los colores sonidos, e incluso las ideas podrían ser evocadas mediante sonidos o colores.³⁸

La idea moderna de la supremacía del arte se presentaba con fuerza en los simbolistas quienes estuvieron unidos no por estilo sino por esta convicción: “[...]el- arte por encima de todos los demás medios de expresión o de conocimiento”.³⁹

³⁵ Amy Demsey, *op.cit.*, p. 41.

³⁶ Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*, p. 21.

³⁷ Amy Demsey, *op.cit.*, p. 41.

³⁸ Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibíd.*

Esta época inundada de ideas infinitas de progreso económico, tecnológico y científico fue la cuna perfecta para que estos críticos desarrollaran una libertad guiada hacia su crítica a la razón pura consciente y se replegaran a una introspección del sujeto, retirándose del mundo que les imponía una realidad llena de contradicciones:

[...] compartieron una actitud de rechazo ante la frialdad de la razón científica y la imposición de un desarrollo industrial y tecnológico, lo que más tarde Freud –quien tanto debe a los simbolistas- identificaría como el *malestar en la civilización [cultura]*- Herederos del romanticismo, los artistas simbolistas percibieron y se rebelaron contra la profunda crisis que vivió el mundo occidental a finales del siglo XIX, que culminó con el estallido de la primera guerra mundial.⁴⁰

Los artistas plásticos simbolistas crearon entonces ventanas que sugirieran su individualismo, imaginación y subjetividad a través de imágenes femeninas como símbolos de conceptos antagónicos: la crueldad y la belleza, el dolor y el placer [...], asociados con el arquetipo de la mujer fatal, llámese Salomé (Moreau y Aubrey Beardley), Judith (Ruelas), o bien una vampiresa descarnada y anónima (Severo Amador).⁴¹

Las imágenes femeninas son protagonistas para escenificar sueños, visiones, temores, angustias ocultas. Son ellas personajes eróticos, perversos, seres sexuales amenazantes o vigilantes, motivos de muerte, enfermedad o pecado.⁴²

A partir de ahora escribiré una historia que no fragmente a la memoria, que no haga a un lado a las hijas de la modernidad: ¿será verdad que existe un silencio ensordecedor de las mujeres? ¿Dónde está la historia completa de la muerte del siglo XIX que pretende que sean sólo hombres quien la protagonicen? ¿Quiénes eran los referentes femeninos para que los creadores simbolistas representaran imágenes con tales características? ¿Qué buscaban entonces esas mujeres que se hacían presentes en la vida pública y se organizaban bajo el nombre de feministas en el siglo XIX? ¿Habrían sido un movimiento aislado y desconocido

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴² Amy Demsey, *op.cit.*, p. 41.

digno de ser omitido en la historiografía europea? ¿Será cierto que hombres y mujeres viven historias diferentes y paralelas?

El viento arrastra un eco, lo ha azotado incansablemente para disminuir su fuerza, aún quedan débiles sonidos, tengo una sordina exacta para que retumben: el lenguaje de una historia nueva.

2.2 Una historia diferente: las rebeldes decimonónicas, sus protagonistas, sus luchas y sus campos de batalla

Hasta aquí se observa una historia tramposa. Tal parecería que las mujeres o están incluidas sin nombrarlas en una historia homogénea, o que la historia fue actuada, pensada y escrita sólo por varones. Por ello, en la segunda parte de este capítulo recuperaré, a grandes rasgos, memorias más cercanas a lo que fue un mundo mixto, donde tuvieron lugar las luchas de poder, en el escenario político sobretodo, donde ciertas mujeres, las feministas europeas decimonónicas insertas en un modelo liberal, se organizaron con miras a pelear en contra de su subordinación.

El siglo XIX, particularmente en su ocaso, fue clave para que el movimiento feminista se consolidara y se diversificara a través de sus vindicaciones, sus asociaciones, sus revistas y sus mítines en plazas públicas. Con ello no quiero decir que fue en esta época cuando inició la lucha, pues los inicios de esta historia se rastrean en Europa siglos atrás, cuando, por ejemplo, en el XVIII hubieron manifestaciones que apuntaron a la vindicación de sus derechos.⁴³ Ya a mediados de ese siglo las predecesoras feministas expresaron sus inconformidades, entre muchas otras, la inglesa Mary Wollstonecraft con su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1791), o la española Josefa Amar y Borbón con su *Discurso en defensa del talento de las mujeres y su capacidad para el gobierno y otras posiciones ocupadas por hombres* (1786), abogaron por un papel para el género femenino de mayor alcance y provocaron indignación y

⁴³ V. Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *op.cit.*

más tarde fueron casi olvidadas, al menos en la memoria consciente, porque sus ideas se filtraron en el deseo y la necesidad de muchas otras. Poco a poco tomaron fuerza para que las ideas de emancipación e igualdad no queden en el olvido. El proceso se inició para trazar un camino irreversible. El silencio lapidario se desmoronó. Resultó que las mujeres existían.

Entonces el cuerpo femenino adquirió un lugar importante no sólo para la reproducción, como la biología lo tenía contemplado, sino también se convirtió en uno de los espacios por excelencia donde las batallas entre los géneros tuvieron lugar. La agresión hacia éste fue, y sigue siendo, fundamental para demostrar dominio de unos sobre otras, como se observa en las operaciones que realizaban a mujeres en el siglo antepasado para extirpar los ovarios con el fin de tratar de cambiar conductas, usando a estos cuerpos femeninos como objetos de experimentación:

[...] el importante rol del ovario en la vida biológica de las mujeres [...] fue establecido en forma definitiva a finales del siglo XIX, al suponer lo que restaba por probar y haciendo uso de ello como justificación de la extirpación quirúrgica de ovarios histológicamente normales. [...] No hubo castración masculina, ni ablación de testículos sanos, excepto en unos pocos casos concretamente de la demencia criminal o para tratar el cáncer de próstata.⁴⁴

Como apunta Linda Nicholson, a partir del siglo XVIII y hasta el XIX, los aspectos materiales o físicos del cuerpo pasaron a un primer plano como un testimonio de la naturaleza del ser que en él se contiene, así el determinismo biológico se manifestó imperante:

Las sociedades basadas en el modelo europeo del periodo comprendido entre el siglo XVIII y XIX concibieron al ser humano no como una materia dinámica, un ser físico que, en última instancia, se distingue de otros por la referencia a las coordenadas espaciales y temporales que ocupa. Esto implica una tendencia a pensar en los seres humanos en términos de <<cosas>>; es decir, algo semejante a los objetos que nos rodean –y que están formados de la misma sustancia, la <<materia>>-, separando de ellos y separando de sus iguales dentro de sus coordenadas espacio temporales.⁴⁵

No existen casos aislados, cada fenómeno surge como parte de un todo. De tal manera, el escenario por excelencia del feminismo europeo fue la modernidad y lo que ello implicó, como un progreso científico, tecnológico y económico, además de otorgar prioridad a la subjetividad, y donde el discurso biologista que promovía la diferencia incommensurable,

⁴⁴ Thomas Laqueur, *op.cit.*, p. 300.

⁴⁵ Linda Nicholson, *op.cit.*, p.54.

misma que desembocaba en una subordinación natural, coadyuvó a fabricar un discurso jerárquico a partir de la naturaleza de los sexos en sociedades europeas donde floreció el liberalismo. Éste fue el ambiente propicio para que surgieran grupos de mujeres que se organizaron para lograr movimientos de reivindicación de sus derechos y sobrevivir ante ese mundo que pretendía determinarlas y dominarlas. El liberalismo y el feminismo tenían puntos en común:

Ambos movimientos compartían un gran número de ideas y de dogmas. Al igual que el feminismo, el liberalismo surgió en oposición a la sociedad tradicional y a sus creencias. Como el feminismo, el liberalismo valoraba al individuo y confiaba más en el criterio y en la razón individuales que en las ideas establecidas. Como el feminismo, el liberalismo creía en el poder de la educación y de la reforma para erradicar viejas fronteras y jerarquías.⁴⁶

El feminismo fue el resultado lógico de un pasado ávido por continuar las luchas que de siglos anteriores. Según los cortes de la historia cultural, a finales del siglo XIX y principios del XX el sufragismo se vislumbró como un colapso social, el cual culminó en el movimiento feminista de los años 60. En los terrenos de la vida privada y la vida pública, las cuales, como ya se vio, no son una realidad natural, sino una realidad histórica,⁴⁷ se iniciaron cambios que reordenaron los límites que estaban establecidos para ambos sexos.

Los siglos XIX y XX presenciaron en algunos casos el nacimiento y, en otros, el fortalecimiento de las feministas. Este fenómeno social tuvo un espacio y unas condiciones específicas que permitieron su aparición. Surgió pues durante las revoluciones liberales europeas: en Inglaterra, el éxito de la política liberal contribuyó a la formación de un movimiento por los derechos de la mujer. En Francia, el feminismo surgió durante la Revolución de 1789, 1848 y 1871 y también dentro de un grupo de revolucionarios socialistas. En Alemania el movimiento feminista alcanzó su primera manifestación importante durante las revoluciones de 1948; el periodo de conservadurismo que vino después debilitó tanto al feminismo como al liberalismo. En Rusia, el asenso a un movimiento

⁴⁶ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *op.cit.*, p. 400.

⁴⁷ Georges Duby (coord.), 1993, p. 19.

liberal en la década de 1850 trajo la aparición de grupos feministas importantes. La posterior represión de ambos empujó a muchos liberales y feministas hacia el terreno revolucionario.⁴⁸

Las primeras feministas sufragistas europeas decimonónicas provenían en su mayoría de la clase media, o burguesas como también se les ha calificado, cuyas familias tenían una riqueza moderada adquirida de la tierra, el comercio, las profesiones o la industria.

No obstante, la participación en esta lucha sufragista no fue exclusiva de las burguesas; a medida que se socializaba el movimiento se unieron grupos numerosos que trabajaba en diversos sectores de la economía para sacar adelante a la familia (en muchos casos solteras), dentro y fuera de sus casas, como costureras, obreras, criadas, maestras, enfermeras, hasta escritoras, pintoras, todas con el factor común de ser legal y cívicamente inferiores a los hombres, sin importar raza o posición económica, por lo tanto también las condiciones laborales y salariales eran menores. Por ejemplo, en Lancashire, un grupo de 29,000 obreras firmaron una petición al voto con el siguiente argumento:

En las casas, su posición está rebajada por semejante excusión de las responsabilidades de la vida nacional. En la fábrica su falta de representación pone la regulación de su trabajo en las manos de hombres que son a menudo sus rivales a la vez que sus compañeros.⁴⁹

Poco a poco se vislumbra una historia de choque entre los sexos donde la participación de las mujeres se hace mucho más evidente, mostrando oposiciones a esa condición eterna e inmutable de compañera-madre-esposa-menor de edad- sirvienta subordinada del hombre y reproductora incansable de la especie.

Como herederas de la modernidad se convirtieron en opositoras ante la condición inferior que el discurso hecho por hombres del determinismo biológico les confería, les fue posible adoptar una actitud de sujetos, de individuos y de actrices políticas para demandar,

⁴⁸ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *op.cit.*, p. 401.

⁴⁹ *Ibid.*, p.411.

entre otras cosas, su derecho al voto, su lugar en la sociedad como ciudadanas y las condiciones de trabajo adecuadas para lograr una independencia económica.⁵⁰

A pesar de que la democracia no contemplaba a las mujeres de ninguna manera (al contrario, en su principio subraya que se les debe excluir de las cosas públicas y circunscribirlas al espacio doméstico) la propuesta democrática llevaba en sí misma el elemento contradictorio de este principio de exclusión, al afirmar la igualdad de los derechos y dejar lugar a una vida política republicana. Así, una puerta quedó entreabierta para que las mujeres cuestionaran su condición jerárquica y en desventaja. Su herramienta principal era la razón, que tanto habían hecho otros por arrebatarles. Con ella, la deconstrucción del lenguaje fue vital para contrarrestar su cautiverio y su dominio. Así, ese lenguaje sexista fue cuestionado y reestructurado a favor de las mujeres y por las mujeres.

Con la presencia de mujeres que incursionaron en el mundo laboral y en el intelectual desde la segunda mitad del siglo XIX las sufragistas peleaban el voto, pensando que con ello lograrían la igualdad entre hombres y mujeres,⁵¹ además de lograr el fin de la lucha de poder en donde el hombre siempre era triunfador.

Ahora bien, el *sufragismo*, movimiento inseparable de la militancia feminista, fue un movimiento internacional que nació en Europa hacia mediados del siglo XIX. Sobra decir que las mujeres carecían de derechos políticos, civiles, legales y económicos, y que su actuación en la vida pública y privada era restringido y controlado, según las sociedades de las que formaban parte. La lucha del sufragio siguió hasta mediados del siglo XX y culminó con la Primera Guerra Mundial, en Europa y Estados Unidos. En Latinoamérica sucedió años después y bajo circunstancias diferentes.⁵²

El movimiento sufragista fue una de las primeras manifestaciones masivas, públicas, a través de la cual muchas mujeres incursionaron en el terreno de los hombres para exigir uno

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ Enriqueta Tuñón, 2002, p. 20.

⁵² *V. Ibid.*

de sus derechos. Incluso fueron las primeras que actuaron con actitudes catalogadas como masculinas.

Imaginemos pues a estas mujeres que comenzaron a organizarse desde la clandestinidad para iniciar su lucha por el derecho al voto:

[...] Fue llamada para hacer una incursión –le informaron que era para hacer una incursión a la Cámara de los Comunes [...], y le dijeron que fuera sola al número catorce de Westminster sin pedirle indicaciones a ningún policía. Una vez en el número catorce [...] se encontró con que no había ninguna casa sino un almacén en una calle oscura, con grandes verjas, y en lo alto, un cartel que decía: PODGERS & CARLO, TRASLADOS Y MUDANZAS DE MUEBLES. En una de las grandes verjas había una puercecita a la cual llamó. De inmediato, le abrió un hombre de pestañas claras y modales que sugería pasión contenida.

-Pasen enseguida- musitó entre dientes, con un tono de auténtico conspirador.

A la escasa luz de un farol de gas [...] pudo ver [...] cuatro grandes furgones de mudanza tirados por caballos. Un hombre –se acercó y preguntó-

-¿Es usted A, B, C o D?

-Me llaman D-contestó [...]

[...] se encontró entre una multitud un tanto conmovedora de mujeres excitadas que cuchicheaban, ahogaban risas y hablaban a media voz.

Con una curiosa sensación de que el alma se le venía a los pies, [...] observó la oscuridad de los furgones. Condujo a su lugar a la anciana menuda y luego se dirigió al furgón D -su lugar-.

-Cuando oigan un golpe en el techo – dijo con voz autoritaria-, salgan. Quedarán en el lado opuesto de la gran entrada de Old Palace Yard. Es la entrada pública. Tienen que abrirse paso hasta ella, entrar si pueden en el vestíbulo y así, intentar alcanzar el piso de la Cámara al grito de ¡Voto para las mujeres!, según avancen.⁵³

Este fragmento literario es transparente ante la sensación del cosquilleo del cuerpo cuando está apunto de experimentar una emoción nueva, alguna que seguramente promete placer, un placer visto en otros, el de explotar entre las masas, el de ser anónima pero valiente, el de gritar con voz, no con pensamiento, ejercer presión con el sonido, con la fuerza de abrirse paso entre otros cuerpos tibios, sudorosos, que pretenden frenar la furia contenida de generación en generación, tomar en cuenta la posibilidad de lograr su fin con esta actitud arrolladora, probar la igualdad ante los hombres en este nuevo ámbito, el del mundo externo. Parece que algunas mujeres buscaban algo más, no estaban conformes con esa imagen de objetos de servilismo y placer o matrices reproductoras.

⁵³ H.G. Wells, 2002, pp. 202 – 204.

Las mujeres sufragistas cuestionaron su papel en la sociedad, en la familia y la pareja. Se habían sentido ahogadas en sí mismas al ser constreñidas al hogar, al actuar sólo como madres y esposas, al silenciarse desde el alma; no eran propietarias ni de su sexualidad, no eran sino poseídas como objetos; no eran mujeres sino niñas, no tenían la capacidad de educar sin antes ser educadas para obedecer, todo esto se redujo a emparedarlas y clasificarlas como seres inferiores.⁵⁴ En medio de este hostil ambiente aparecieron mujeres que se rehusaron a seguir negadas a ser ante el mundo.

Así, numerosos grupos de mujeres decidieron salir a las calles y protestar por un fin común, pretendieron conseguir los principios que se habían logrado en el idealismo liberal, donde las garantías individuales, la democracia política, la libertad económica y la generalización de la educación escolar eran banderas que garantizaban una sociedad civilizada, racional, justa... Las mujeres se negaban a aceptar que este pensamiento revolucionario no era correcto para ellas.⁵⁵

No cabe duda de que el movimiento sufragista inglés de 1832 a 1928 fue el modelo a seguir para otros movimientos europeos que luchaban por la igualdad de los derechos:

Trabajaron para conseguir leyes más justas en lo referente a la custodia de los hijos y al divorcio, leyes que permitían a las mujeres casadas controlar sus propios ingresos y su propiedad, por la educación superior y por el derecho al voto y a la participación política. Entre la década de 1850 y 1920, un número creciente de mujeres se organizó para reclamar sus derechos, confiando en que, según lo expresaba la rama de Edimburgo de la Sociedad Nacional por el Voto de las mujeres en 1878, <<igual que, golpe tras golpe, al final cae el árbol más grande del bosque [...]>>⁵⁶

La lucha entre los sexos se hacía presente a medida que las feministas sufragistas avanzaban y ocupaban territorios inesperados con estrategias más radicales, amenazando así el coto de poder que los hombres habían reservado para ellos en una esfera pública creada para su beneficio, donde se discutían los derechos al trabajo y sus ganancias económicas,

⁵⁴ V. Carmen Ramos Escandón, *et.al.*, 1987.

⁵⁵ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 405.

donde la libertad de expresión era clave para un mundo moderno, donde el placer sexual era naturalmente masculino por estar asociado a la eyaculación y a la fecundación del óvulo, dejando a un lado el placer sexual femenino, al darse cuenta de que no era indispensable para la reproducción⁵⁷. A partir de la ciudadanía se desprendían derechos y ventajas que durante un largo período era a beneficio de ellos.

No sólo había periódicos exclusivos por toda Europa y Estados Unidos donde se manifestaran las ideas feministas y sus diferentes posturas y asociaciones (como el *Englisheoman's Journal*, creado en 1859, o el *Revolution*, publicado de 1859 a 1870, o el *La Fronde*, de 1903 a 1905),⁵⁸ también se crearon tácticas distintas. Un ejemplo interesante fue el de dos estrategias discímolas de dos grupos ingleses rivales: por un lado, la que seguía la agrupación no radical llamada la Unión Nacional de Sociedades por el Voto de las Mujeres (NUWSS), liderado por Millicent Garret Fawcett (1847-1929), y por el otro, la asociación radical de Unión Social y Política de Mujeres (WSPU), bajo el liderazgo de Emmeline Goulden Pankhurts (1858-1928).

El NUWS tenía como lema <<Fe, Perseverancia, Paciencia>>, y repudiaba cualquier uso de la violencia, preferían hacer mítines sin responder a ninguna provocación y conseguir adeptas a través de la palabra escrita, como con sus publicaciones en el periódico *The Common Cause*. Se enfrentaron a multitudes agresivas y hostiles a favor del voto con una actitud firme:

Les tiraron huevos podridos y tomates y todo tipo de cosas – recordaba la hija de Cooper- -un de las oradoras-. Mi madre salió, permaneció de pie en esta cruz y dijo <<Me voy a quedar aquí tiréis lo que tiréis, así que id a recoger todo lo que tenéis que tirar porque voy a hablaros, he venido aquí para hablar. Y a este maldito pueblo no lo hubiera conocido nadie si no hubiera sido por tres mujeres: las hermanas Brontë>>⁵⁹

En cambio, el WSPU llevaron el radicalismo hasta su mayor expresión. Interrumpían mítines, organizaban sus propias reuniones al aire libre, como aquél de Londres frente a un

⁵⁷ V. Thomas Laqueur, *op.cit.*

⁵⁸ Georges Duby (coord.), *op.cit.*, pp. 526-527.

⁵⁹ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *op. cit.*, p. 412.

cuarto y medio de millón de asistentes. Llevaron a cabo prácticas violentas, rompían ventanas, derramaban líquidos dentro de los buzones de cartas, cortaban los cables de teléfono, marcaban los campos de golf con el lema <<Voto para las mujeres>>; provocaban su arresto y hacían huelgas de hambre una vez presas, ante lo cual, el gobierno respondió con la alimentación forzosa con métodos primitivos y dolorosos.⁶⁰

Me han estado alimentando por las fosas nasales dos veces al día –escribió Mary Leigh a su abogado en 1909– La sensación es dolorosísima: parece que te van a estallar los oídos y sientes un dolor horrible en la garganta y en el pecho. Introducen el tubo unos cincuenta centímetros y yo tengo que estar tumbada en la cama, sujeta por las celadoras. Intento resistirme y soy reducida por la fuerza de la mayoría.⁶¹

Estas militantes se exponían a fuertes maltratos y agresiones arriesgando la vida por un ideal. Entre la muchedumbre agresora se abrían paso sin doblegarse ni dar marcha atrás. La fuerza del convencimiento a luchar por una vida digna era mucho más fuerte que lo que podían perder, la vida, si ésta seguía siendo en la devaluación constante:

[...] intentaban proteger a las mujeres [...] la muchedumbre jugaba una especie de partido de rugby con nosotras. Cogían a una mujer y la lanzaban a los brazos de otro grupo, que, a su vez la volvía a pasar... dos jóvenes me agarraron con tanta fuerza de la falda que temí que me la arrancaran o que me derribaran y que mi cara diera contra el suelo. Pero me empezó a arder la sangre... Me volví de repente y le di a uno un golpe en la cara que salió rodando por la pendiente y arrastró al otro consigo... Al darme cuenta de que todavía tenía el paraguas en la mano, corrí detrás de éste y le golpeé en la mandíbula con él.⁶²

La demanda del voto de las mujeres fue una de las máximas expresiones de las luchas de poder entre los sexos. No sólo a nivel idealista, no sólo a través de la palabra se debatía un derecho, el cuerpo se delimitaba como un espacio que resentía las agresiones de todo tipo, donde llegaban los impactos del insulto verbal hasta la violación de los derechos de decidir sobre el propio cuerpo femenino, como se observa en las alimentaciones forzosas para que no fueran convertidas en mártires de la causa y se acusara al gobierno de tirano. Para 1913 más de mil sufragistas habían sido encarceladas por defender sus ideales: “[...] se organizaron manifestaciones encabezadas por mujeres <<con vestidos blancos, con franjas de color

⁶⁰ *Ibid.* P. 413.

⁶¹ *Ibid.* P. 414.

⁶² Hanna Mitchell, 1977, p.150.

plateado adornadas con una punta de flecha como muestra de que habían sufrido encarcelamiento>>”⁶³

Es importante mencionar que las posturas teóricas que sustentan los feminismos europeos decimonónicos se unen bajo dos ideas básicas: “ [...] una que se basa pura y simplemente en lo humano, anima una corriente igualitaria, la otra, que postula el eterno femenino, da origen a una corriente dualista. La paradoja reside en que las mujeres piden la igualdad de los sexos, a pesar de ser diferentes de los hombres.”⁶⁴ Vemos aquí el sistema de los dos sexos presentes en el siglo XIX, esa diferencia inconmensurable entre hombres y mujeres con un acento interesante, las feministas utilizaron el discurso del determinismo biológico para reivindicar sus derechos ciudadanos.⁶⁵

Lo que puede observarse no es una postura en contra de la diferencia sexual basada en la biología, sino una postura en contra de la interpretación y la definición masculina sobre esa diferencia sexual que las subordina; por lo tanto, las mujeres claman por auto interpretar ese determinismo biológico, hacer un discurso propio de lo que su siglo les proveía.

El derecho al sufragio se vuelve la piedra angular para las feministas decimonónicas. Es la pieza clave para obtener la igualdad entre los sexos tanto en la vida privada como en la pública. Así, lograron transformar patrones de conducta y de pensamiento, que llegan hasta nuestros días de boca en boca. Iniciaron una conciencia de individuo y luego un identidad colectiva, la que poco a poco fue diseminada por el mundo a través de discusiones filosóficas, literarias y pedagógicas, transmitidas con pancartas, panfletos, publicaciones en la prensa y mítines.

Era insólito imaginar en aquellos días a mujeres que viajaban sin la compañía de un varón por el mundo transmitiendo sus ideas en campaña por las plazas, por los pueblos y

⁶³ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *op. cit.*, p. 414.

⁶⁴ Georges Duby (coord.), *op.cit.*, p. 522.

⁶⁵ Thomas Laqueur, *op.cit.*, p. 336.

ciudades, no sólo a través de la prensa y los congresos internacionales, sino también creando redes que cruzaban fronteras para estimular una conciencia diferente de voz en voz. Al poco tiempo el feminismo se diseminó por el mundo, en mayor o menor grado asociado con otras ideologías: la socialista o la protestante, por ejemplo. Atrás quedó el hogar donde seguramente habían nacido, para llenar el cuerpo de aire libre y una noción de libertad que impregnaba a estas mujeres nuevas que experimentaban el exilio o viajes largos, con la ilusión y el coraje de dejar atrás un lugar seguro que era al mismo tiempo escenario de prisión y testigo de subordinación y contagiar a otras de una batalla incansable para alcanzar la emancipación.

La respuesta internacional feminista acudió pronta a traducir a varias lenguas europeas los textos más importantes, (entre los clásicos se encontraba la obra de *Vindicación de los derechos de las mujer*, de Mary Wollstonecraft (1791), *The Subjection of Women* (1869), de Jhon Stuart Mill y *Die Frau und de Sozialismus*, de Auguste Bebel (1893), entre muchos otros),⁶⁶ para dar a conocer las ideas de emancipación, liberación e igualdad de derechos.⁶⁷ Arriesgarse para conocer el mundo, un mundo nuevo que estaba reservado para ellos, abrió puertas importantes no sólo para edificar asociaciones internacionales (como la Association Internacional des Femmes, propuesta por la francesa Goegg-Pouchoulin en 1868, la British Continental and General Federation for the Abolition of the State Regulation of Vice (que existe todavía con el nombre de Federación Abolicionista Internacional), ideada por la inglesa Josephine Butler, y la International Council of Women, llevada a cabo por las norteamericanas Stanton y Anthony)⁶⁸, sino también para darse fuerza a ellas mismas al darse cuenta de todo lo que podían hacer sin esos sueños de matrimonio que se les había impuesto y que sólo entorpecían su viaje a libertad de ser, pensar y actuar.

⁶⁶ Georges Duby (coord.), *op.cit.*, p. 533.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 535.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 533.

Una de las reivindicaciones feministas más importantes fue la de la educación. Una educación que fomentara la independencia femenina a través de la instrucción superior. Abogaron en contra del deber cultural que les había impuesto la sociedad masculina, la que les reservaba la función de servir a la humanidad, como una extensión de su deber materno, al formar buenos ciudadanos, buenos profesionistas. Todos hombres de bien para el progreso de la nación. De tal manera, las feministas reencausaron esa tarea social que les había sido asignada por naturaleza, para fortalecer su lucha, así comenzaron discusiones y acciones para una mejor educación a favor de sus niñas, quienes en el futuro el saber les abriría las puertas para ser independientes. En la segunda mitad del siglo XIX la educación superior, el acceso a la universidad y el desarrollo profesional para las mujeres se volvió prioridad.⁶⁹

Por otro lado, hacia el ocaso decimonónico, cuando se divulgó la idea de que el placer sexual femenino no era indispensable para la procreación y se le intentó a hacer a un lado, con mucha eficacia por cierto, la conciencia del cuerpo desde una perspectiva feminista inició de forma incipiente dando lugar a la reforma sexual. Se expusieron ideas sobre el control de la natalidad con anticonceptivos y por primera vez se habló sobre legalizar el aborto, sobre todo en Inglaterra. No sólo eso, en Alemania, por ejemplo, se atrevieron a hablar sobre el amor homosexual⁷⁰ y sobre el amor heterosexual como diversas formas de relaciones sociales. Todo esto retumba como reflejo de una conciencia de que el cuerpo y el pensamiento femenino no son propiedad de nadie, ni del Estado, ni mucho menos de un hombre (sea padre, hermano o marido): el cuerpo es propiedad de quien lo vive. La consecuencia fue un enfrentamiento social con las ideas tradicionales, lo que ocasionó el rechazo de los colegas médicos y en otros casos hasta el encarcelamiento de médicas que promovían pláticas informativas sobre estos temas.

⁶⁹ *Ibid.* pp. 537 - 538.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 540.

Volvamos a esas campañas feministas llenas de incertidumbre, de agresiones, de escuchas atónitas, de gritos ensordecedores. Centremos la imagen en los largos viajes de estas mujeres constreñidas en una prisión íntima, la vestimenta. Pensemos en los vestidos y la ropa interior que seguramente vistieron para abrirse paso entre la multitud agresora. Ese vestuario que acentuaba la fisiología de mujeres que las diferenciaba de los varones constaba de una ropa interior con cualidades decorativas. Crinolinas, corpiños y corsets fueron esenciales para la silueta esculpida. Los avances en la manufactura del acero hicieron posible que los alambres hicieran su aparición en la ropa interior, además de la tela, el pelo de caballo, los huesos de ballena, el bambú y el ratán, la invención de los broches de metal de 1829 hicieron del corset una pieza efectiva de vestir. Los sombreros, decorativos también, fueron aumentados y ornamentados con un gusto extravagante. Sólo imaginemos pájaros disecados como adorno.⁷¹

Estas mujeres se encontraban presionadas por un doble corsé, el físico, que confinaba su talle hasta hacerle perder la espontaneidad y la libertad de movimiento y el más opresivo corsé, del cual estaba dispuestas a liberarse: el de una moralidad rígida que la conducía al rol de guardián de la conducta propia y ajena.⁷²

Ante semejante situación, muchas feministas se agruparon para ir en contra de esa moda tirana y propusieron una reforma de la vestimenta para liberar al cuerpo.⁷³ Años después, la alegría de encontrarse ante un nuevo siglo se reflejó en la nueva moda de las mujeres, sobre todo en Europa. Ocurrió entonces un cambio dramático, de las ropas artificiales del siglo XIX estructuradas por ropa interior rígida, a los estilos del siglo XX que buscaban la expresión del cuerpo femenino por sí mismo. La silueta en forma de “s” sufrió un cambio radical (este modelo enfatizaba la cintura, haciéndola ver extremadamente pequeña, formando unos pechos que se proyectaban hacia delante y provocando el mismo efecto en las

⁷¹ V. *Fashion. A History from the 18th to the 20th Century*, 2002.

⁷² V. Carmen Ramos Escandón, 1987, *op. cit.*

⁷³ Georges Duby (coord.), *op.cit.*, p. 540.

nalgas); hacia principio del XX se logró que las mujeres usaron trajes a la medida para distintas ocasiones, los que consistían en dos piezas, una chamarra y una falda, con una blusa debajo (gracias a esta preferencia por los trajes, la blusa fue reconocida como un elemento importante en la moda).⁷⁴

2.2.1 Las malqueridas

Fue un siglo agresivo, violento. Las feministas sufragistas se enfrentaron a situaciones extremas, agresiones callejeras, encarcelamientos, expulsiones de comunidades profesionales, como las médicas, todo esto por parte de una sociedad masculina que se oponía a los derechos que ellas reclamaban. Las reacciones no tardaron en aparecer, intelectuales de la época volcaron sus pensamientos antifeministas de forma rabiosa: “[...] En Gran Bretaña, el nacimiento del movimiento sufragista de mujeres hacia 1870 provocó respuestas [...]: se consideró a las mujeres como criaturas que por diversas razones, en muchos aspectos análogos a las que postergaban a las razas de color, eran incapaces de asumir responsabilidades cívicas.”⁷⁵

La mujer que iba en contra de las reglas sociales (que las aprisionaban en ser cortesanas o esposas, como las declaró Proudhon, objetos de placer masculino, propiedades y guardianas del hogar, sin poder de decisión en ningún ámbito) era considerada la bestia del Apocalipsis⁷⁶ Por ejemplo, E. Lynn Linton publicó en *The Ninetenth Century, en 1891*, una denuncia que denominaba como <<mujeres salvajes>> a aquellas quienes quisieran asimilar sus vidas a las vidas de los hombres.

El movimiento feminista causó un fuerte impacto en los pensadores del siglo antepasado: “estos hombres hallaron, en los sueños de los defensores idealistas de la teoría de

⁷⁴ *Fashion. A History from the 18th to the 20th Century, op.cit.*, p. 153.

⁷⁵ Thomas Laqueur, *op.cit.*, p. 334.

⁷⁶ Bram Dijkstra, *op.cit.*, p. 210.

la evolución, el contrargumento perfecto para las aspiraciones intelectuales de las mujeres.

[...] el impulso degenerativo [...] subyacía en el feminismo.”⁷⁷

Nicholas Cook publicó en 1870, en *Satan in Society*,

”los derechos de las mujeres” acabará convirtiéndose rápidamente en la más prolífica fuente de sus equivocaciones. Se volverá asexual, descenderá de su elevada posición al nivel del hombre sin conseguir ninguna de sus ventajas, dejará de ser la madre amable y se convertirá en una amazona pendenciera.”⁷⁸

Los hombres se sentían amenazados ante el movimiento feminista sufragista y trataban de tranquilizarse con explicaciones biologicistas dadas por psicólogos y médicos de la época:

“[...] los hombres nada debían de temer, pues a la larga, cualquier tentativa de emancipación de la mujer había de fracasar debido a su debilidad constitucional básica e irremediable.”⁷⁹

Pero no había marcha atrás, las mujeres feministas seguían su lucha y ante eso alimentaban el pensamiento masculino que prometía la era de degeneración y catástrofe de la humanidad:

“Todo se había acabado: los rasgos de la degeneración se manifestaban con claridad en la feminista.”⁸⁰

Hacia la muerte del siglo XIX, gracias a las feministas, las mujeres se habían convertido en una bestia peligrosa, depredadora del hombre, símbolo de decadencia, destructora de lo masculino, trasgresora de lo natural, criatura perversa⁸¹ y al mismo tiempo seductora, invasora de terrenos que no habían sido creados para ellas. Eran mujeres que rompieron esquemas sociales, prácticas culturales y morales al proponer una nueva representación de ellas hecha por ellas mismas: mujeres autónomas, independientes, militantes aguerridas, sujetos de acción dispuestas a defender y exigir no sólo el derecho al voto, sino también el derecho al conocimiento intelectual y su cuestionamiento para resignificar el lenguaje que parecía una verdad absoluta en contra de su libertad sexual,

⁷⁷ *Ibid.*, p.213.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁸¹ *Ibid.*, p. 234.

económica, amorosa y que restringía hasta los espacios físicos que impedían la libertad del ser, sentir y actuar.

Termino pues con este rompecabezas histórico. En estas líneas reconstruí en la memoria un mundo habitado por hombres y mujeres, por sujetos históricos que bajo las ideas de modernidad interpretaron el progreso y la individualidad de una forma distinta con los mismos elementos modernos, lo que les llevó a pensamientos y sentimientos antagónicos: la batalla de los sexos. No son historias distintas, es una historia construida por diferentes actores y significados que se mezclan y reconocen cuando se descubren mirándose unos a otros a través de un mismo cristal: el tiempo y su contexto.

No temamos a las verdades sino a la verdad absoluta, siempre celosa de la libertad.

CAPÍTULO III

ILUSIÓN. MÉXICO MODERNO: IDILIO CON FRANCIA

*[...] de todo lo que me llama
la atención
Sí, de todo.
Todo lo que llega a mi espíritu
Resuena y responde.
Nahui Olin*

Este capítulo es un recorrido a través de un México lejano, aquel que se preparaba para un cambio radical, para una revolución, para la muerte del siglo XIX y dar vida al siglo XX. Así, vislumbro de manera general, la vida sociocultural, para entender al ámbito y la época en la cual surgió el movimiento simbolista mexicano (1898-1911)¹, mismo que abordaré en el próximo capítulo, con el fin de alimentar a la memoria con un pasado del cual se ha escrito poco, uno edificado por hombres y mujeres.

Mis objetivos principales son, en primer lugar, contextualizar específicamente el México donde algunos pintores se unieron al movimiento simbolista; en segundo lugar, subrayar la influencia europea, especialmente la francesa, en la vida socio-cultural de nuestro país, para en el capítulo siguiente analizar la obra simbolista mexicana como una consecuencia de ésta; y por último, estudiar este momento sin silenciar a las mujeres con el fin de escribir una historia de género.

3.1 Recuerdo: la muerte de un siglo. Los cimientos de la Revolución.

El movimiento simbolista, nacido en Europa, fue adoptado en México precisamente a finales del siglo XIX, cuando se sentaron las bases para un cambio radical: de un sistema obsoleto a otro que prometía solucionar las necesidades de la nueva sociedad que el porfiriato había creado, casi sin querer. Dicho periodo se caracterizó por un crecimiento económico cimentado

¹ Fausto Ramírez, *op.cit.*, p. 29.

en el capital extranjero que privilegiaba a los hombres, al sector urbano y a la agricultura de exportación en detrimento de las zonas rurales.²

El México que esperaba el ocaso decimonónico se refleja hasta hoy como un país ecléctico, donde las ideas antiguas de la colonia (como la subordinación y explotación de ciertos grupos) convivían con las ideas modernas (económicas, sociales y políticas) importadas desde Europa. Así, el país que esperaba al siglo XX albergaba diferentes formas de entender a la sociedad y al individuo, por ejemplo, había diferentes corrientes de pensamiento que cohabitaban en un mismo espacio y alternaban con el autoritarismo que durante treinta años rigió con Don Porfirio Díaz: el liberalismo, el conservadurismo y el positivismo.

Pero a pesar de las ideas renovadoras, gran parte de la sociedad seguía viviendo con valores tradicionales. Las nociones antiguas, heredadas siglos antes, como las que se referían a la familia y la función de la mujer en el núcleo familiar y en el seno de la comunidad, eran compartidas por las elites, las clases medias e incluso por algunos sectores de los grupos populares. Por ejemplo, se creía que la familia debía fundarse en el matrimonio, de preferencia religioso. El esposo era visto como el jefe, de tal suerte que la legislación le permitía manejar los bienes de su esposa sin su autorización, además, le adjudicaba la patria potestad sobre sus hijos. A los hombres les correspondía el mundo de lo público, es decir, lo político y lo laboral, mientras que las mujeres debían constreñirse al ámbito privado y dedicarse a las tareas domésticas.³

Ante un México polarizado, el estallido de la revolución confirmó la miseria en la que vivía gran parte de la población, sus condiciones de explotación (que en el caso de las haciendas, por ejemplo, poco se acercaba a las ideas modernas europeas de producción y al

² Carmen Ramos Escandón, *et.al.*, 1987, p. 144.

³ Elisa Speckman, 2004, pp. 221-222.

proceso democrático que los libera proponían), y el reconocimiento de nuevos grupos sociales, como los obreros y campesinos.

Las causas de la revolución fueron diversos factores, por un lado, fue producto de las necesidades de un grupo social específico, al cual se le unieron otros que lucharon por causas propias, como la pobreza, el hambre y/o el arrebato de sus tierras.⁴ De tal manera, éste fue un fenómeno ocasionado por varias crisis situadas en los primeros años del siglo, las mismas que después afectaron los planos económico, social y cultural e influyeron en lo político.⁵

Los iniciadores de la revuelta fueron los herederos de la vieja clase burguesa, conformada por las grandes familias patriarcales, consolidadas a lo largo del siglo XIX, relegadas por el porfirismo gracias a sus políticas económicas, a su mano centralizadora, a la alianza del régimen con los intereses extranjeros, y al patrocinio de una nueva generación oligárquica. Este grupo pugnó por el ascenso al poder, pues las recientes necesidades confrontó al porfiriato con la imagen de un viejo régimen.⁶

Paralelo a esto, los distintos grupos sociales (las familias ricas del norte, los/as campesinos/as pobres del sur, los pueblos indios rechazados desde siempre, los/as obreros/as con bajo salario y condiciones inhumanas de trabajo, los peones modernos que no pertenecían a ningún grupo social, la clase media que cada vez se engrosaba más) sobrevivían a pesar de ser gobernados/as bajo preceptos vergonzosos; ocultando los verdaderos conceptos bajo nombres llenos de esperanza: federalismo = cacicazgo, democracia = dictadura, igualdad = inmovilidad social, progreso = ferrocarril e inversión extranjera, industriosidad = especulación.⁷

Francisco I. Madero, a quien la historia oficial da el título de iniciador y héroe revolucionario, perteneció a una de las viejas familias de hacendados coahuilenses, que

⁴ Luis Medina Peña, 1996; Héctor Aguilar Camín, 1999; Friedrich Katz, 2000.

⁵ Héctor Aguilar Camín, *Ibid.*, p. 205.

⁶ Friedrich Katz, *op.cit.*, pp. 20-21.

⁷ *Ibid.*, pp.11-12.

habían sufrido, en los años 80 del siglo XIX, agravios y repudios por parte de los incondicionales porfiristas y por nuevos grupos a quienes el régimen facilitó el asenso económico, y por lo tanto el social. Desde 1909, Madero encarnó el deseo de poder de los burgueses relegados, convirtiéndose en predicador, siempre junto a su mujer (quien por cierto rara vez aparece en la historiografía dedicada a la política mexicana), del partido *Antirreeleccionista*, promoviendo la caída de la dictadura de Díaz, para después guiar al país hacia la democracia.

Los diversos grupos sociales que se unieron a esta primera revuelta tuvieron motivos distintos. Por ejemplo, las políticas agrarias del régimen de Porfirio Díaz se ganaron la enemistad de sectores importantes de la población. Con el fortalecimiento del aparato estatal y la construcción de ferrocarriles, el valor de la tierra aumentó considerablemente, las comunidades campesinas, así como sus instituciones y propiedades, no tardaron en ser el blanco de agresiones. En su esfuerzo de modernizar al país, el régimen porfirista se embarcó en una política agraria radical. Cerrando filas con los hacendados, Díaz lanzó una campaña de expropiación en gran escala de las tierras comunales y de sometimiento político de los pueblos.⁸ Muchos de los campesinos y sus familias se han quedado sin nada. La tierra lo era todo, de ella surge la forma de relacionarse con el mundo, con la vida, con la muerte, con lo sagrado y lo terrenal. Hablo en presente porque la mayoría de los pueblos que viven de la tierra pareciera que no tienen un tiempo, que el pasado no existe para ellos, pues la permanencia es la pobreza y la lucha por sobrevivir, por no ser exterminados.

La situación rural era diferente en cada región del país, sin embargo, la constante era que los hacendados ocupaban la cúspide de la pirámide social: “Algunos eran mexicanos y otros extranjeros, y no siempre residían en el campo, pues muchos dejaban sus tierras a cargo de un administrador para vivir en las ciudades.”⁹

⁸ Friedrich Katz, *op. cit.*, p. 22.

⁹ Elisa Speckman, *op.cit.*, p. 214.

En las tierras del sur el panorama de explotación era diferente. Ahí, los hacendados pagaban a sus trabajadores con vales de tienda de raya, que además otorgaban a crédito. Por esto, los patrones requerían todo el año mano de obra y recurrían al sistema de endeudamiento: “A los peones la paga nunca les alcanzaba para adquirir lo necesario y mucho menos para saldar la deuda contraída, por lo que quedaban atados a la hacienda por el resto de su vida y la de sus hijos, pues los compromisos se heredaban. [...] los peones debían tolerar pésimas condiciones de trabajo”¹⁰

La situación de los peones era de una explotación inhumana, lo que no tardó en formar parte de un sector más en descontento con el gobierno porfirista y en coadyuvar a su caída.

Por otro lado, cuando Díaz demolió sistemáticamente los feudos independientes de caudillos regionales, tales como Ignacio Pesqueira en Sonora y Luis Terrazas en Chihuahua, comenzó la transformación política, como la llama Friedrich Katz.¹¹ La causa fundamental fue el desarrollo de las vías ferroviarias que provocó conflictos inesperados. La región norte de México, lugar que había tenido poco interés en años anteriores, estaba en la mira de Estados Unidos. Antes de que el general Díaz llegara al poder, Chihuahua, Sonora y Coahuila gozaban de una existencia casi autónoma; aislados del país y del resto del mundo dominaban su gobierno y economía. Sin embargo eran columna vertebral de los límites con Estados Unidos, y por ello, a finales del siglo XIX fueron blanco de inversiones estadounidenses, principalmente, y pensadas ya no como regiones lejanas, sino como lugares importantes de paso, precisamente como fronteras.

Por otra parte, las políticas porfiristas que aseguraban la prosperidad económica se llevaron a cabo sin importar el costo social, lo que fomentó la generación de grupos marginados. Como un ejemplo de tantos están los indígenas del norte, los Yaquis, no contemplados en la identidad mexicana, e identificados como obstáculos para el desarrollo del

¹⁰ *Ibid.* p. 215.

¹¹ Friedrich Katz, *op. cit.*, p.24.

país. Así, las comunidades militares del norte no sólo perdieron sus tierras, también perdieron su autonomía municipal, otorgada en el siglo XVIII, lo que realmente los enfureció y animó en 1910 a incorporarse a los batallones de una revolución que luchaba por las causas de muchos Méxicos. Según Katz, la pérdida de la autonomía municipal despertó casi tanta pasión como la pérdida de las tierras. El 16 de noviembre de 1910, cuando la población del antiguo pueblo fronterizo de Cuchillo Parado empuñó sus rifles y se unió a las fuerzas revolucionarias, la cuestión más candente era la destitución del presidente municipal que se les había impuesto.

El descontento campesino se manifestó antes del estallido del movimiento armado, ya que hubieron levantamientos esporádicos para defender sus tierras y sus derechos tradicionales, como fue el caso de Tomochic, en Chihuahua, donde el ejército perdió a más de 500 hombres en una lucha que se extendió dos años contra unos 60 campesinos, quienes en 1892 declararon su autonomía, rebelándose contra los abusos del gobierno.¹²

Debemos destacar que la revolución que Madero y su grupo antirreeleccionista iniciaron no fue producto de la miseria y el hambre, se deduce porque sus propuestas sociales eran muy pobres; pero además el progreso porfiriano lo demostró así; una economía liberal que distaba mucho de la teoría: los dueños de los medios de producción serían los beneficiados, los burgueses poseedores del capital, cuya multiplicación jamás llegaría a la base de la pirámide social. La inversión extranjera ayudó a la formación de ciudades y fundó emporios productivos, pero al mismo tiempo provocó una inflación que afectó el salario real de obreros y clases medias. La relación con el mercado de Estados Unidos abrió fuentes de trabajo y aumentó las exportaciones, pero también hizo al país dependiente de los vaivenes de la economía extranjera, cuya recesión de 1907 implicó la repatriación de miles de trabajadores mexicanos despedidos de las fábricas y las minas del otro lado; no acabando ahí, la

¹² *Ibid.*, pp. 24-26.

discriminación laboral mexicana de los norteamericanos encendió una llama nacionalista entre los rechazados. Un claro ejemplo es la huelga de Cananea, cuando a finales de 1906 la discriminación laboral en pro de los estadounidenses marcó una incipiente organización entre los trabajadores, logrando una huelga de tres días, para exigir ocho horas de trabajo, destitución de un mayordomo, derecho a ascenso de mexicanos según aptitudes y ocupación de por lo menos 75% de trabajadores mexicanos en la compañía. La consecuencia de esto fueron lucha, saqueo, motines, represión, diez muertos y cien heridos.¹³ Ante el manejo del gobierno porfirista, que respondió a las quejas con intolerancia, definió su incapacidad para convivir y resolver problemas modernos materializados en las primeras organizaciones de trabajadores y sus manifestaciones ante necesidades evidentes. Pero esta situación no sólo fue notada en el país, también en el vecino; Estados Unidos miró reprobatoriamente la incapacidad del gobierno para controlar a sus explotados, lo que provocó el despido de los trabajadores mexicanos de sus industrias mineras.

Ahora bien, es cierto que el auge minero que Díaz reforzó, creó ciudades y pagó salarios altos, pero, a cambio de esto, alteró el orden de algunas sociedades. Incrementó *poblaciones flotantes*, trabajadores que no pertenecían a ninguna comunidad, que iban como mercenarios a trabajar a lugares lejanos de donde habían nacido, lo que ocasionó una inseguridad de tipo laboral y una crisis de pertenencia.¹⁴

Fue en la región nortea, a causa de la ruptura tradicional de la relación agrícola que había imperado en el campo mexicano, donde surgen estos nuevos trabajadores que no pertenecían a ninguna hacienda.

El norte del país era la tierra prometida, los mejores salarios esperaban a aquellos migrantes del centro,¹⁵ el Bajío y el altiplano, en general despojados de sus tierras, que se

¹³ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, 1999, p.17.

¹⁴ *Ibid.*, p.13.

¹⁵ En esta época hubo una población dinámica, por ejemplo, algunos estados del norte del país (Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León y Tamaulipas), del centro (Distrito Federal y Puebla), de la costa del Golfo

movían hacia La Laguna y El Yaqui, las explotaciones mineras de Sonora y Chihuahua, los campos petroleros de Tampico y las industrias en ascenso de Nuevo León que permanecían ávidas de estos trabajadores libres que caminaban en busca de mejores oportunidades de trabajo, aún a costa de la separación del seno familiar y de su comunidad; fueron ellos quienes engrosaron notablemente las filas revolucionarias del norte, quienes peleaban sin perder más que lo que traían puesto.

La clase media tampoco estuvo desligada del proceso que apuntaba hacia un cambio de régimen. Pronto comenzó a buscar mayor poder político y económico, a medida que aumentaba su número y su importancia económica. Así, fue necesaria una revolución violenta, debido a que el país era gobernado por una dictadura autócrata, para lograr la incorporación al proceso político.¹⁶

Es importante señalar que, hasta antes de 1900, hubo una actitud poco solidaria por parte de otros sectores de la población hacia los campesinos, quienes habían luchado en contra del despojo arbitrario de sus tierras tiempo antes. La razón fue que el desarrollo industrial de la región norte del país benefició más a las clases medias y a los obreros que a la clase rural, las inversiones extranjeras multiplicaron notablemente sus salarios. Además, el derrocamiento de las antiguas oligarquías políticas que promovió Porfirio Díaz dejó vacantes, que la clase media pudo ocupar por un tiempo, hasta quedar una vez más desplazada por una nueva oligarquía que se venía formando.¹⁷

La clase media se vio afectada hasta 1900-1910 a causa de las inversiones extranjeras que, en esos diez años, revelaron su lado negativo, pues fueron aceleradas a un ritmo vertiginoso. Una de las consecuencias de este crecimiento fue una tasa de inflación altísima, que redujo en forma drástica los salarios reales de la clase media y la clase media industrial,

(Veracruz) y del Pacífico Norte (Sonora, Nayarit), recibieron una gran cantidad de migrantes, provenientes principalmente de los estados de México, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Hidalgo, Zacatecas y San Luis Potosí. en Elisa Speckman, *op.cit.*, p. 213.

¹⁶ Friedrich Katz, *op. cit.*, p.21.

¹⁷ *Ibid.*, p.27.

limitando notablemente las oportunidades de inversión de los empresarios de este grupo urbano al hacer más difícil la obtención de créditos. El gobierno aumentó la carga soportada por estos grupos cuando elevó sus impuestos para compensar la reducción en el valor de los impuestos pagados por los inversionistas extranjeros y la oligarquía local.¹⁸

No sólo la situación económica se deterioraba para este sector, también la situación social agravaba su posición. Entre 1900 y 1910 se redujeron las oportunidades de ascenso en la escala social debido a las nuevas estructuras políticas establecidas por Díaz en el norte de la república. Éste renunció en los últimos años de su mandato a la separación del poder político del económico y a limitar el poder que poco a poco obtenían las oligarquías regionales en sus estados. En consecuencia, según propone Friedrich Katz, las posiciones políticas y los empleos gubernamentales otorgados como premio a la fidelidad porfirista, que en México siempre habían sido determinantes para la supervivencia de las clases medias, cayeron bajo el control exclusivo de los nuevos grupos estatales de poder.¹⁹

El descontento de la clase obrera industrial y de los sectores medios se cristalizó en la intensificación de los sentimientos nacionalistas y en un creciente resentimiento en contra de los inversionistas extranjeros, además de el desacuerdo con el gobierno de Díaz que no frenaba a éstos. A final de cuentas , la transformación de la región fronteriza desgastó el apoyo de la población urbana con la que un día contó la dictadura del general.²⁰

Poco a poco se vislumbraba la ruptura. El fuego renovador se acercaba.

3.2 El corazón en México, la mente en Europa: una mirada a la vida sociocultural y política: ideas francesas y prácticas mexicanas.

A pesar de este México que albergaba crisis de diversas índoles, como el enriquecimiento para ciertos sectores sociales, el empobrecimiento paulatino y el hambre para tantos otros, se

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

pretendía una imagen opulenta y moderna, en donde el buen vivir debía mostrarse por todo lo alto.

Si bien la sociedad porfiriana era fundamentalmente rural, fue en esta época cuando los centros urbanos crecieron de una forma impresionante. La capital fue el caso más notorio, pero hubo otros, como el de Guadalajara, Puebla, San Luis Potosí y Monterrey.²¹

Las ciudades se convirtieron en los espacios para proyectar el deseo de las elites y los gobernantes para imitar a esas naciones Europeas: “Deseaban hacerlas bellas y confortables, para lo cual construyeron jardines y amplias avenidas, similares a los Campos Elíseos de París.”²²

La ciudad de México era un ejemplo del sueño en construcción, era el telón que escondía la marginación y la pobreza. La ciudad era el escenario de la negación.

Hablo de aquél tiempo... cuando la ciudad de México era pequeña (medía menos de 20 kms 2, de Norte a Sur cerca de cinco y unos cuatro de Oriente a Poniente); donde se erguía el Zócalo, con su Catedral, sus iglesias coloniales con altares recubiertos de oro, que resplandecían aún con la pátina del tiempo; donde quedaron el Palacio Nacional (que era sólo de dos pisos y que abajo del asta bandera tenía un reloj, según dicen, bastante exacto), el *Caballito*, el Paseo de la Reforma, pasillo enorme que dejaba ver las mansiones con arquitectura francesa de hasta cuatro pisos y techos inclinados de pizarra. En el recuerdo quedaron sus calles hechas con losas de piedra, flanqueadas por casas de un solo piso, con zaguán de madera, balcones de fierro, algunas con jardines rodeados por bardas de tabique, de piedra o rejas.²³

En los recuerdos quedó aquel México que no se detenía ante la idea de modernidad, cuyo motor era imitar a las ciudades europeas que se servían a pasos veloces de la industria para la entrada a una nueva era, con la característica privilegiada que suponía la realización

²¹ Elisa Speckman, *op.cit.*, p. 216.

²² *Ibid.* p. 217.

²³ V. Irene Elena Motts, 1973.

del control sobre la naturaleza, con el velo y la contradicción de la explotación del hombre por el hombre, y las mujeres ya no digamos, a cambio del supuesto bienestar para las sociedades:

[...]el nuevo trazo urbano se hizo imitando a las ciudades europeas[...] para revestir a la ciudad de una imagen moderna. Por ejemplo, la apertura del Paseo de la Reforma, si bien fue obra del Imperio, es la muestra más clara de la nueva moderna imagen urbana que se trató de dar a la Ciudad de México durante el porfiriato. Se crearon pues, en esta época, ejes amplios inspirados en los nuevos conceptos urbanísticos de los boulevares franceses.²⁴

Esta ciudad, al igual que otras de provincias, no estaba preparada para albergar las grandes oleadas migratorias, lo que conllevó problemas tales como la delincuencia o la prostitución. En un principio, la mayoría de sus habitantes vivían en condiciones pobres de salud, sin agua potable y alimentos, lo que generó problemas graves y se reflejó en altos índices de enfermedad y mortalidad. Para solucionar estos agravios, los gobernantes expidieron, como parte de un programa de modernización, códigos penales y sanitarios y reglamentos de policía. Construyeron obras de desagüe y drenaje, pavimentaron calles e instalaron tuberías para el agua potable, además de obligar a los rastros y cementerios a salir de la traza urbana. Por otro lado, fomentaron los avances de la medicina y otro tipo de instituciones que regulaban a la sociedad y al individuo.²⁵

El “buen gusto” que la alta burguesía quería reflejar se traducía en los objetos decorativos que lograban realzar la suntuosidad del espacio arquitectónico: “La importancia que tiene la decoración en los objetos en un momento en el que la sociedad tenía una gran tendencia europeizante y en el que los avances tecnológicos se podían considerar también como una manera de obtener prestigio social.”²⁶

La herencia europea de los espacios públicos y privados también se reflejaron en los interiores domésticos. Los “recibidores” fueron inaugurados en las grandes casonas para

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Elisa Speckman, *op.cit.*, p. 217.

²⁶ Elena Estrada, 1995, p. 141.

recibir a familiares y amigos, y las habitaciones fueron cerradas únicamente para la familia nuclear.²⁷

3.2.2 La antesala del caos: la diversión.

Mientras las diferentes realidades de un México en cambio y en crisis se manifestaban poco a poco, los y las mexicanas seguían divirtiéndose. Todavía a principios del siglo XX, quienes pertenecían a la clase media y alta gozaban de las carreras de bicicleta, del teatro culto, de las carreras de caballos; y los de clase baja se olvidaban de ellos mismos a través de las corridas de toros y las peleas de gallos:

Esa sensación de compartir las mismas actividades y estilos de la burguesía internacional [...] descubre la cualidad imitativa del mexicano [...]. Cuando los mexicanos sintieron que su país entraba a pasos agigantados en la modernidad, se apresuraron a adoptar los estilos, maneras y diversiones de otras naciones avanzadas de occidente.²⁸

Las carreras de caballos eran espacios donde tenían lugar una serie de prácticas que trascendían el objetivo próximo que supondría la emoción de ver qué caballo y qué jinete obtenían la victoria. Los hombres demostraban su poderío monetario en las apuestas y su audacia ante el riesgo; las mujeres su buen gusto, con sus atuendos de última moda, afán de exhibición, que sugirió extender el espacio cubierto de césped frente a las graderías, y por tanto, su buena posición económica y familiar, mostrándose, como fin último, casaderas o casadas.²⁹

Las personas que pertenecían a las clases alta y media se entretenían también con el “teatro culto”, que no era otra cosa que las puestas en escena de obras europeas, montadas por compañías, actores y empresas del mismo continente. Muy pocas obras nacionales se lograban sobre un escenario.³⁰

Me parece importante decir que, al menos en México, fue en el teatro, especialmente en el popular, donde algunas mujeres lograron hacerse famosas, y por lo tanto públicas,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ William Howard Beezley, 1983, p. 266.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Susan E. Bryan, 1983, p. 131.

explotando lo que la sociedad le había negado a la mujer: su sexualidad. Sin embargo, estas mujeres, convertidas en actrices y cupleteras, eran imágenes creadas por la “magia del teatro”, por esa vida de ilusión, personalidad de ilusa, verdad escondida. Las vidas íntimas de las reinas de la zarzuela o las tandas³¹ no se revelaban con facilidad. Hablamos entonces de mujeres cuya imagen se traslada al ámbito público, al vulgo tan sólo como íconos (de belleza, de gracia) más no de mujeres reales. Tal fue el caso de María Conesa, una tiple española, que en su estreno de *La gatita blanca*, se hizo famosa y querida por los tandófilos; igual fue la suerte de Mimí Derba y Esperanza Iris, entre otras.

Aún, cuando la clase alta se quejaba ante este tipo de entretenimientos, pues les parecía de lo más vulgar, masivo y, por si fuera poco, que invadía su espacio cultural en los teatros donde antes era preferible el teatro culto, para el obrero, las tandas, eran un descanso y un desahogo ante la angustia y el cansancio de trabajar de diez a catorce horas diarias y ganar por ello alrededor de un peso. Por esto, a pesar de las fuertes críticas publicadas en la prensa, el régimen porfirista tuvo una actitud benévola hacia el teatro frívolo, pues fue usado como control social; y aún cuando permitía la “inmoralidad” a través de estas obras, y no toleraba ninguna crítica política, había cierta crítica social que se expresaba en estas obras costumbristas, donde sobresalía lo erótico, la sexualidad, el doble sentido, el nulo talento literario y artístico, pero, sobre todo, el menor control de las emociones: las carcajadas, los chiflidos, los gestos y movimientos exagerados de las actrices.³²

Algunas mujeres usaban el teatro para enmascararse, para jugar a ser lo que no eran... ¿Acaso lo que eran? ¿Lo que quisieran ser? ... Desplegar la sexualidad, usarla como poder y expresarla para evitar el ahogo, ganarse la vida, y como dijo Mimí Derba: “[...] ser otra muy diferente a la que soy; vivir otra vida (...), sentirme otra, otra mujer con otro cuerpo, con otra

³¹ “Se llamaba tanda a una sucesión de números de género chico, es decir, de obras cortas como monólogos, diálogos, sainetes y zarzuelas, que se diferenciaban en duración y en alcance artístico, de géneros grandes como el drama, la comedia y la ópera. El género chico más popular fue la zarzuela, y después [...] la revista” en Ángel Miquel, 2000, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 150.

cara, con otro corazón.”³³ Esto sonaba más divertido, con más reto, usar el enojo que producía la represión para ser sarcástica... rebelde pues.

La elite que viajaba al viejo continente y que dependía de la cultura francesa (y la europea en general) como fuente de inspiración para su refinamiento, y con ello para la adquisición de nuevas formas y valores (incluso en su sexualidad, lo que se reflejaba en algunas de sus fiestas)³⁴, se enfrentó a un constante choque entre las ideas y prácticas de una sociedad de aspecto mojigato, preocupado por la moral, por la obediencia, por los preceptos de la iglesia católica³⁵, y una sociedad cambiante, confusa y contradictoria. Así, se combinaban ideas tradicionales del deber ser, lo que se mostraba en la cotidianidad, como promover el matrimonio heterosexual por ejemplo, con fiestas clandestinas de ciertos homosexuales, lo que se puede leer a través del testimonio de Salvador Novo:

Antonio había sido enviado a educarse en Inglaterra [...] Regresó [...] en plena, alegre juventud –y en pleno, opulento porfirismo. Era la época en que los exquisitos aristócratas celebraban fiestas: aunque privadas, sin duda trascendidas a la murmuración y el escándalo de una pecata ciudad pequeña. [...] La época, en fin, del famoso baile de los 41. [...] Antonio era el alma de aquellas fiestas: Toña la Mamonera, como recordaba que le apodaban por su afición a una caricia que debe haber sido entonces poco ordinaria, o que Antonio practicaría con mayor europea destreza o predilección.³⁶

Otro tipo de diversión clandestina exclusiva para los varones era la prostitución, donde la mujer era simple objeto desechable para el placer masculino.³⁷ El varón tenía libertad de acción en la esfera pública. Aún su sexualidad la ejercían de manera espontánea, habiendo lugares para ello, como los burdeles; en cambio, las mujeres, ni en lo público ni en lo privado, eran dueñas de su deseo y mucho menos de la consumación del placer.

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ Héctor Carrillo, 2005, p. 34.

³⁵ “[...] el catolicismo no había perdido su sitio en el plano religioso. Los mexicanos eran en su mayoría católicos [...] El protestantismo tenía una presencia mucho menor [...] su propagación se enfrentó a diversos obstáculos: a las pugnas internas de las denominaciones protestantes se sumaba la desconfianza de la población y la oposición de la iglesia católica.” en Elisa Speckman, *op.cit.*, p. 221.

³⁶ *Ibid.* pp. 34-35.

³⁷ Durante el porfiriato se intentó prohibir, reglamentar y fichar a las trabajadoras sexuales para prevenir la transmisión de enfermedades, como la sífilis. Pero según la autora esto solamente generó mayor clandestinidad. V. Fernanda Núñez Becerra, 2002.

Los burdeles eran espacios donde ellos experimentaban y aprendían sobre la sexualidad, donde cerraban negocios, donde hablaban de política, donde permanecían anónimos y ejercían el poder económico sobre el cuerpo femenino dispuesto para ellos.

Pero la prostitución no se reducía al terreno del goce sexual masculino. Según Fernanda Núñez Becerra se trataba de una actividad que implicaba el control sobre todas las mujeres a través de la división tajante entre madres y putas.

¿Cómo aplicar un control efectivo? El más eficaz fue el de imponer un concepto que agrupara a todas en una sola mujer, una que significara la figura monstruosa, antinatural, cuyo fin fuera el placer de otros y no el de dar vida.³⁸ De esta manera se le colocó en el lugar más ínfimo, coartando la posibilidad de sentir y actuar bajo conciencia propia, lo que se ve reflejado con mayor claridad en su sexualidad: cualquier mujer que pueda sentir placer en las relaciones sexuales es prostituta, ya que su deber es ser objeto sexual del hombre y elemento de la reproducción. Bajo esta idea, todas las mujeres son prostitutas en potencia, pueden ejercer esa personalidad o renunciar a ella por el bien social. La prostituta se vuelve una figura central pedagógica, como una figura que se usa como lección para aquellas mujeres que se han apartado del camino recto.³⁹ Así, las prostitutas (que podían ser desde las “mantenidas” o amantes hasta las más pobres que se ofrecían en los callejones) se reducen a figuras lúdicas, que inician a los hombres en el terreno sexual. Con esto, la sociedad concibe al cuerpo femenino útil para satisfacer el placer masculino, de tal suerte que cualquier mujer que de y sienta placer se convierte en puta, categoría que encierra a la mujer como objeto desechable. He ahí la eficacia del control masculino, la mujer ignora hasta dónde le es permitido socialmente sentir su propio goce sexual, y hasta dónde es objeto por proporcionar placer al otro. El resultado es la inmovilidad para evitar convertirse en lo más repudiable de que la sociedad ha creado: la puta.

³⁸ *Ibid.* p.12.

³⁹ *Ibid.*

3.3 Ellas también hicieron esta historia.

En aquel fin de siglo, en aquella bienvenida al siglo XX, las calles fueron testigos del vaivén de sus mujeres: unas que paseaban mostrando sus vestidos de alta costura tomadas del brazo por su tutor en turno, acompañadas siempre, en complicidad del silencio; otras más de camino al trabajo, solas o seguidas de sus mocosos, que los llevan casi a rastras porque los niños no cubrían las zancadas, apuradas para llegar a tiempo a la fábrica, a la escuela, al hospital, a ganarse el pan, la soledad y el anonimato.

Para la historiografía tradicional y para la cultura de toda una época patriarcal las mujeres no formaban parte de los procesos históricos. El concepto de mujer a lo largo del tiempo, al menos en el occidental, ha sido definido por las obligaciones que han desempeñado en función de los hombres y por el papel social que se les ha asignado como una pertenencia: esposas de, hijas de, amantes de, hermanas de...⁴⁰ Sin embargo, en la historia que aquí escribo, las mujeres fueron sujetos de acción que o asumían el papel impuesto (quienes eran la mayoría) o lo trasgredieron. Ambas posturas formaron parte del devenir histórico.

Referirse a las mujeres mexicanas decimonónicas es generalizar e invisibilizar realidades distintas. Estaban las mujeres indígenas (campesinas), las mestizas y criollas de clase baja (que en general podían ganarse la vida como prostitutas, obreras, campesinas, curanderas, costureras o sirvientas) y las de clase media (quienes tenían acceso a la educación y, por lo tanto, a desempeñarse como maestras, enfermeras, secretarias, parteras, comerciantes, periodistas, monjas⁴¹, aún cuando en éste último grupos la clase social podía

⁴⁰ Georges Duby, 1996, p.12.

⁴¹ "Los conventos eran como refugios para las mujeres que en guerras se habían quedado viudas, huérfanas, o eran mujeres viudas de escasos recursos, solteronas o cuando las mujeres tenían hijos ilegítimos que eran una ofensa social para aquel tiempo o por el simple capricho de sus familias en donde en algunas ocasiones toda la familia estaba aislada por el placer de los hombres de dicho hogar sin tener la posibilidad de elegir y únicamente afectando a la salud de dichas mujeres tanto física y psicológicamente. Podemos corroborar que la religión era otro rol social en el que se encontraban las mujeres, que para algunas era un escape hacia un intento de felicidad, para otras era la cruz que tenían que llevar diariamente." en http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/segura_p_jm/capitulo1.pdf

variar); por último, debo mencionar a las mujeres de la burguesía (quienes además de desenvolverse en eventos sociales y de caridad algunas desarrollaban talentos para la música, la pintura y otras artes, lo que por su condición económica desahogada, además de tener tiempo libre, les permitía tomar clases con artistas destacados).

Todas ellas fragmentos de un rompecabezas de época fundamentales para entender una sociedad patriarcal, bajo un orden social patrilineal.⁴² Todas ellas, ventanas que permiten visitar un tiempo injusto para las mujeres que pertenecieran a cualquier clase social, cuando no tenían derecho al voto, cuando eran vistas como menores de edad siempre bajo la tutela del padre, marido o hermano (los mismos que las representaban jurídicamente en la mayoría de los casos); cuando el honor femenino consistía en la fama de conservar la honra sexual y la reputación de su virtud; cuando la justificación de su existencia era procrear, cuidar, educar, servir, complacer y obedecer al varón; cuando su sexualidad y reproductividad debía ser controlado por otros y otras que reproducían el aparato represivo a través del encierro, la violencia en muchos casos, la amenaza de ser considerada una puta en vez de la madre abnegada, la compañía de un chaperón, la interiorización de las normas de conducta adecuadas y por supuesto el matrimonio, que bajo la gran influencia de la Iglesia católica se le concebía como la única forma de crear una familia.⁴³

A pesar de este mandato eclesiástico, la doble moral se dejaba ver sin ningún recato: “[...] la mujer abandonada, con hijos las más de las veces, era un personaje frecuente entre lo que la prensa de la época llamaba eufemísticamente “las clases más desprotegidas”, aunque tampoco parece haber sido excepcional en otras clases sociales.”⁴⁴

Durante el porfiriato se abrió la puerta para que el Estado regulara diferentes aspectos de la vida individual, desde hábitos de higiene y diversiones, compromisos con las

⁴² “[...] tanto el nombre como los bienes materiales, y también los inmateriales, como el honor y el estatus, se transmiten a través del padre.” en Françoise Carner, “Estereotipos femeninos” en Carmen Ramos Escandón, *et.al., op.cit.*, pp. 97-101.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 147.

instituciones y la sociedad, hasta las relaciones conyugales y familiares, donde las más afectadas fueron las mujeres.⁴⁵ Por ejemplo, los malos tratos y la violencia eran vistos como algo normal en las relaciones conyugales. No existía una sola razón por la cual pudiera efectuarse un divorcio definitivo: “[...] un gran número de mujeres [desde campesinas hasta burguesas] entablan juicios de divorcio, que se concedía únicamente por ese motivo [maltrato y violencia] y en contadas ocasiones. Este divorcio consistía en la separación de cuerpos y bienes, pero no en la disolución del vínculo, y mantenía la obligación de castidad de los esposos.”⁴⁶ Esto último tenía claras diferencias, los varones tenían un código más flexible en cuanto a cuestiones amorosas y fidelidad: “Sus amoríos extraconyugales eran “propios de su naturaleza” y las mujeres toleraban y aceptaban esta doblez de códigos de conducta desde antes del matrimonio, pues sabemos que hasta la más pura de las señoritas toleraba las parrandas de su novio.”⁴⁷

La subordinación de las mujeres era tan evidente que impresionó a más de un extranjero, como puede verse en las palabras de Julio Sesto:

[...] uno de los rasgos sobresalientes de la sociedad mexicana era la excepcionalidad de las mujeres, a quienes reconoce “una concentración de cualidades sin cuya concurrencia no hubiese llegado el país a la brillante etapa evolucionista en que se halla colocado”, un “don de subordinación natural” que las convierte en “don nacional”.⁴⁸

A pesar de que la subordinación de las mujeres era inminente, es importante aclarar los matices. No era lo mismo ser una mujer pobre y sin educación que una mujer de clase media o rica que había tenido instrucción escolar. No era lo mismo tener la obligación de no trabajar fuera del hogar, como las mujeres de la alta burguesía (a quienes se les pretendía enrollar en su papel de madres educadoras y hogareñas), que tener la necesidad de hacerlo, como las de clase baja o media (cuya maternidad ni siquiera era tomada en cuenta).⁴⁹

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.* p. 101.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁹ V. Françoise Carner, *op.cit.*, p. 106.

3.3.1 La subordinación en su máxima expresión, un ejemplo: obreras y campesinas.

Debo subrayar que en todas las épocas ha habido mujeres que trabajaron a cambio de remuneración, especialmente las que pertenecían a los sectores con escasos recursos económicos (ya fuera como dependientas de pequeños negocios o comercios, en el servicio doméstico, en la elaboración de alimentos y de ropa, en las tareas del campo y la casa y en la economía artesanal, agrícola, etc.), sin embargo, a finales del siglo XIX la incorporación de las mujeres mexicanas al trabajo remunerado se dio con mucho más frecuencia. Según Françoise Carner, las causas fueron los cambios económicos, sociales y políticos que demandaron la ayuda femenina en los hogares, lo que propició que entraran en nuevos sectores, como el trabajo fabril, textil y del tabaco.⁵⁰

A continuación, escribo sobre dos grupos femeninos en donde se ve claramente la explotación y subordinación en su máxima expresión hacia las mujeres en la época de estudio: el de las obreras y el de las campesinas.

Es relevante decir que estas mujeres no estaban contempladas en ningún proyecto educativo, eran analfabetas e iniciadas en las labores propias de su sexo en sus hogares, bajo la supervisión de sus madres. Lo que las obligaba a encontrar trabajos poco remunerados y a sobrellevar una vida de maltrato constante.

Las obreras, por ejemplo, no eran vistas ni siquiera como mujeres, sino como objetos de explotación laboral, lo que se reflejó en no tomar en cuenta su papel de madres. Parecía que no era importante que ellas tuvieran el tiempo para parir, cuidar y educar a sus hijos. O se abandonaba el trabajo, que por cierto era con un salario ínfimo y aún menor que el de los obreros, o se abandonaba a las criaturas, quienes en muchas ocasiones entraban también como empleados/as de las fábricas.⁵¹

Este grupo trabajador no contaba con ninguna protección legal, pues según las ideas

⁵⁰ V. *Ibid.*, p. 105.

⁵¹ V. *Ibid.*

liberales el gobierno no debía de intervenir en la economía y el salario se fijaba según la ley de la oferta y la demanda: “Hombres y mujeres cumplían jornadas de 12 a 14 horas diarias, siete días a la semana; podían ser despedidos sin ninguna justificación, y no estaban protegidos contra accidentes.”⁵²

Para el caso de las mujeres campesinas, que en su gran mayoría eran indígenas, no era más prometedor. Ellas no estaban constreñidas sólo al trabajo doméstico, además realizaban otras actividades, como las tareas agrícolas en casi todas las etapas del cultivo, el cuidado de los animales, la molienda del maíz (ya fuera en las tierras del marido o en las haciendas de los ricos) y el comercio ocasional o periódico. Muchas vendían en los mercados café, fruta, carne y otros alimentos hechos por ellas mismas; también realizaban trabajos artesanales o daban servicios a otras personas (como sirvientas, molenderas, lavanderas o costureras). Además, algunas desarrollaban un papel fundamental en la sociedad como parteras y curanderas.⁵³

A pesar de la contribución femenina a la economía del hogar, las campesinas no eran independientes, en primer lugar porque se encontraban en inferioridad económica con respecto a los hombres (muy pocas heredaban tierras, solares o casas y por lo tanto la mayoría no tenía ningún patrimonio más allá de metates, ropa o animales pequeños); el trabajo doméstico no era retribuido y las ganancias que obtenían de los trabajos externos eran tan pocas que no les alcanzaba para mantenerse a ellas mismas y mucho menos a sus hijos. Por otro lado, no eran tomadas en las cuestiones civiles, su vida política era inexistente, aún cuando muchas de ellas se involucraron en las luchas políticas de sus pueblos.⁵⁴

Todo esto las hacía más propensas a la violencia. Para las mujeres que vivían solas⁵⁵

⁵² Elisa Speckman, *op.cit.*, p. 218.

⁵³ Carmen Ramos Escandón, *et.al.*, 1987, *op.cit.*, p.123.

⁵⁴ V. “Capítulo I Mujeres Mexicanas del siglo XIX”, (s.f), http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/seguira_p_jm/capitulo1.pdf

⁵⁵ A diferencia de las clases medias y altas, para quienes la viudez, por ejemplo, [...] se volvía, para bien o para mal, la independencia jurídica o económica de la mujer. Muchas viudas quedaban desprotegidas y su ignorancia para dirigir los negocios las podía dejar en la miseria, y con su honor en entredicho, ya que no contaban con su esposo para respaldarlas. Pero la viudez también relevaba el carácter y la fortaleza de muchas mujeres que

la vida era mucho más peligrosa y difícil, pues según González, “[...] no se concebía a las mujer más que en función de su servicio al hombre.”⁵⁶

No hay paisaje más terrible, no existe campo fértil más triste que éste, donde ser mujer implicaba la explotación desde dos flancos, desde su seno familiar y desde las clases poderosas, que ideaban a las mujeres de escasos recursos como objetos explotables y desechables, y quienes no tenían ni siquiera el derecho a cuidar a sus hijos e hijas.

3.3.2 La educación, un arma para la liberación. Las mujeres de clase media.

Este momento en la historia fue fundamental para plantar la semilla del proceso de la emancipación femenina en México.

Las mujeres mexicanas de finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente las de clase media, aprovecharon el caos que generó una crisis generalizada para irrumpir en espacios que habían sido dominados por los varones.

Si bien la idea dominante era su subordinación y reducirlas o a manos de obra baratas o a madres hogareñas y educadoras de los futuros ciudadanos o a simples objetos sexuales, hubo mujeres que emergieron como nuevos sujetos de la historia y que lograron iniciar una lucha para postular sus ideas y exigir el respeto y los derechos que se les habían sido negados durante siglos.

La educación jugó un papel fundamental para este proceso. A principios del siglo XIX la educación para las mujeres (de clase media y alta, pues las que pertenecían a los sectores más bajos eran analfabetas) se enfocaba en un ideal de domesticidad que les permitiera ser útiles en una sociedad más ilustrada. Por ejemplo, Lizardi pretendió una reforma educativa en la cual reconocía aptitudes femeninas para la administración y los trabajos manuales, pero las despojaba de cualquier dote intelectual, por lo que en su opinión no podían ejercer ninguna

cuando podían toma su destino en las manos, sacaban adelante aunque fuera en un mundo ordenado por los hombres y para los hombres.” en Françoise Carer, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁶ Carmen Ramos Escabdon, *et.al.*, *op.cit.*, p. 126.

profesión liberal.⁵⁷

Sin embargo, a lo largo de la centuria las posibilidades educativas se fueron abriendo. Como describe Ana Lau, la preocupación por la educación de las mujeres se rastrea hasta las reformas de Benito Juárez en 1869, las cuales permitieron que una parte de la población, en su mayoría mujeres de clase media, tuviera acceso a la educación secundaria para ejercer la profesión de maestras.⁵⁸

De tal forma, buena parte del sector femenino logró participar en el área pública bajo la condición y pretexto de extender su maternidad más allá de la familia (como ejemplos más comunes están las profesiones de enfermeras y maestras):

[...] la educación de las mujeres encuentra resistencia en todos los grupos sociales. Los argumentos de una oposición se fundan, lo mismo entre los hombres de los grupos más altos que entre los obreros, el temor de perder la autoridad sobre las mujeres y de tener que competir con ellas por las fuentes de trabajo. [...] No hay que temer, les dicen los ideólogos, porque no se busca que la mujer sea igual al hombre, lo que de todas formas no es posible. Solamente se busca mejorar a la sociedad con buenas madres, quizá permitirles trabajar para sustentarse y evitar la prostitución y a final de siglo lograr, como continuación del ideal materno, buenas maestras de escuela.⁵⁹

Al paso de los años, surgían más escuelas que pretendían mejorar el aprendizaje y capacitar a las discípulas en oficios útiles con el fin de ingresarlas al trabajo remunerado. En las aulas se enseñaba telegrafía, mecanografía, teneduría de libros, farmacia elemental, costura y otras tantas relacionadas con el lenguaje escrito, lo que más tarde abrió las puertas para el periodismo.⁶⁰

El país experimentaba un enriquecimiento para unos cuantos y las mujeres debían salir para ganarse la vida. Con el objetivo de acabar con la desigualdad y preparar científicamente a las mujeres se inauguró en 1890, en el mismo edificio destinado para la Escuela Nacional Secundaria para Niñas, la Escuela Normal para Profesoras. Para 1895 el 51% de los maestros

⁵⁷ Françoise Carner, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁵⁸ Ana Lau, 2009.

⁵⁹ Françoise Carner, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁶⁰ Ana Lau, *op. cit.*, p. 5.

eran mujeres y para 1910 el porcentaje aumentó al 64%.⁶¹

Algunas mujeres, como Matilde Montoya, Columba Rivera, Guadalupe Sánchez, Soledad Régules, Ma. Asunción Sandoval de Zarco y Dolores Rubio Ávila, iniciaron una difícil lucha para incorporarse a los estudios superiores y a profesiones que les estaban prohibidas:

La integración de las mujeres al estudio y ejercicio de las carreras liberales en México no fue tarea fácil. Como en otras partes del mundo, este proceso implicó largo tiempo y, sobre todo, el pujante esfuerzo de una minoría para enfrentar la serie de prejuicios que durante siglos impidieron el avance intelectual y profesional de este sexo. En nuestro país fue hasta bien avanzado este siglo cuando las mexicanas irrumpieron de manera significativa en las aulas universitarias. Sin embargo, los antecedentes de esta especie de conquista de las profesiones "masculinas" se remontan a las postrimerías del XIX, cuando un reducido grupo de mujeres, "contra viento y marea" logró abrirse paso en las escuelas superiores de aquella época. Con ello, no sólo dieron la primera batalla contra quienes temían que su entrada al mundo cultural y laboral masculino rompiera el "equilibrio" existente, sino que su ejemplo contribuyó a abrir la brecha por la que habrían de transitar las nuevas generaciones.⁶²

A medida que el nuevo siglo se acercaba, algunas de las mujeres que habían sido educadas para aprender de los hombres cómo servirlos, complacerlos y cuidarlos, se tomaron en sujetos que se exigían más en sus vidas personales a través del intelecto y el trabajo remunerado, y no sólo eso, más tarde se miraron así mismas como sujetos políticos gracias al movimiento feminista. De esta manera, las mujeres de clase media buscaron su participación en la esfera política. Al paso del tiempo, comenzaron a mostrar ideologías en cuanto a los roles dentro de la sociedad, como en el sector de educación, así mismo en el ámbito laboral y sobretodo buscaron una independencia con igualdad en cuestiones políticas y económicas.⁶³

Ellas se enfrentaron a condiciones desventajosas e injustas en su inserción en el ámbito laboral. No sólo cobraban menos que los varones (en 1910 el salario en el Distrito Federal fluctuaba de entre 25 centavos a un peso diario para las obreras en la manufactura, mientras que los hombres ganaban cuatro pesos), también trabajaban más horas y no contaban con

⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

⁶² V. Ma. De Lourdes Alvarado y Elizabeth Becerril Guzmán. "Mujeres y educación superior en el México del siglo XIX", (s/f), http://biblioweb.dgsca.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_10.htm

⁶³ V. "Capítulo I Mujeres Mexicanas del siglo XIX", (s.f) http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/segura_p_jm/capitulo1.pdf

ninguna prestación. Pero ni esto, ni el ordenamiento de género que dictaba que las mujeres casadas de clase media debían estar recluidas en su casa haciendo el trabajo doméstico y siendo las guardianas de la moralidad, ni que las consideraran físicamente imposibilitadas para realizar trabajos pesados o intelectuales, las frenó en su lucha.⁶⁴ Al contrario, todo esto convocó a que con frecuencia algunas mujeres trasgredieran las reglas impuestas y se dieran a la tarea de expresar sus ideas.

Ellas, quienes se habían sentido ahogadas en sí mismas al ser prisioneras en el hogar y al actuar sólo como madres y esposas; quienes habían sido silenciadas desde el alma; quienes no eran propietarias ni de su sexualidad y habían sido poseídas como objetos; quienes no eran mujeres sino niñas y no tenían la capacidad de educar sin antes ser educadas para obedecer: ellas, seres emparedados e inferiores, por fin se rehusaron a seguir negadas ante el mundo. El nuevo siglo despertaba y ellas junto a él.

En este ir hacia el siglo XX las mujeres periodistas tomaron fuerza para plantear sus ideas políticas: “Las periodistas, quienes tradicionalmente habían estado confinadas a las páginas de sociales y de modas, en esta época expandieron los ámbitos de su oficio al incorporar temas políticos con información nacional, críticas al régimen y expresión de inconformidades por la subordinación a que estaban sometidas las mujeres.”⁶⁵

La lucha femenina a través de la palabra logró ecos. A partir de este tipo de publicaciones surgieron sociedades feministas de ayuda y asistencia a mujeres pobres, grupos de mujeres que luchaban por el derecho del sufragio y clubes femeninos que se enfrentarían a la dictadura.⁶⁶

A principios del siglo XX, las organizaciones liberales masculinas que surgieron en toda la República y que se promovían en contra de las arbitrariedades de los funcionarios públicos del régimen porfirista, y defendían la defensa y aplicación de los derechos humanos

⁶⁴ Ana Lau, *op.cit.* p. 7.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.*

ciudadanos, además de la libertad de prensa, el sufragio efectivo, la educación laica y la difusión de las ideas democráticas, abrieron un resquicio para que mujeres letradas se organizaran y manifestaran sus preocupaciones (en su mayoría maestras de clase media, periodistas y escritoras, como Dolores Jiménez y Muro, Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, Sara Estela Ramírez, Elisa Acuña Rosseti, María Andrea González y muchas otras). Más tarde, varias de ellas se integraron al Partido Liberal Mexicano, al maderismo, al zapatismo o al constitucionalismo⁶⁷

El movimiento revolucionario fue el momento justo para que la condición de las mujeres tambaleara. Frente al caos las mujeres experimentaron la libertad de pensamiento y acción. Lograron irrumpir en ámbitos vedados y respiraron agitadas el viento de la revuelta para, por primera vez, levantar la voz:

Para enfrentarse al régimen de Díaz, muchas mujeres transformaron su condición de amas de casa, abnegadas esposas, trabajadoras dóciles y empleadas eficaces, en la de militantes de la oposición dentro de grupos sindicales y/o revolucionarios. Se convirtieron en agitadoras, contrabandistas, correos, portavoces, espías y enfermeras. Y en todos los ámbitos y en todas sus misiones lucharon con igual intensidad y compromiso que sus compañeros varones.⁶⁸

No cabe duda de que el movimiento feminista mexicano de las postrimerías decimonónicas fue de mucho menor fuerza que el de Estados Unidos o el de Europa, cuando menos el sufragista. Pero sería injusto callar otra vez la historia de las mujeres que poco a poco se transformaron a través del saber, del conocimiento, la cultura y el esfuerzo para, de esta forma, transformar también a su sociedad e inscribirla en esa nueva era de conocimientos y descubrimientos insólitos: la moderna.

3.3.3 Un silencio sospechoso. La creación en manos femeninas: las burguesas.

Todas las mujeres tuvieron su quehacer histórico: unas por ser el reflejo de la subordinación y la explotación más cruel del sistema patriarcal; otras por haber usado la educación como una herramienta para irrumpir en espacios que estaban vedados para ellas y poder salir adelante

⁶⁷ V. *Ibid.*, pp. 7-11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

bajo una idea de independencia económica o una ayuda familiar y mostrar que su intelecto y capacidad frente al trabajo no estaban por debajo del de ningún otro; otras más por haber demostrado que la creación artística no era exclusiva de los hombres.

Las señoritas porfirianas, como llamó Carmen Ramos Escandón a las mujeres de la clase adinerada, eran educadas para obedecer, para ser abnegadas, para no mostrar interés por el mundo de la política y para dirigir su vida al cuidado maternal. Eran destinadas a ser las “reinas del hogar” (privilegio que no todas tenían), cuya posición social les permitía y obligaba a no trabajar y a formar parte, casi como objetos de escrutinio, de aquél círculo social que se regía por la opinión pública —el qué dirán—, la presión familiar, la costumbre, y donde no estaban exentas de tener, como una exigencia más, una buena educación, lo cual daría valor a lo que verdaderamente importaba en aquél México, “[...] lo importante no era entonces la virtud, sino la fama.”⁶⁹

Continuando con la línea en donde la sociedad paternalista y patriarcal debía educar para controlar al género femenino, encontramos los “manuales de conducta, urbanidad y buenos modales”, donde, según Valentina Torres Septién, la urbanidad se entiende como el conjunto de normas de conducta, buenos modales y educación propios para los sectores medios y altos, pero sobre todo en relación con las mujeres. Estos manuales son el resultado de un largo proceso de construcción histórica.⁷⁰ Mediante este “proceso civilizatorio” la mujer fungió como alumna para aprender de lo hombres cuál debía ser su comportamiento y sus obligaciones ante la sociedad: obedecerlos, cuidarlos y complacerlos.⁷¹

Este deber social estaba ligado con el deber ser de madre que tenía la función de servir a la humanidad, a la masculina obviamente, formar buenos ciudadanos, buenos profesionistas... hombres de bien. La idea rectora de tal cuestión estaba creada por el sexo

⁶⁹ *Ibid.*, p.153.

⁷⁰ Valentina Torres Septién, 2001, pp. 271-272.

⁷¹ *Ibid.*, p. 272.

masculino, convencidos de que así se garantizaba el bienestar social, sobre todo el urbano, lo cual dependía solamente de la domesticidad del sexo femenino.

Como explica Leonor Cortina, después de las reformas educativas iniciadas en 1833 por el Presidente Gómez Farías y de las Leyes de Reformar de Juárez, las monjas dejaron de ejercer su papel de educadoras, por lo tanto, los padres de familia buscaron otros medios para instruir a sus hijas: “Los que podían darse el lujo contrataban profesores particulares que en muchos casos eran extranjeros, sobre todo los de música, idiomas y pintura [...] Otros padres las enviaban a las <<Amigas>>, especie de escuelas primarias que existieron desde la Colonia, donde se les enseñaba rudimentariamente a leer y a escribir, algo de aritmética, catecismo y labores manuales.”⁷²

De qué habrán hablado las mujeres burguesas mexicanas en sus reuniones, en cada año nuevo que, junto a sus maridos y familiares, recibieron año tras año, sonrientes, recatadas, de modales refinados, censurados, de expresión pausada y gesto sumiso... ¿Habrán hablado desde lo profundo? ¿Desde donde sale la voz verdadera? No. Hablaban sobre el escenario, no tras bambalinas.

Una de las preciadas cualidades de la mujer es la discreción. Es regla inquebrantable el tacto en las conversaciones, por lo cual el sexo femenino no hace comentarios sobre negocios públicos, tampoco censura las malas costumbres, aunque es de buen gusto que las viejas señoritas solteras hablen de esos asuntos. Las señoras, por lo menos, deben dar el aspecto de que están consagradas a su hogar y por lo mismo lejos de la vida social.⁷³

Dejemos de imaginar el control social en abstracto. Pensemos en los vestidos y la ropa interior que pausaban la respiración y provocaba desmayos por la falta de aire:

La mujer porfiriana, sobre todo la burguesa, estaba presionada por un doble corsé, el físico, que confinaba su talle hasta hacerle perder la espontaneidad y la libertad de movimiento y el más opresivo corsé de una moralidad rígida que la conducía al rol de guardián de la conducta propia y ajena.⁷⁴

Las mujeres adineradas se dedicaban a una vida hogareña, iban a la iglesia cotidianamente, se reunían con amigas para leer en voz alta, pintar, bordar, tocar algún

⁷² Leonor Cortina, 1985, pp. 57-58.

⁷³ José C. Valadéz, 1987, pp. 19-20.

⁷⁴ Carmen Ramos Escandón, *op.cit.*, p. 153.

instrumento, se dedicaban a labores de caridad, asistían a grandes fiestas y se vestían con las mejores telas importadas, pues eran la imagen que hacía lucir a sus maridos como personas ricas y ostentosas:

Se vestían con modas extranjeras, sobretodo de Francia, España, Manila y China, y no dejaban atrás el uso de la seda para portar sus elegantes vestidos. Casi siempre forraban sus zapatos con la misma tela de su vestido, pero siempre les llamaba más la atención portar alhajas vistosas y lujosas con las que adornaban su presunción y pedantería [...] la moda era importante, inclusive para sus maridos, quienes a veces se veían afectados económicamente, pero no les importaban dichas pérdidas ya que preferían gastar que quedar marcados por escasez económica. La mujer rica de aquel tiempo era catalogada, [...] por su gracia, exquisitez, la buena educación, belleza y el buen gusto para su vestimenta lo que hacía más fácil para conseguir maridos. Casi siempre vestían de color oscuro o negro las mujeres que eran mayores y las que eran hijas de menor edad seguían la moda europea.⁷⁵

Este sector femenino era la otra cara de la moneda de la subordinación: con lujos, controladas en palacios, tras barrotes forjados con adornos caprichosos, expresándose con la propiedad el lenguaje fino, envueltas en sedas y perfumes exquisitos; eran las que sabían leer con voz modulada, hablar varios idiomas (principalmente el francés), bordar primorosamente, tocar algún instrumento; eran las que cantaban a media tarde acompañadas del piano y las que pintaban, muchas de ellas, con gran maestría.

La incursión de las mujeres en las artes plásticas es un ejemplo de vital importancia para dejar en claro que la actividad artística no era exclusiva del genio masculino, como se pretendía difundir en la época. Si bien las mujeres de clase media lograron irrumpir en otros sectores, las mujeres de clase media acomodada y la alta burguesía tomaron también los espacios artísticos (ya fuera a través de la música, la literatura o el pincel y la imagen), como relataré a continuación.

Una muestra de esto fue la Academia de San Carlos y sus exposiciones: “[...] las colecciones artísticas permanentes de la Academia, constituyen un valioso testimonio en el que se registra, plásticamente, la presencia de la mujer artista. Estas colecciones datan desde fines del siglo XVIII hasta el siglo XX.”⁷⁶

⁷⁵V. “Capítulo I Mujeres Mexicanas del siglo XIX”, (s.f) http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/segura_p_im/capitulo1.pdf

⁷⁶ V. Ma. De Lourdes Alvarado y Elizabeth Becerril Guzmán, *op.cit.*

El gobierno mexicano a través de su idea por modernizar el país se dio a la tarea de ofrecer a las mujeres la oportunidad de estudiar y estimular su trabajo en ciertas áreas. A pesar de que no era fácil para la mentalidad de los mexicanos que se aceptara rápidamente una innovación de esta naturaleza, la Academia de San Carlos fue una de las primeras academias que permitió que ingresaran estudiantes mujeres a cursar, sino todas las materias, por lo menos algunas clases, como la de dibujo, claroscuro, grabado y copia del yeso. La única materia que estaba prohibida para las estudiantes fue la copia del desnudo hasta bien entrado el siglo XX, razón que les imposibilitó adquirir el dominio del cuerpo humano, por lo que frenó una producción pictórica de mayor envergadura.⁷⁷

A mediados del siglo XIX era una costumbre establecida que las mujeres que así lo quisieran ingresaran a tomar algunos cursos a la Academia de San Carlos:

[...] A fines del siglo XIX fueron tantas las mujeres que deseaban ingresar a la Academia de San Carlos que se creó una clase especial para señoritas en las que se les impartían simultáneamente varias materias: copia de cuadros, copia del natural y ejercicios de composición. También por esas fechas se inscribieron las primeras alumnas regulares que empezaron a tomar todas las asignaturas, a excepción de la clase de desnudo; Dolores Soto, Otilia Rodríguez y Mercedes Zamora fueron las primeras señoritas que cursaron la carrera completa de pintor en la Escuela Nacional de Bellas Artes (antes Academia de San Carlos).⁷⁸

Pero estas pintoras, como Paz Cervantes, Angela [sic.] Icaza, Las Ortiz de Montellano, las Sanromán, Guadalupe Rul, Matilde Zúñiga, Pilar de la Hidalga, Guadalupe Carpio, Eulalia Lucio y otras, no sólo se instruyeron en las artes plásticas dentro de una academia, también exhibieron sus obras no sólo en la Academia de San Carlos sino en varias partes del mundo y en exposiciones en las cuales participaban también varones, mereciendo por ello medallas y diplomas. Sin embargo, muy pocas llegaron a hacerse un nombre en el mundo del arte:

“Ocasionalmente, Romero de Terreros y Justino Fernández citaban en sus ensayos algunos nombres, la causa que explica esta situación es la siguiente: la mayoría de estas señoras y señoritas mexicanas que presentaban sus obras en las exposiciones de la Academia, no asumieron la pintura como profesión, sino como un pasatiempo que en algunas llegó a convertirse en una actividad seria y constante.”⁷⁹

⁷⁷ Leonor Cortina, *op.cit.*, p. 64.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

Los temas pictóricos de estas mujeres eran paisaje, naturaleza muerta, retrato, temas religiosos, escenas familiares, y copias de obras de otros autores. Los estilos artísticos correspondían a las influencias de las corrientes que existieron durante la segunda mitad del siglo, tanto en México como en Europa y en los Estados Unidos:

El Impresionismo está prácticamente ausente, hecho que no es —de ningún modo— lamentable, sino que constituye una característica propia de la pintura finisecular mexicana de raigambre académico. En cambio sorprende ver aquí y allá ciertos ecos de los prerrafaelitas ingleses que abonaron no pocas soluciones para algunos cuadros de tema religioso. Otras veces es posible encontrar ciertas trasposiciones directas o indirectas de artistas que se supondrían muy alejados del mundo en que se desarrollaron estas pintoras.⁸⁰

Es importante subrayar que estas artistas nunca consideraron esta actividad como profesional, pues iba en contra de sus preceptos sociales, los cuales les impedía trabajar, por un lado, para mostrar su alta posición económica, y por otro, para desarrollarse como madres y cuidadoras del hogar y la moral. Así, sus obras tenían un proceso creativo inconcluso:

A pesar de que gran parte de los cuadros [...] denota escuela y amor por el oficio, y de que en su época muchos fueron expuestos aquí y en otros en el extranjero, y más de uno se hizo merecedor de premios especiales, hay que confesar que en su mayoría estas obras son creación de aficionadas; se trata de una producción informal destinada a la decoración casera. Y es que en el caso de estas artistas, la diferencia entre patrocinador, productor y público consumidor es prácticamente inexistente; de hecho sólo un escaso número de los lienzos por ellas producidos parece firmado.⁸¹

Simplemente ellas mismas no concebían a la pintura como profesión sino como una actividad de placer que podían realizar en sus ratos libres. Todas las actividades impuestas a su condición de mujeres eran más importantes que la libertad que el pincel y el lienzo podía ofrecerles, y en muchas ocasiones el matrimonio fue un motivo de abandono del arte:

[...] ante la urgencia de los quehaceres hogareños que la mujer mexicana por tradición ha considerado más importantes que su satisfacción personal, la fueron relegando <<para cuando hubiera tiempo>> hasta abandonarla así por completo en algunos casos. Dolores Soto, Otilia Rodríguez, Carmela Duarte y Josefa Sanromán se cuentan entre las pocas artistas que continuaron pintando el resto de su vida; pero de cualquier manera, al casarse disminuyó considerablemente su producción. La participación un tanto irregular de estas señoritas y señoras en las exposiciones de la Academia de San Carlos revela la aparente inconsistencia en su ritmo de trabajo. Antes de contraer matrimonio, presentan año tras año sus obras, pero apenas cambian de estado civil, dejan de tomar parte en las exhibiciones o lo hacen esporádicamente.⁸²

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁸² *Ibid.*, p. 69.

Las artistas que tuvieron una mejor posición económica se les relaciona con una mayor producción artística y una mayor participación en las diferentes exposiciones. Muchas de ellas tomaron clases particulares con profesores extranjeros de renombre o con los mejores maestros de la Academia de San Carlos. En varias ocasiones, las buenas relaciones sociales de sus padres o maridos les permitieron exponer con mayor frecuencia como “[...] a Guadalupe Rul, Paz Cervantes, Angela [sic] Icaza y Julia Escalante [que] procedían de la vieja aristocracia colonial, otras como Guadalupe Carpio, Eulalia Lucio y Paz Eguía eran hijas de hombres ilustres y no faltaron unas cuantas vinculadas con el mundo de la política: Susana Elguero era hija de un Secretario de Gobernación y Juliana Azcárate casó con Manuel Gómez Pedraza, quien fue presidente de la República.”⁸³

Estas mujeres, hijas, esposas, madres, creadoras, demostraron en silencio, con cada movimiento ágil de su pincel, que el arte es una actividad de varones y mujeres y que el lienzo y lo que en él se produce es la prueba de esta insurrecta libertad.

Hasta ahora mi relato valida que por cada batalla ganada en algún terreno masculino (por cada mujer que entró a la universidad, por cada mujer que levantó la voz a favor de sus derechos, por cada mujer que publicó su sentir y pensar, por cada mujer que ganó un premio, por cada mujer que en silencio o a viva voz irrumpió en su anonimato forzado exigiendo su existencia y libertad) una puerta se abría para las mujeres del futuro.

3.4 Un breve camino hacia el simbolismo

En el arte, como sucedía en casi todo lo demás, la influencia europea seguía siendo fundamental. Sin embargo, a casi un siglo de su independencia, el escenario cultural mexicano alternó con un movimiento nacionalista responsable de crear a un México que necesitaba la cuna de una nación nueva y que fomentara un sentimiento de identidad: “En

⁸³ *Ibid.*, p. 68.

suma, la cultura porfirista admiró lo extranjero pero también presentó un carácter nacional y nacionalista.”⁸⁴

La literatura, por ejemplo, si bien tuvo raíces y características europeas, poco a poco reflejó un espíritu mexicano, uno que, en general, glorificó a los indios prehispánicos muertos y ocultó a los indígenas vivos, explotados y sumidos en la miseria:

[...] se cultivó inicialmente la literatura costumbrista de tinte romántico o realista, ya fuera por Ángel del Campo, José Tomás de Cuéllar, Rafael Delgado o José López Portillo y Rojas. Más tarde se cultivó también la literatura realista heredera del costumbrismo pero interesada en la fiel reproducción de la realidad, sus ambientes y sus personajes, con Heriberto Frías, Federico Gamboa o Emilio Rabasa.⁸⁵

En las artes plásticas este nacionalismo quedó plasmado en la obra de temas históricos, uno de los legados de Clavé, quien enseñó a sus discípulos la ejecución de obras con temas del mundo prehispánico bajo las reglas clásicas y el ideal de belleza de origen griego.⁸⁶ Pero también en el paisajismo mexicano, cuyos máximos exponentes fueron José María Velasco o Joaquín Claussel; incluso en el retrato de personajes, como las obras de Hermenegildo Bustos, además de las escenas cotidianas y eventos de la vida diaria, tal como años después lo habría hecho José Guadalupe Posadas.

Así, los artistas mexicanos, influenciados fuertemente por los europeos, no quedaron fuera de las polémicas masculinas entre neoclásicos y románticos para construir un camino fértil a una serie de movimientos: el realismo, el naturalismo, el impresionismo y finalmente, al simbolismo.

La imagen evoca al pensamiento y a su tiempo. En este caso, el arte simbolista mexicano refleja una postura crítica frente al arte contemporáneo: el académico, el clásico y el naturalista. Los artistas simbolistas marcaron un parteaguas en la producción pictórica al desprenderse de los principios académicos tradicionales y de una belleza ideal clásica para, en cambio, expresar emociones atrapadas entre ideas de vida, muerte, amor, desilusión, opresión,

⁸⁴ Elisa Speckman, 2004, *op.cit.*, p. 224.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁶ Edmundo O’Gorman, *et.al.*, 1971, p. 24.

deseo, miedo, angustia y desesperación,⁸⁷ muchas veces a través de imágenes femeninas que se mostraban activas y en actitud de franca amenaza a la figura masculina.

La historia tiene sus propias voces, la imagen es una de ellas, quizá la que tras su silencio disimulado, irrumpe como ciclón en el presente.

⁸⁷ Justino Fernández, *op.cit.*, p. 69

CAPÍTULO IV

UN ESPEJO IMAGINARIO: LA IMAGEN DE LA MUJER FATAL

*Es más vieja que las rocas entre las cuales se sienta;
como el vampiro ha estado muerta muchas veces
y conoce el secreto de la tumba, ha descendido a
mares profundos y conserva en torno de ella su luz
mortecina... Podría considerarse a Monna Lisa como
la encarnación del sueño antiguo y como el símbolo
de la idea moderna.*

Walter Pater

Las palabras que presento ahora se refieren a veces a un pasaje triste de la historia, triste para aquellos artistas que se enfrentaron a la vorágine y el caos de un fin de siglo, uno que atentaba contra las experiencias vitales de los hombres y los convertía en efectos y causas bajo la lupa positivista y en objetos de producción en serie bajo el poder capitalista. Ante esto, no fueron pocas las veces que representaron su sentir a través de imágenes femeninas fatales. En mis líneas aparecen entonces hombres creadores que reprodujeron ideas misóginas que rondaban a las mujeres de la época y que pueden asociarse con las nuevas voces que exigieron su poder y autonomía, como el movimiento feminista sufragista decimonónico.

En este capítulo expondré a la obra plástica simbolista, específicamente la que representa a la mujer fatal, como un producto sociocultural de su época y no como un objeto aislado que pretenda resaltar el genio del artista que la produjo. Por lo tanto, debe quedar claro que el arte es la combinación entre el interior del artista y su experiencia, donde cohabitan los elementos sociales y personales; así, la sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan en conjunto a la obra de arte.¹

Bajo esta línea, primero explicaré a grandes rasgos cómo y por qué surgió el movimiento simbolista en México; después, ubicaré a los pintores simbolistas mexicanos más sobresalientes para posteriormente ubicarlos como reproductores de las ideas que se tenía sobre las mujeres de un instante en el pasado; junto a lo anterior, expondré el análisis sobre

¹ Juan Acha, *op.cit.* p. 146.

algunas obras plásticas como ejemplos de resultados culturales con base en tres ejes de intersección: una época finisecular misógina, el movimiento de las feministas europeas decimonónicas y el movimiento de la emancipación de ciertas mujeres mexicanas de fin de siglo XIX, cuyas acciones, tanto de unas como de otras, fueron referentes para que los artistas simbolistas crearan imágenes femeninas con características específicas, como poseedoras de la maldad, la amenaza y/o la muerte.

4.1 El arte simbolista en México

Cuando el siglo XIX se preparaba para su fin y habría un lugar para el siglo XX, el positivismo y el cientificismo lo impregnaban todo. México estaba inscrito en esa corriente europea de evolución y progreso. Un reflejo de esto fue que para 1901 Justo Sierra fue nombrado subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, y en 1905 se le dio la dirección de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Lo cual implicó que él, junto con el grupo de los “científicos”, impusieran su hegemonía en el campo cultural y educativo. El rasgo característico de este colectivo intelectual era su clara inclinación al positivismo comtiano (desarrollado desde 1869 por Gabino Barreda como modelo educativo en el nivel superior en la Escuela Nacional Preparatoria):

Sierra fue en sus mocedades un positivista convencido [...] La fe en el ininterrumpido progreso futuro, fundado en la noción experimental, analítica y racional del conocimiento y en su aplicación práctica en todos los campos de la experiencia humana, iluminó el pensamiento de todos aquellos jóvenes formados en los años setenta.²

Tal parecía que el individuo se perdía ante el vértigo del progreso colectivo, que las naciones se erguían avasallantes para la supresión de la voluntad individual, que el ser se ahogaba y corría el peligro de extinguirse en una metáfora de repeticiones como un producto más del capitalismo. Así, hacia la última década del siglo, en medio de estas imposiciones científicas y positivistas, llenas de una razón cuya verdad absoluta asfixiaba ante la imposibilidad del cuestionamiento, un primer grupo de artistas se unió e identificó al

² Fausto Ramírez, *op.cit.*, p. 30.

movimiento simbolista europeo convencidos de una desilusión ante la ciencia y su avance imparable. Entre los más importantes se encuentran los escritores Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo y el pintor Julio Ruelas; pocos años después se unieron jóvenes artistas que estaban impregnados de este sentir modernista, como Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, entre otros.

Ahora bien, el papel sería el soporte fundamental para hacer tangible el sentir de desilusión, de tristeza, ante esta realidad que quería ser atrapada ante verdades absolutas. Por lo tanto, el 1º. de julio de 1898 es un año clave para el movimiento, pues se publicó por primera vez *La Revista Moderna* (bajo la dirección de Valenzuela), quien se convertiría en la vocera de escritores, escultores, pintores y compositores en Hispanoamérica que compartían las ideas estéticas del modernismo y por lo tanto del simbolismo. Esta revista, que estuvo en imprenta de 1898 a 1911, fue la primera publicación mexicana en la cual dibujantes, pintores y músicos colaboraron al mismo nivel que los escritores, era la comunión entre la palabra y la imagen.³ Un ejemplo de esto fueron las magníficas ilustraciones de Julio Ruelas: “En principio son ilustraciones de *La Revista Moderna*; en rigor, los textos que debería decorar son meros pretextos. Ruelas, en el dibujo y en el grabado, es tan poderoso y vehemente como los mejores poetas de su generación [...]”⁴

La Revista Moderna era la ventana por la que podía asomarse el sentir y la experiencia de los artistas ante un mundo exterior lleno de contradicciones que salían de cualquier control impuesto por una ciencia que en teoría todo lo podía resolver. De tal modo, estos personajes decidieron desvincularse de lo establecido, un ejemplo claro fue el abandono de la religión católica:

[...] la *Revista Moderna* es una notable institución laica. De formación católica como se acostumbra entonces, sus integrantes derivan a formas del esoterismo o el agnosticismo, o de la “herejía” que vuelve como credo estético. En lo terrenal encuentran el otro nombre del *paraíso*, la entidad ya al alcance de las experiencias vitales que –por destellos o irradiaciones–

³ José Luis Martínez, *op.cit.*, p. 1068.

⁴ *El viajero lúgubre. Julio Ruelas modernista, 1870-1907*, 2007, p. 62.

localiza la modernidad en la falta de ataduras de la imaginación. [El temor a Dios desaparece, y] [...] Si Dios continúa existiendo, Satanás ya no tiene por qué ocultarse ni abstenerse de las pasiones amorosas.⁵

En esa época, como escribió José Luis Martínez, la cultura europea, en especial la francesa (sobre todo la poesía parnasiana y simbolista) sería una influencia fundamental para los artistas de entonces, quienes dejarían atrás al nacionalismo y estarían listos para ir y venir por el mundo, para salir y entrar de esas sensaciones individuales que tanto profesaban, como lo expresó Gutiérrez Nájera en 1885:

Hoy no puede decirse al literato que sólo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de los héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno. [...] Lo que se exige a un poeta, por ejemplo, para considerarlo como gran poeta en la literatura propia, es lisa y llanamente que sea un gran poeta, es decir, que la luz que despida sea suya y no refleje.⁶

El arte simbolista en México, bajo la influencia europea, surgió como una lamentación ante aquel mundo en el cual se deterioraba la experiencia individual, como un antídoto contra el materialismo y el pragmatismo prevalecientes en la modernidad burguesa que postulaba al arte como camino de redención y al artista como un profeta iluminado: “[...] las premisas estéticas del simbolismo europeo, y el conocimiento de las obras de sus practicantes más representativos, estaban bien asimilados en el medio intelectual mexicano a principios del siglo XX.”⁷

La mujer, así en México como en Europa, fue una figura recurrente en la pintura simbolista, se utilizó para expresar la simbiosis de la energía del universo con el ser humano, así, se personificaron distintos aspectos del mundo natural, como la fecundidad, o los ciclos temporales (las horas del día y las estaciones del año); además, las imágenes femeninas fueron utilizadas también para contrastar la decadencia de la vejez con la belleza de la vida y la juventud; de igual manera sirvió para expresar un desasosiego ante el misterio que parecía

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ José Luis Martínez, *op.cit.*, p. 1063.

⁷ Fausto Ramírez, *op.cit.*, p. 31.

subyacer en ella, ese que se localizaba entre la crueldad y la belleza, entre dominadora inmisericorde o personaje sumiso y angelical.⁸

El simbolismo, dijo Jean Clair, “Se trataría del último movimiento artístico que pretendió dar una explicación coherente y comprensiva a la situación del ser humano en el cosmos.”⁹ De esta manera, los simbolistas pregonaban que el universo era recorrido por la misma energía biológica y obediente a un complejo sistema de correspondencias que enlazaba y daba sentido a todos los fenómenos.¹⁰

Los artistas simbolistas rompieron con el arte académico y realista en el que se representaba a la naturaleza como una belleza indiscutible y como un orden establecido. En cambio, estos artistas de fin de siglo se acercaron al universo natural sólo como una fuente de inspiración, como un camino a lo sublime, a la experiencia de la cual emanaría el verdadero arte a través de un filtro espiritual que interpretaría al caótico entorno, para plasmar en la obra un orden que sólo el creador podría dar. Es así como lo expresa el pintor Ángel Zárraga:

Es preciso convencerse de que el arte: música, poesía, pintura, escultura, nada tiene que ver directamente con la naturaleza, sino que ésta es simplemente tema conductor sobre el cual el artista sinfoniza y armoniza sus rimas y sus ritmos de notas, palabras, líneas y colores.
[...] La fiebre naturalista que hoy domina en los pintores [...] es la mitad del camino: es la documentación, es el estudio, el aprendizaje, pero no es la creación.
[...] La perfecta autonomía individual es la característica de nuestros tiempos... Sírvanos la naturaleza para documentarnos, para poder elegir en ella los elementos que más respondan a nuestro reino interior.¹¹

Los simbolistas, tanto europeos como mexicanos, fueron los primeros artistas que declararon que el objetivo verdadero del arte era el mundo interno del estado de ánimo y las emociones, más que el mundo objetivo de las apariencias externas. En sus obras, se utilizan los símbolos para evocar estos estados de ánimo y emociones con el fin de crear imágenes de lo irracional, las cuales requieren una respuesta del público.

⁸ V. *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 36.

¹¹ Ángel Zárraga, 1906, pp. 222-226.

Leo hacia el pasado; Manuel Gutiérrez Nájera escribió: “Nuestra generación es una generación de tristes.”¹² La tristeza y la angustia eran inherentes a esta generación de artistas que criticaban no sólo al positivismo y la modernidad progresista, por ser las culpables de frágiles certezas, sino también el producto de éstas, como por ejemplo, la sociedad porfirista, que se caracterizaba por ser injusta, con profundas desigualdades sociales, opulenta y pragmática y que poco se preocupaba por las experiencias y la autorreflexión.

La tristeza, la desesperanza y la decadencia eran entonces las armas contra la burguesía que todo lo materializaba y banalizaba. La tristeza era el motor que inducía a la búsqueda de esos mundos subjetivos, a la reflexión de la existencia, de lo efímero de la vida, del amor, de la belleza que escapaba como agua de río veloz, del envejecimiento imparable, de la enfermedad, de la sombra de la muerte, la que un día sería inevitable, la que debía llegar como una experiencia más, la última, la más desgarradora, la más temida, la única que podía ser imaginada sin poder expresar jamás una verdad contundente:

A esta época se le ha calificado ya de bella, ya de triste. La *Belle époque* y la edad del cancan, del vicio fácil, de la sensualidad complicada, hace también el inventario de sus miserias y conoce la culpa. <<La carne es triste>>, suspiraba Mallarmé, y esta queja se desgrana como las cuentas de un rosario en las obras finiseculares, revelando un pesimismo latente que se opone a su ondulante y delicada gracia.¹³

La vida bohemia, inspirada en el modelo francés, era parte de la rebeldía artística para impugnar a esta sociedad que vivía a la antesala de una revolución. Así, hacían a un lado los convencionalismos morales burgueses con la intención de automarginarse de aquella sociedad vacía a través de lo limitado del placer, el vicio y la decadencia:

¿Qué es en México la *bohemia*? [...] mesas de cantina que desbordan cigarrillos y vasos de ajeno, luces sombrías de las casas de citas, delirios verbales alrededor de las botellas de coñac, “febricitante palidez” que asemeja a las jóvenes de prostíbulos y los poetas en trance, secuencias de la autodestrucción desdichadamente real, chambergos, capas, alcátos que se extravían en las madrugadas, incursiones en las casas de empeño, desprecio por los hábitos burgueses, actitudes radicales pero no revolucionarias en lo político y, en síntesis y principio, arraigo múltiple en la urbe, el espacio no contaminado por la pureza [...] El costo de esta libertad y esta mística que califican de inconcebible lo no calificable de *poético* (se trata de un paisaje, una sonata, una belleza frágil o, pleonásticamente, un poema) es la sucesión de vidas

¹² Carlos Días Dufoo, (1894), p. 385.

¹³ Lily Litvak, *op.cit.*, p. 3.

truncadas a los veinte o treinta años de edad, las muertes por sífilis o tuberculosis, el apagamiento sin retorno a “temprana edad”. Ruelas, el mecenas Luján, Juventino Rosas, Ricardo Castro, son ejemplos inocultables de los arrasamientos de la vida bohemia. Por eso Tablada al visitar la tumba de Ruelas en el cementerio Montparnasse, evoca a los (no pocos) jóvenes mexicanos que fueron a París en pos del sueño y sucumbieron a la enfermedad, el vicio, la pobreza. Tablada exclama: “¡París, París! Lo que te confiamos y lo que nos devuelves.”¹⁴

Son muchas las historias que a nuestro tiempo llegan sobre las experiencias éticas y psicotrópicas de los bohemios de entonces. La mayoría son ciertas, el abuso de las drogas y el alcohol diezmó las filas bohemias artísticas que buscaban los paraísos artificiales, por un lado, como un camino hacia la sensibilidad y, por otro, como un escape a la sensación de cansancio y desencanto que la civilización moderna les provocaba.¹⁵

Y aseguro que el desencanto de los simbolistas por una época no se refleja por completo si no se toma en cuenta la historia en conjunto. Con esto me refiero a plantear una historia de género y a no pasar por alto un fenómeno hasta entonces fuera de serie: los inicios de la emancipación femenina. A finales del siglo XIX los movimientos sociales, específicamente el movimiento sufragista europeo y las mujeres mexicanas, sobretudo las de clase media, en los ámbitos que habían sido creados por hombres y para hombres, se hicieron presentes para recordar que la ciencia biologicista no podía predestinarlas a ser subordinadas y controladas. Por lo tanto, me atrevo a suponer que el control que se pretendía que estuviera en manos de los hombres se vio terriblemente amenazado por estos grupos femeninos, lo que no fue poca cosa para aquellos que vivieron en dicho momento y se autocalificaban como críticos y observadores del presente para usarlo como fuente de inspiración creativa.

El silencio no vive por siempre. Las palabras y las imágenes, tarde o temprano, adelantan su muerte.

¹⁴ *El viajero lúgubre. Julio Ruelas modernista, 1870-1907, op.cit.*, pp. 66-67.

¹⁵ Fausto Ramírez, *op.cit.*, p. 33.

4.2 Recreadores de la mujer fatal: Julio Ruelas, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y Saturnino Herrán.

La modernidad artística rebasó fronteras. Aún cuando el simbolismo surgió en Francia, pronto se expandió por toda Europa e Hispanoamérica a través de diferentes caminos: las relaciones entre artistas de distintas nacionalidades gracias a su ir y venir al viejo continente, además de las exposiciones internacionales, salones, libros y revistas que abrieron la puerta para confirmar y asimilar afinidades e influencias.¹⁶

Este apartado lo dedico a cuatro artistas simbolistas mexicanos, productos de su tiempo y reproductores de las ideas del mismo: Julio Ruelas, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y Saturnino Herrán, los mismos que no estuvieron exentos de estos viajes (a excepción del último) que abrían sus horizontes intelectuales y sus experiencias bohemias para desarrollar la herejía de la que habla Peter Gay; todo esto propio de la época que implicaba ejercer la libertad como un observador y vividor del mundo y no sólo como un ser pasajero de la tierra que les vio nacer; privilegios de hombres que miraron e interpretaron a otras, a las nuevas mujeres modernas, bajo el aspecto de seductoras temibles, esas otras que para dar cada paso debían acompañarlo de furia y estrategia para que su voz tuviera eco. Pero de esto me ocuparé más adelante.

4.2.1 Julio Ruelas:

El movimiento simbolista y moderno fue pocas veces tan bien encarnado por un hombre, un hombre de su época, Julio Ruelas, heredero del “artista maldito”, como lo dijo Olivier Debrouse, cuyo vivir para la muerte fue ilustrado en tinta por su propia mano, locura y dolor.¹⁷

Julio Ruelas, zacatecano nacido el 21 de junio de 1870, se crió en el seno de una familia que mostraba inclinación por las expresiones plásticas, razón por la cual no era extraño que sus aptitudes desde pequeño y su futura profesión fueran las de pintor.

¹⁶ Lola Caparrós Masegosa, *op.cit.*, p. 489.

¹⁷ V. *El viajero lúgubre. Julio Ruelas modernista, 1870-1907*, *op.cit.*

En 1875 su familia migró a la ciudad de México, donde cursó sus estudios elementales y conoció también a José Juan Tablada, pues ambos eran estudiantes en el Instituto Científico e Industrial de Tacubaya. Poco tiempo después, dicha institución fue cerrada, por lo que, como era costumbre entre ciertas familias del momento, fue inscrito como alumno en el Colegio Militar de Chapultepec.

A veces me gusta escribir datos curiosos: José Juan Tablada recuerda a su compañero y amigo como un excelente nadador, pero también como buen bebedor, entonces escribió:

Ruelas nada cual delfín
Con donaire y perfección
Antaño nadó en el Rhin
Y hogaño nada en el ron.¹⁸

En el año de 1885, cuando el joven tenía cerca de diez y seis años, tomó la decisión de abandonar el Colegio Militar e inscribirse a la Academia de Bellas Artes:

Se pasaba días enteros haciendo parte por parte un cuerpo humano, atento a los menores detalles; cada brazo, cada cabeza, era un modelo de anatomía. Ningún músculo o articulación era puesto por él fuera de lugar, la parte más insignificante del cuerpo estaba reproducida con maravillosa exactitud, de tal manera que el maestro o crítico más exigente no ha podido ponerle tachas [...].¹⁹

Después de la muerte de su padre, hacia 1892, obtuvo una beca y partió a Alemania para estudiar en la Academia de Artes de Karsruhe, donde también frecuentó la Academia de Artes de Múnich. Su estancia en este país lo marcó en vida y obra, sobre lo cual Ángel Zárraga escribió: “Allí se hizo más contemplativo aún... allí aprendió, por falta de idioma, a estar solo consigo mismo... Allí reinició una larga amistad con Goethe, siendo *Fausto* su libro de cabecera desde entonces hasta su muerte.”²⁰

En 1895 volvió a su país natal con una formación dibujística en la que absorbió la estética de los simbolistas, siendo Böcklin su pintor favorito.²¹ Durante algún tiempo dio

¹⁸ Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ Ángel Zárraga, 1907, pp.71-73.

²¹ V. Guillermo Tovar de Teresa, 1995.

clases en San Carlos, donde tuvo como alumnos a Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y Saturnino Herrán.

Cerca del año de 1898 Ruelas había realizado ya la mayor parte de su obra como artista, entre ellas estaban varias pinturas de tema simbolista – mitológicos, paisajes y naturalezas muertas. Sin embargo nunca antes había sido tan conocido como cuando en julio de este mismo año publicó algunas de sus piezas artísticas en *La Revista Moderna*.²²

Parece que fue la vida bohemia, con las parrandas que le dejaban poco tiempo para trabajar, la que lo llevó de regreso a Europa, esta vez a París, lugar de donde no volvería jamás. Así, en 1904 partió a Francia, pensionado por el ministro Justo Sierra y con una ayuda económica extra de don Jesús Luján (uno de sus principales mecenas). Su propósito era dominar la técnica del aguafuerte, lo cual logró y aprendió al lado del grabador francés José María Cazin.

Pero Julio Ruelas no sólo creó a su propio personaje, quizá ese personaje interno lo creó a él. Era una lucha constante entre la vida y la fantasía que en muchos casos formó parte del sufrimiento del artista, quizá por algún tipo de psicosis o tal vez a causa de estupefacientes y alcohol:

Rubén M. Campos relata que una noche en que lo acompañó temprano hasta su casa, persuadiéndolo de que debía descansar Ruelas le dijo en perfecto equilibrio: “Si me acuesto sin sueño, veo en la obscuridad que grandes culebras se desanillan en los rincones. No puedo descansar” [...] Asimismo habla Campos, de las alucinaciones que Ruelas sufría, y que “aparecían de tarde en tarde, durante la última etapa de su vida en París”, todo lo cual hace pensar que el artista presentaba en ocasiones crisis de delirio provocadas por alcohol y estupefacientes. José Juan Tablada se refiere a su “malestar congénito”, a la “hostil modorra” que lo acompañaba y a que desde la infancia poseía Ruelas virtudes siniestras que debían proyectar en su vida una gran sombra, “sólo encontrada por las irritaciones de su genio”.²³

El 16 de septiembre de 1907, a sus 37 años, este hombre conoció en carne propia a la muerte, a quien le regaló su último respiro. Casi con plena conciencia, murió en París, donde descansan sus restos, a causa de la tuberculosis y sus múltiples ataques de asfixia:

²² Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 27.

Un profundo dolor debió invadir el ámbito de la *Revista Moderna de México* cuando llegó la noticia de la muerte de Julio Ruelas acaecida en París [...]. En una editorial sus compañeros se declararon heridos en pleno corazón por el golpe inesperado que arrancó a su más conspicuo ilustrador, intérprete fiel del espíritu del modernismo mexicano a través de su abundante repertorio iconográfico.²⁴

Julio Ruelas hizo del simbolismo una experiencia consuetudinaria: vestido siempre de luto, de capa y sombrero, amante del ocaso, iluminado lúgubre, paleta de blancos y negros, creador de texturas bajo sus trazos enloquecedores, espirales asimétricos. De ese cuerpo y mente atacados por la tuberculosis y delirios incontrolables, de esa vida exhausta, solitaria, dramática, dolorosa, de esa que se desgasta buscando a la muerte sin evadirla, sin escondérsele, de esa que la acosa hasta enamorarla por siniestra, nació la belleza aterradora de Julio Ruelas. Ilustra a la muerte porque la conoce día con día, la observa desde todos sus ángulos: cuerpos tendidos, inertes, cuerpos decapitados, fantasmas y esqueletos, animales de rapiña, y casi siempre acompañada de una constante misoginia: su obsesión por el espíritu maligno que encarna la figura fatal femenina. Es latente el horror y la angustia en su ejemplo de plástica: figuras que evocan a la mujer que proyecta un peligro absoluto, personajes que amenazan la virilidad con una belleza fascinante.²⁵

4.2.2 Ángel Zárraga:

Éste fue otro pintor que nació en el fin del régimen porfiriano, para ser precisa, en el año de 1886, en Durango, en el seno de una familia acomodada. De su ciudad natal se trasladó a la capital para estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria, poco tiempo después se involucró con los intelectuales y artistas del "Ateneo de la Juventud" y la *Revista Moderna*, donde no tardó en que le publicaran varias de sus obras:

Hacia 1902 y 1903, cuando tenía escasos dieciséis años de edad, fue motivado por los grandes poetas Luis G. Urbina y José Juan Tablada y Amado Nervo para que publicara sus primeros versos en la *Revista Moderna*, y tres años más tarde, Rubén Darío hizo incluir en la *Antología de poeta hispanoamericanos*, de Manuel Ugarte, dos de sus poemas [...] También realizó diversas viñetas que ilustraron la revista mencionada, la cual agrupaba a los más excelsos

²⁴ Julieta Ortiz Gaitán, "El sueño de Julio Ruelas en Montparnasse", 2010, <http://www.revistabicentenario.com.mx/el-sueno-de-julio-ruelas-en-montparnasse/>.

²⁵ V. Debroise, Olivier, "Julio Ruelas: Escenografía para una muerte inspirada", (s/f) <http://www.artemexico.com/critica/od49.htm>.

escritores y artistas del momento bajo la égida del modernismo y en contraparte de la filosofía positivista que predominó durante toda la etapa del Porfiriato.²⁶

Corría el año de 1903 cuando inició sus primeros estudios de pintura en los talleres de la Academia de San Carlos junto con otros pintores que más tarde fueron elogiados, tal fue el caso de Diego Rivera y Saturnino Herrán. El joven Ángel se desarrollaba diestro en el arte algunos años antes de que su querido y mítico maestro Ruelas muriera:

La influencia de Ruelas, por quien Zárraga profesó gran admiración, estuvo siempre presente en su obra, así como en su vida. Se cuenta que incluso cuando paseaba por la calle Plateros (hoy Madero), acompañado por Gonzalo Argüelles Bringas, portaba un hermoso sombrero panamá y ancha corbata de seda negra a la usanza del "simbolista".²⁷

Pero Zárraga no podía quedarse atrás para conocer, reconocer, pensar, sentir e interpretar al mundo, que para esa época parecía reducirse a Europa. Por ello, en el año de 1904, su familia lo ayudó para que visitara por primera vez ese viejo continente de reyes y reinas, de una Edad Media mítica y una modernidad que exigía de toda su atención. Fue ahí donde expuso con gran éxito y el público de España, Italia y Francia lo recibió bien. En 1907 regresó triunfante a México y mostró su trabajo al mundo artístico de la bella época en una exposición realizada en la Academia de Bellas Artes.

Europa era tierra de artistas y Zárraga iba y venía como si al nuevo y al viejo continente los uniera el talento y sus artistas universales. En 1908, gracias a una beca que le otorgó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, viajó por Italia y luego llegó a Múnich, Lieja y París para exponer su obra.

A finales de 1910 regresó a México para, entre otras cosas, celebrar las fiestas del bicentenario de la Independencia, motivo por el cual le invitaron a participar en la exhibición de los artistas mexicanos de la escuela de Bellas Artes. Poco tiempo después, viajó nuevamente a Europa, en Florencia pintó su obra cumbre todavía bajo los efectos del simbolismo: el *Martirio de San Sebastián*; posteriormente volvió a Francia, la cuna del arte

²⁶ Salvador Elizondo, *et.al.*, 1997, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

vanguardista, donde vivió por 30 años dejando atrás el México revolucionario y caótico. Ahí exhibió, entre otras cosas, en el Salón de Otoño en París e incursionó e investigó sobre las teorías del cubismo. En 1921, adoptó completamente las ideas de Cézanne y Giotto. Pintó murales en el Castillo de Vert Coeur y en 1927 decoró la Legación Mexicana en París, siguiendo los modelos iconográficos del ministro plenipotenciario mexicano en Francia en ese momento, Alberto J. Pani. Exhibió en Nueva York, pero con la Gran Depresión y el colapso del mercado internacional del arte, Zárraga perdió mecenas y amigos. Padeció una crisis existencial y se refugió en los temas míticos y religiosos, como lo había hecho en su juventud, y pintó murales en la Cité Universitaire de París. Para escapar de la Segunda Guerra Mundial, viajó a México y creó murales para el Club de Banqueros en la ciudad y la catedral de Monterrey.²⁸

Ángel Zárraga fue un pensador y artista cambiante, como su tiempo lo requirió para un joven que inició su carrera justamente en un cambio de siglo: tuvo una primera etapa de simbolista, la cual abandonó en 1913 para incursionar en el cubismo sintético y después expresarse a través del realismo nutrido de las fuentes clásicas del arte italiano y bizantino (ha sido considerado como el primer pintor realista contemporáneo).²⁹ Lo mismo fue creador incansable, que dictó cátedra, que escribió poesía y desarrolló textos sobre la investigación plástica.³⁰

En 1946, dejó inconclusos los murales planeados para la Biblioteca de México. La muerte se presentó una vez más para reclamar el respiro de otro pintor: Zárraga murió a causa de una neumonía. Aquél artista que admiró a Ruelas, al viajero lúgubre, al cuervo ensimismado, a la melancolía y la angustia encarnadas, sorteó la tristeza de un simbolismo que podía arrasarlo todo, sin embargo, con su paleta de azules, rojos, naranjas y dorados

²⁸“Ángel

Zárraga”,

(s/f),

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=5>

²⁹ Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*, p. 303.

³⁰ Salvador Elizondo, *op.cit.*, p. 7.

plasmó imágenes de mujer que poco odio expresaban, a cambio de un peligro representado en la sensualidad frente a la vejez o una sumisión que la ahogaba en la deseada e inamovible imagen finisecular.

4.2.3 Roberto Montenegro:

Roberto Montenegro Nervo, quien nació el 19 de febrero de 1887 en Guadalajara, Jalisco, inició su educación como artista plástico y formó parte del Ateneo Jalisciense. Desde los diez y seis años, con la ayuda de su primo Amado Nervo, se incorporó como ilustrador de la *Revista Moderna*.

Formó parte de este movimiento moderno simbolista. Era muy joven cuando junto con el ya reconocido Julio Ruelas ilustró *Los jardines interiores*, escritos por Amado Nervo:

Estas características que hacen de Ruelas un artista literario, son ajenas a los demás ilustradores, quienes con excepción de Roberto Montenegro, nunca alcanzan la congruencia tan manifiesta que existe entre el ambiente general que anima a la *Revista* y la expresión formal representada por las ilustraciones.³¹

En 1904, llegó a la ciudad de México para estudiar arquitectura e inscribirse en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde fue discípulo de Julio Ruelas y tuvo como compañeros a Antonio Fabres, Germán Gedovius, Leandro Izaguirre y Mateo Herrera; donde también sostuvo amistad con Diego Rivera, Jorge Enciso y José Juan Tablada.³²

Pero su estancia en la ciudad no fue por mucho tiempo, tal parecía que ir a Europa era como un rito de iniciación, así, Montenegro no dejó pasar la oportunidad de ir a la cuna del modernismo:

A sus dieciocho años, a punto de partir hacia la aventura europea, hacia la patria espiritual del arte moderno, Roberto Montenegro ya presumía cierto renombre en los círculos artísticos de la capital. Es 1905 y no sólo le ha ganado en un “volado” a Diego Rivera la beca que lo llevará a París, sino ha prestado su pincel para bellos encargos publicitarios y uno que otro vuelo lírico de la *Revista Moderna*.³³

³¹ Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 23.

³² “Roberto Montenegro, 1881-1968”, (s/f),

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=34>

³³ Eiff Lara Astorga, “Los jardines de Amado Nervo y Roberto Montenegro”, (s/f), <http://www.amadonervo.net/transmigraciones/pdf/jardines.pdf>.

En 1905 obtuvo una beca para continuar sus estudios en la Academia de San Fernando, en Madrid, donde se vinculó con el simbolista Julio Romero de Torres.³⁴ Dos años más tarde vivió en París e Italia, entre 1907 y 1909; ahí probó su oficio de pintor, cuando expuso en los salones de Los Artistas Franceses y en el Salón de Otoño:

Este periodo fue clave en la consolidación de su estilo y en la asimilación de nuevas fuentes de inspiración, simbiosis que se reflejó con claridad en los dibujos de tinte modernista que realizó en aquellos años y que enviaba a México para ser publicados en la *Revista Moderna* [...] A través de éste había conocido los dibujos de Aubrey Beardsley, cuya impronta se evidenciaría en los dibujos que Montenegro publicaría en la capital francesa prologados por Henri de Régnier [...]³⁵

En 1910 volvió a México para exponer por primera vez y fue entonces cuando, en Guadalajara, entró en contacto con el Círculo Artístico fundado por Gerardo Murillo, Dr. Atl.

Tal vez por causa de la Revolución mexicana, Montenegro volvió al viejo continente en 1913, lugar en el cual permaneció hasta 1921. Durante su nueva estancia en París estudió en la escuela de Bellas Artes y colaboró con Rubén Darío en la *Revista Mundial*; por otro lado, trabajó con importantes artistas españoles, franceses y belgas.

Cuando la Guerra Mundial estalló se refugió en Mallorca, donde coincidió con Diego Rivera y Angelina Beloff y permaneció en la isla cerca de siete años. Su vida como artista no tuvo fin, participó en numerosas exposiciones, además de una prolífica producción de ilustraciones bajo la línea moderna que relacionaba a la literatura con la pintura: "Los encargos como ilustradores de libros fueron, pues, uno de los *modus vivendi* de artistas como López Naguil y Montenegro. En 1917 se produjo la edición de *La lámpara de Aladino*, con ocho dibujos a color más la cubierta hechos por el mexicano, publicada por las Galerías Laietanes de Barcelona [...]"³⁶

Pero la estabilidad no era parte de su personalidad, una vez que la revolución armada de su país terminó regresó a la tierra que lo vio nacer y entabló una relación de amistad con

³⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuelas, "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", (s/f), http://www.analesije.unam.mx/pdf/82_93-121.pdf.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

José Vasconcelos, quien lo invitó a formar parte de su proyecto nacionalista; pronto lo comisionó para realizar diversos murales en la Secretaría de Educación Pública, en la Escuela Benito Juárez, en la Librería Iberoamericana y en la Escuela Nacional de Maestros.

Roberto Montenegro fue un artista longevo, por ello, en mi opinión, atravesó por diferentes etapas junto a México, desde la admiración por el arte europeo finisecular, y por lo tanto un estilo artístico moderno, con claras influencias extranjeras, hasta un diferente momento como escritor y crítico, en el cual trató introducir el arte popular mexicano al público.

En el año de 1968, cuando México no tenía nada que ver con aquél siglo pasado, donde los artistas modernos y simbolistas se debatían entre la muerte imaginaria y la crítica hacia un progreso positivista y científicista, cuando se recordaba el porfiriato como una sombra que ennegrecía al país, cuando la etapa muralista y nacionalista era ya historia y cuando la represión era parte de una institución donde la herejía no podía tener nombre, murió en Morelia, Michoacán, Roberto Montenegro, a quien le sobrevive la memoria y sus imágenes, entre muchas, las de la mujer fatal que encierra seducción, juventud y un tinte de bruja escondida.

4.2.4 Saturnino Herrán:

La provincia de Aguascalientes vio nacer, un 9 de julio de 1887, a otro personaje que desde muy joven descubrió su gusto por la pintura. A los diez años tomó lecciones privadas de dibujo en su ciudad natal y en 1901 ingresó en la Academia de Ciencias de Aguascalientes. Fue en el año de 1903, cuando murió su padre, que decidió ir a la ciudad de México para completar sus estudios plásticos. Ahí asistió a las clases nocturnas de Julio Ruelas en la Academia de San Carlos, donde tuvo como compañeros a Diego Rivera y Roberto Montenegro y donde fue alumno de Antonio Fabrés, Germán Gedovius y Antonio Izaguirre.³⁷

³⁷ V. Guillermo Tovar de Teresa, *op.cit.*

Sus primeras ilustraciones fueron publicadas en revistas. La primera obra importante la realizó en 1908, *Labor*, y a partir del año siguiente inició su trayectoria como ilustrador bibliográfico, particularmente para la editorial Cultural y para el Museo Nacional (1905-1910).³⁸ En 1910 participó, como casi todos los alumnos de la Academia de San Carlos, en la exhibición conmemorativa del centenario de la Independencia de México.

Herrán fue uno de los pocos artistas mexicanos que impregnó al simbolismo un sello nacional, tal vez porque nunca vivió en Europa, como los otros. Expresó obras de gran calidad que reflejaban el mestizaje como una rebeldía hacia la tendencia que seguía las reglas del régimen porfirista: “Participó en diversos intereses de la vanguardia intelectual mexicana de comienzos del siglo, como el simbolismo; su intención fue lograr reconocimiento de la condición mestiza en lugar de exaltar a las culturas prehispánicas, como fue la tendencia del régimen porfirista.”³⁹

Me parece que por un lado, en sus pinturas de gran colorido resalta la idea del indígena mexicano, el vivo, otorgándole fuerza heroica y dignidad, y por otro, muestra a la mujer con trajes típicos y trenzas que con su sensualidad y belleza logra dominar al hombre, como en el caso de la pintura *El Jarabe*.

Sus figuras han sido asociadas con las tradiciones del arte español, en especial con el trabajo de José de Rivera y de Velázquez, así como con el modernismo catalán.

Tenía una ambición, crear murales, y en 1911 hizo algunas pinturas de gran formato en la Escuela de Artes. Pero el 8 de octubre de 1918 terminó su corta carrera artística. A un paso de que la Revolución Mexicana tuviera fin, cuando quizá hubiera podido realizar su sueño de ser muralista con el proyecto vasconcelista, una extraña enfermedad, la que no le permitía ingerir alimentos, lo dejó sin vida.

³⁸ Roxana Velásquez Martínez del Campo, *et.al.*, *op.cit.*, p. 284.

³⁹ *Ibid.*, p. 284.

4.3 Lápidas en color: imágenes femeninas que ensombrecen a las mujeres

Es ahora cuando las imágenes femeninas simbolistas que representan a la mujer fatal cobrarán un sentido distinto, uno que ayudará a entender a una época, a sus protagonistas y los vestigios que de ella quedan: sus miedos y sus fantasías.

Mujer bestia, seductora, dominante, encarnación de la muerte, mujer en singular, “[...] porque si dijéramos <<mujeres>> contradiríamos una premisa mayor del pensamiento antifeminista de la época”⁴⁰, todo en una, imágenes que interpreto como el terror de los hombres, resumido y plasmado por los artistas simbolistas de fin de siglo XIX ante las mujeres que se negaron a seguir bajo el yugo dominador, que se rehusaron a perpetuar su subordinación a partir de todo un aparato intelectual que justificaba su devaluación social y su papel biológico de procreadoras. El ejemplo de lo que digo fue justamente, como ya he planteado en capítulos anteriores, el movimiento sufragista de las mujeres europeas, que impactó hasta América y cambió poco a poco, hasta la fecha, su papel subordinado social.

En el análisis de las obras vislumbro una idea de mujer inventada, no una representación de mujeres que refleje su vida cotidiana, o sus luchas, o sus miedos o sus placeres, sino una idea monolítica y universal, una idea de cuerpo femenino que evoca a movimientos y figuras que como metáfora encarna a la maldad, ya sea evidentemente o de forma encubierta, y todo esto creado por hombres.⁴¹ El resultado fue la figura de la mujer fatal, una concepción específica de mujer que surgió en Europa, hacia la segunda mitad del siglo XIX, aunque se le diera tal nombre después, que muchos artistas de fin de siglo, en su papel de creadores decadentes, representaron hasta el cansancio a partir de los sentimientos

⁴⁰ Bram Dijkstra, *op.cit.*, p. Vii.

⁴¹ “Lili Litvak y José Ricardo Chaves han investigado acuciosamente la idealización de la mujer en las últimas décadas del diecinueve en Occidente. Sus trabajos revelan el miedo de los varones burgueses a la creciente independencia femenina, lo cual, explica Chaves, derivó en una crisis de identidad masculina. En el plano del arte finisecular los creadores, por mucho que mostraran su oposición a la ideología predominante en sus sociedades, terminaron sublimando aquel temor en las figuras de la mujer frágil y la mujer fatal. En uno y otro caso, se condenaba simbólicamente al sexo femenino, sea a una existencia vegetativa, enfermiza y condenada a una muerte prematura, o a la ignominia de la explotación malvada de su sexualidad.” en Eiff Lara Astorga, *op.cit.*

misóginos que pudieron albergar como consecuencia del temor y alarma ante el avance y progreso del movimiento feminista.⁴²

4.3.1 Muerte y dolor



1. Julio Ruelas
Implacable
1901

La obra de Julio Ruelas expresa de manera maestra la idea de la mujer fatal y una misoginia abierta. En su pintura *Implacable*, publicada por la *Revista Moderna* en el año de 1901 para acompañar el poema homónimo de Amado Nervo (ilustración que poco tiene que ver con el escrito) muestra a un hombre crucificado, con el cuerpo suspendido en la cruz que logra inclinar al desclavar una mano y guiarla con dolor hacia un ser monstruoso

que lo espera a sus pies, mientras éste lo aprisiona desde las piernas hasta el cuello con sus patas espeluznantes. La figura se

construye con el cuerpo de escorpión, torso y cabeza humanas, largos y negros cabellos que caen hasta la espalda baja y dejan entrever senos y nalgas voluptuosas. En el fondo se sugiere un hálito de viento que arrastra hacia el abismo a otro hombre con una corona de estrellas.

Según Teresa Del Conde, la composición tiene cierto contenido religioso y recuerda a la visión de Santa Lutgarda.⁴³ Desde mi punto de vista, esta imagen tiene diversas implicaciones y evoca la ambivalencia entre lo masculino y lo femenino.

⁴² Teresa Gómez Trueba, "Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "Santa, bruja o infeliz ser abandonado"", (s/f), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>.

⁴³ Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 64.

Lo que vemos aquí es un híbrido interesante. En primer lugar, el rostro de la bestia evoca al de una mujer, sin embargo, el torso, a pesar de los senos, es musculoso, recuerda más al físico viril, mientras que el cuerpo de escorpión sugiere que no existe vagina. Se trata de una figura femenina traidora, que muestra sus encantos para preparar una trampa mortal, para que él tenga la confianza de que ella lo contendrá y calmará en su dolor, sin darse cuenta de que el resto del cuerpo, con características masculinas, es abominable y su intención final es devorarlo.

La misoginia no tiene ocultamiento. Esta imagen la refleja bajo la justificación de exponer a las mujeres como personajes poco confiables y siniestros.

Semejante quimera, que ejerce el poder a través de su sensualidad (el perfecto disfraz para ocultar su instinto asesino), es una representación femenina revestida de un poder masculinizado. Frente al varón que pende de la cruz no existe una mujer, ni si quiera tiene sexo; a cambio, su cuerpo se prolonga con una cola de escorpión como símbolo fálico, la que provocará la herida mortal de un momento a otro.

Ahora bien, el personaje moribundo muestra una relación erótica masoquista entre él y la bestia. Este goce perverso está representado en la actitud del sacrificio doloroso, al mismo tiempo que deja al descubierto su enorme pene inflamado, cuya erección parece estar detenida por una de las patas de la creatura mortífera. Ella, al admirar esta escena de goce-dolor, resbala una de sus extremidades por su espalda, casi hasta llegar al ano, insinuando el autoplacer en dicha zona erógena. De esta manera, la escena establece una relación de poder en donde él es el perdedor infalible a causa de la pasión.

Ante esto, sería prudente mostrar lo que Ruelas opinaba sobre las mujeres: “Èl cree, como yo [Ceballos], que la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel ... y sería capaz de matrimoniarse con su culinaria sólo por comer un buen roastbeaf.”⁴⁴

⁴⁴ Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 19.

Esta cita, desde mi perspectiva, revela, por un lado, la misoginia del artista (no sabemos por qué razones personales, quizá una homosexualidad escondida), pero por otro, la misoginia propia de la época, pues, a medida que las mujeres se volvían cada vez más reacias a los esfuerzos de los hombres para subordinarlas y a frustrarles su campaña cultural para educarlas como obedientes y serviles, se desató lo que podemos llamar una guerra contra las mujeres. El resultado fue una virulenta misoginia que infestó todas las artes del siglo XIX.⁴⁵

A diferencia de como lo planteó Teresa Del Conde, pues su postura sólo justifica una agresión directa de gran magnitud:

[...] la proclividad de algunos artistas hacia el amor galante con exclusión de otro tipo de vinculación heterosexual, ni era cosa fuera de lo común, especialmente en la época que le tocó vivir a Ruelas, ni lo es en cualquier otro tiempo, incluyendo el actual. En parte, de aquí nace el dicho popular, no carente de cierto significado, de que el artista está casado con su arte.⁴⁶

Para continuar con los placeres sádicos del momento, presento ahora a *Sócrates*, una viñeta⁴⁷ del mismo autor, publicada en la *Revista Moderna* en 1902, en la que aparece este filósofo griego desnudo, representado como un hombre viejo, apoyado sobre sus cuatro extremidades quien, con expresión dolorosa, sirve de montura a una mujer con el cabello recogido y el cuerpo descubierto, excepto las piernas que están enfundadas en unas medias negras que terminan a la mitad del muslo, a la usanza de la época; ella, mientras sonríe, se ocupa de someterlo y dañarlo con un gran compás, con el que le hiere la frente.

A pesar de ser una figura femenina, aparece otra vez un cuerpo masculinizado, con senos pequeños y brazos que resaltan los músculos, como si fueran símbolos de un nuevo poder femenino asociado a aquél que se les intentaba arrebatarse a los hombres.

⁴⁵ Bram Dijkstra, *op.cit.*, p. vii-viii.

⁴⁶ Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 19.

⁴⁷ "Las viñetas son dibujos que no ilustran ningún texto, las más de las veces aparecen como ornamento a pie de página al terminar un artículo o un poema." en Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 58.



2. Julio Ruelas
Sócrates
 1902

Esta obra puede interpretarse de diferentes maneras, por un lado, como lo hizo Tersa Del Conde, quien explica que la mujer “[...] simboliza el sometimiento irracional del intelecto a las pasiones burdas.”⁴⁸ Por otro, desde mi análisis, esta figura puede relacionarse con las mujeres reales de la época que se sublevaron ante el discurso científico sexista que las subordinaba y, con que a pesar de su lucha, el pintor las encasilló en un objeto sexual masculino, representándolas a todas en una, como una prostituta, símbolo de humillación, con un tinte marcado de erotismo de la época, en el que el placer se vincula al dolor y la dominación masculina, tal como señala Lily Litvak: “Incontables obras de aquellos años revelan un eros de rostro cruel, y la pertinencia de un placer obtenido por la degradación y el sufrimiento.”⁴⁹

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 59.

⁴⁹ Fausto Ramírez, *op.cit.*, p. 54.

La esperanza, publicada en *La Revista Moderna* en 1903,⁵⁰ es otra viñeta en la que Ruelas creó una imagen poética y siniestra a la vez: la esperanza es representada con el cuerpo de una mujer asesinada por un ancla; es una expresión tétrica, dolorosa, lograda por la convulsión del cuerpo, atravesado en el vientre y flexionado completamente hacia atrás, la cabeza, adornada con una abundante cabellera negra, cae hacia la base del dibujo simulando un manchón de sangre que brota profusamente: la *esperanza* es sacrificada por lo que en sí significa, la posibilidad de fe, de meta, de futuro.⁵¹



3. Julio Ruelas
La esperanza
1902

A mi parecer, dicha ilustración se puede asociar a simple vista con la muerte de la fe frente a un momento histórico que no prometía mejoría alguna, ante ese mundo materialista que beneficiaba a algunos y se tornaba asfixiante para otros; pero también implica una misoginia literal: en sus extraordinarios trazos se refleja el placer de acabar con la vida de la mujer (con la larga agonía que supone ser desangrada), además de mostrar un erotismo perverso simbolizado en el hermoso cuerpo desnudo, tendido y atravesado, hasta dejarlo

⁵⁰ En este caso la obra antecedió al poema de Amado Nervo. Fue la imagen la que inspiró al poeta a escribir el texto recopilado en *El éxodo y las flores del camino*.

⁵¹ Teresa Del Conde, *op.cit.*, p. 59.

inerte. Se manifiesta la esperanza de destruirla de forma rotunda y cruel. Atravesar a este cuerpo justamente a la altura de la matriz no sólo implica matarla, sino también terminar con los aparatos reproductores y, por lo tanto, con su fertilidad de forma tácita.

Me referiré ahora a las figuras clásicas de mujeres fatales, que si bien en tiempos anteriores fueron utilizadas para ilustrar pasajes religiosos o hacer elogio a las culturas antiguas, los simbolistas las retomaron con fines distintos. Los conceptos antagónicos de crueldad, belleza, dolor y placer a los que se refiere Fausto Ramírez⁵² se miran constantemente en la iconografía y la literatura finisecular para asociarlos con la mujer fatal. Esta mujer, que lleva consigo la destrucción, se escondió bajo diferentes rostros. Usualmente se mostraron bajo el disfraz de personajes míticos de la antigüedad pagana, bíblica e histórica, para surgir, tanto en la literatura como en las artes plásticas, como figuras paradigmáticas del mal y del pecado. Así, las protagonistas asesinas se vislumbraron en los rostros de Eva, Lilith, Cleopatra, Dalila, Circe pero, sobre todo, en Salomé, que parecía ser la asesina más refinada.⁵³

Debo resaltar una vez más la comunión entre los literatos y los artistas plásticos, lo que significaba una retroalimentación artística en la cual unos inspiraban a los otros. Pronto se expandieron por toda Europa, hasta llegar a nuestro país, las creaciones literarias que inspirarían a su ilustración, entre otras, estaban las de Baudelaire, para quien la belleza de la mujer solía tener, en general, un valor de destrucción, o Barbey D'Aurevilly con su obra *Las diabólicas*; en Inglaterra hemos de recordar a Ch. Swinburne y, sobre todo, a Oscar Wilde y su *Salomé*.

Un ejemplo de esto es la *Salomé* pintada por Roberto Montenegro, entre 1893 y 1894, precisamente para ilustrar la obra de Wilde. En esta pintura, hecha en blanco y negro (lo que la hace más desoladora), se muestra en primer plano a una joven, adolescente, con la cabeza

⁵² Fausto Ramírez, *op.cit.*, p. 24.

⁵³ Teresa Gómez Trueba, *op.cit.*

cubierta por un sombrero ceñido del cual pende un largo listón; la mitad de su rostro se esconde bajo un antifaz; su torso está descubierto y deja ver sus pequeños senos; una larga túnica, adornada con flores, cubre el vientre, el sexo y cae hasta el suelo, a través de una abertura permite mostrar su larga y torneada pierna, sobre la que recarga el peso para equilibrarse mientras exhibe, con los brazos completamente extendidos hacia al frente, la cabeza sangrante del Bautista. Su actitud es desafiante, sin temor alguno y con una mezcla perversa entre la dulzura, la inocencia y la atrocidad de la seductora asesina.



4. Roberto Montenegro
Salomé
1910

Este tipo de obras pueden asociarse con la batalla de los sexos, donde hombre y mujer son enemigos y ellas sale victoriosa gracias a su arma letal, que es la seducción, lo que la hace más perversa frente a la imagen moralista y tradicional en donde ellas debían guardar el placer únicamente para la reproducción y no, como en este caso, para la muerte.

La ilustración muestra a una mujer asesina cuyo rostro cubierto puede interpretarse como una ladrona de la virilidad. Dicho esto, me parece importante resaltar que el miedo y el

odio que se expresa en las obras de arte tiene que ver, no sólo con la pérdida de control hacia las mujeres, sino también, con que al surgir las nuevas voces del feminismo, que abogaban por una mujer liberada, también vino con ellas la preocupación de que hurtaran el poder masculino y alimentaran así la competencia de trabajo remunerado:

El miedo del hombre a la rivalidad potencial de la mujer en el lugar del trabajo ayuda a explicar la intensa y temerosa atención de la que fueron objeto, teniendo en cuenta el mínimo porcentaje de mujeres involucradas de hecho en el movimiento feminista en los últimos años del siglo pasado. Además la cuestión feminista venía como anillo al dedo a la imaginación dualista del período. [...] cualquier indicio de movimiento hacia la independencia personal por parte de la mujer bastaba para hacer que el hombre de finales del XIX pensase en acontecimientos catastróficos. Sólo pensar en la posibilidad de conceder el voto a la mujer era visto como una garantía de que había comenzado la larga caída al abismo de la degeneración.⁵⁴

4.3.2 Seducción y peligro

Ahora bien, en el arte se sublimó el miedo masculino ante las mujeres liberadas, así, se remarcó en la pintura de la época la idea de que la mujer necesitaba del varón para sobrevivir, pero no por amor, sino para cubrir sus necesidades materiales. Por lo tanto, se vuelven recurrentes los temas pictóricos donde se representa a la mujer fatal que lo atrae a través de sus encantos físicos.

Dos ejemplos son los cuadros de Ángel Zárraga, me refiero a *La bailarina desnuda*, realizada entre 1907 y 1909, y a *La mujer y el pelele*, del mismo año.

La primera, es una pintura de colores pálidos, que presenta a una muchacha completamente desnuda excepto por la cabeza y los pies, cubierta por un velo negro español, y un par de zapatos recubiertos con una tela brillante; en una terraza al aire libre, simula moverse hacia el espectador como si danzara sutilmente; sus pechos son pequeños y el pubis apenas y muestra rastros de bello, como si se tratara de una adolescente indefensa que tras esa postura seductora pidiera protección. Sobre el barandal de la terraza descansan en armonía su ropa y un mantón que evocan a la imaginación de una escena previa, la de la muchacha desvistiéndose sin prisa para mostrar esa belleza efímera; a la derecha, se encuentra una figura

⁵⁴ Bram Dijkstra, *op.cit.*, p. 215.

enigmática que realza el contraste del tiempo, aquél que hace estragos inminentes sobre el cuerpo; se trata de una anciana sentada, cubierta con un vestido negro y un abanico cerrado que mira también al espectador con un gesto triste, quizá por el recuerdo de la juventud perdida, quizá por la resignación ante la muerte que tiene cerca; además, se percibe a la expectativa, como si esperara el efecto que producirá la escena a quien las mira, como si tuviera el anhelo de ser también protegida aunque fuera por lástima.



5. Angel Zárraga
La bailarina desnuda,
1907-1909

En el caso de *La mujer y el pelele*, según Fausto Ramírez, tanto el título como la idea misma del cuadro, derivan de la novela de Pierre Louys, publicada en 1898, donde narra la historia de Don Mateo, un rico hidalgo español, que por obra y seducción de la inobtenible Conchita, termina humillado y sometido por ella.⁵⁵



6. Angel Zárraga
La mujer y el pelele
1909

⁵⁵ V. Fausto Ramírez, *op. cit.*

Esta escena está compuesta por una voluptuosa joven que muestra su cuerpo desnudo, de su cuello pende una fina mascada que cubre uno de sus pechos y de su brazo izquierdo cae hasta el suelo un mantón de Manila negro con flores rojas. Al cuello trae un dije en figura de calavera, y en cada uno de los dedos de sus manos lleva anillos, multiplicando así los signos de artificiosidad con que engalana y amplifica el poder de su belleza dominadora. Entre los dedos de sus manos cuelgan graciosamente los hilos que accionan el cuerpo desmadejado de un pelele, arrodillado ante ella, inmóvil. Éste viste una túnica carnavalesca floreada en tonos rosas pastel, de la que emergen los dedos gruesos y flácidos de una mano y un brazo hechos de trapo. Lo que más llama la atención es el rostro, entre demonio y anciano demacrado, una cara manchada de blanco, negro y bermellón, como si fuera una máscara decadente. La escena se convierte mucho más intensa al contraste con un paisaje azul que se asoma del lado derecho, con un par de grandes cipreses, que acentúan la verticalidad de la dominadora y, por lo tanto, la relevancia de la humillación del títere.

Estas composiciones hacen constar que los pecados estaban encarnados y relacionados con las mujeres. Sus cuerpos desnudos se anteponen en las obras como primera imagen con un carácter inofensivo que esconde en su postura la vil intención de atrapar al hombre para drenarlo por completo a su servicio. En esa época se fortaleció la idea de que la mujer haría todo lo posible por arrastrar al hombre a su reino erótico a través de su sexualidad lujuriosa: “Aunque no manifestase abiertamente ninguna intención viciosa, su presunta incapacidad para el pensamiento autónomo y su ser parásito innato la llevaban a interferir en el desarrollo intelectual del varón. Ésa era la creencia generalizada.”⁵⁶

En el mismo orden de interpretación relaciono la obra de Saturnino Herrán, *El rebozo*, de 1916, en el cual se observa en primer plano a una bella y sensual mestiza, característica del trabajo del autor. Esta mujer aparece desnuda, con cabello trenzado, largo y oscuro, como

⁵⁶ Bram Dijkstra, *op.cit.*, p. 221.

sus ojos y su piel; se deja ver sentada sobre un gran mantón, en posición relajada; un rebozo se enreda entre su cuerpo a la altura del pubis. En la mano derecha sostiene una manzana, la que recuerda a la fruta prohibida, en una actitud de ofrenda, como si ese fuera un gancho más para un acercamiento voraz y otras las contiene un plato que reposa sobre sus muslos. Es interesante resaltar que tras la muchacha aparece un biombo decorado con una catedral, símbolo de vigilante moral, a quien ella da la espalda.



7. Saturnino Herrán
El rebozo
1916

En esta obra aparece la idea masculina de debilidad que se les atribuía a las mujeres, por lo que necesitaban maniobras ruines para sobrevivir en un mundo que les era amenazante si estaban lejos de un hombre. Así, si era necesario seducir a quien fuera para salir adelante en medio de esta hostilidad lo harían. Me parece percibir un deseo velado de los hombres: que las mujeres que anhelaban su libertad económica se retractaran y creyeran que eso era imposible: “[...] Mark Twain personifica la representación ideal del sexo femenino como sigue: <<Él es fuerte; yo, débil. Yo no soy tan necesaria para él como él lo es para mí; una

vida sin él no sería vida, ¿cómo podría soportarla?”⁵⁷

No cabe duda de que el movimiento sufragista feminista europeo encendió la llama para que otras iniciaran la lucha por sus derechos, como las mexicanas. Pero no sólo la ideología las motivaba a su independencia económica, también un mundo en el que la desigualdad social las obligaba a trabajar y a exigir condiciones laborales dignas, como fue el caso en México, donde, como ya expuse, muchas de ellas engrosaron las filas revolucionarias.

En mi opinión, estas actitudes masculinas hacia las mujeres se reflejaron también en la plástica simbolista. Una de las mejor logradas es *Tehuana*, de Saturnino Herrán, cuya modelo fue su propia esposa. Se trata de una mujer, sentada sobre un equipal, que se impone de frente al público con un rostro totalmente virilizado, sus facciones son duras, toscas y no hay ningún disimulo en mostrar un bigote; el traje istmeño la cubre por completo, dejando ver sólo una mano de apariencia grande y fuerte; el tocado es espectacular, amplio, vaporoso, que como una inmensa concha resguarda y magnifica el poder seductor.⁵⁸ Además, el tocado se asemeja a una flor vaginal, la que devora a la masculinidad, representada en la cara.



8. Saturnino Herrán
Tehuana
1914

⁵⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁸ V. Fausto Ramírez, *op.cit.*, p. 54.

A lo largo de este análisis observo, pues, una misoginia latente que se refleja en ciertas obras plásticas. Sin duda, la pintura de Julio Ruelas es la más cruel, la más dramática y la más pura, el odio que plasma con figuras aterradoras, por un lado, y asesinadas por el otro, no deja un resquicio de esperanza para la emancipación femenina, esa que fue característica del siglo XIX y el XX, la que forzosamente formó parte de la vida cosmopolita de los pintores que he mencionado.

Ante el terror que desataron las feministas decimonónicas europeas en un principio y poco después, el movimiento emancipador femenino mexicano, se desarrolló también un placer perverso en la fantasía de los pintores para tratar de ahuyentar su libertad y su lucha.

Por ejemplo, en la obra de Julio Ruelas percibo un rechazo hacia la mujer *per sé* al rodearla de ese halo maldito, sin ningún toque de fascinación.

En cambio, en la pintura de Zárraga, Montenegro y Herrán se refleja, más que el odio, el temor ante su liberación. Son figuras femeninas seductoras, que sin duda encarnan el mal para los hombres, pero que lo esconden tras un disfraz de dulzura y sublime belleza.

Aquí termina mi recorrido por una época de la cual quedaron vestigios en las imágenes. En éstas se miran fragmentos de una mentalidad finisecular. Hombres y mujeres construyeron la historia, todos y todas inmersas en la modernidad económica, positivista y científica, víctimas de la desigualdad que el capitalismo provocaba. Unas, las feministas, lucharon desde la política ante esta realidad, y otros sublimaron estos cambios que se avecinaban rápidamente a través del arte. Su terror descansó en la amenaza que supuso en su coto de poder cuando aseguraron que por naturaleza les correspondía subordinar a la mujer (sin hacer diferencia de raza, edad, nacionalidad, clase social o preferencia sexual), relegándola como un objeto reproductor, como una esclava, como una menor de edad, como un ente sin inteligencia y por lo tanto sin derecho a nada, porque ni siquiera la ciudadanía tenía.

Ellas que promovieron el cambio y ellos que se impusieron ante éste, como si el movimiento hubiera sido sinónimo de muerte y decadencia.

Lápidas en color: imágenes femeninas, todas aquellas que velan por la vida de las mujeres reales, las que por siglos han tratado de ocultarlas tras imaginarios masculinos. Obras plásticas que obstaculizan el grito de existencia. Ante semejante acto, mis palabras llevan la consigna de exhumarlas.

CONCLUSIONES

Esta investigación es producto del esfuerzo que supone mirar al pasado y sus vestigios culturales, en especial al arte, como el resultado de una serie de circunstancias y acciones donde interactuaron hombres y mujeres en una lucha de poder que hasta ahora no ha tenido fin.

Mi tesis nació del insomnio, como casi todas mis palabras, como casi todo lo que pienso a falta de sueño, más no de sueños. Cuando miraba la *Esperanza* de Julio Ruelas me perdí en su belleza inquietante, siniestra, odiosa, extraordinaria. En esa noche, y las que le siguieron hasta hoy, cuestioné aspectos fundamentales para lograr una mejor comprensión del movimiento simbolista y sus resultados artísticos, que a simple vista se tornaban complejos y sin una respuesta que me pareciera convincente. Después de un gran esfuerzo individual y grupal apareció la solución. No había duda, debía responder, como lo hice, a dos preguntas fundamentales: ¿cuál fue el contexto histórico, desde un punto de vista no androcéntrico, que influyó en algunos pintores simbolistas mexicanos para que representaran en sus obras a la mujer fatal? y ¿por qué se construyó un arquetipo de mujer amenazante con características fatalistas?

En el presente estudio clarifico al fin que el movimiento simbolista mexicano y sus obras, como cualquier otro, deben entenderse a partir de su contexto histórico bajo una perspectiva no androcéntrica, con miras a incluir a las mujeres como sujetos que formaron parte de los procesos sociales, mucho más si las imágenes reflejan personajes femeninos que sugieren una relación entre ellas y ellos.

El fin de lo anterior es interpretar al arte bajo líneas diferentes, desde un pensamiento que no “olvide” o invisibilice a las sujetos que han coadyuvado en la construcción de los fenómenos sociales. Así, ningún hecho artístico debe estudiarse de otra manera, si es que no se quiere correr el riesgo de mirar a la historia con un lente fragmentado que provoque el acercamiento a una

realidad de manera borrosa y poco fidedigna, si es que no se quiere ser cómplice de escribir una historiografía sexista que recree y fortalezca la subordinación de las mujeres.

Bajo esta línea, realicé cuatro capítulos que arrojan información relevante. En el I, *Astrolabio*, concluyo que existe una producción escasa de estudios que se refieren a las artes plásticas simbolistas, tanto desde el punto de vista androcéntrico, como desde el ámbito feminista. Así mismo, considero importante recalcar que en muy pocos trabajos se refleja la presencia de las mujeres en la historia del arte como sujetos de acción que forman parte del marco socio-cultural de la obra plástica; por lo tanto, en su mayoría, se tratan de visiones poco profundas de las y los investigadores, quienes han analizado a la imagen femenina tan sólo como el resultado del imaginario masculino. De tal suerte, con el fin de enriquecer a los estudios venideros me parece pertinente resaltar la importancia de introducir categorías de análisis distintas como las que propuso Griselda Pollock (feminismo, poder y mujeres creadores). A éstas, yo incluyo una más: mujeres como referentes artísticos.

Debo hacer hincapié en que gracias a los estudios feministas que surgieron en los años 60 se han logrado desarrollar nuevos elementos metodológicos de interpretación para las obras plásticas; de esta manera, la historia feminista del arte ha dado un vuelco y ha proporcionado una perspectiva revolucionaria de análisis, además de una postura política de emancipación de las mujeres que la ejercen.

Así, yo, que soy heredera de la insurrección, de una rebeldía que se ha consolidado en pensamiento, me avoqué a escudriñar fragmentos del pasado pero con una óptica diferente. Desde este punto de vista, mi subjetividad es la experiencia que de pronto resultó ser compartida por otras mujeres, no sólo en el presente si no también en épocas pasadas; de tal manera, esta subjetividad, que tanto ocultan los estudios tradicionales, se transforma en una denuncia de desigualdad e inequidad de géneros.

Ahora bien, el capítulo II, *Europa y su angustia velada*, es el acercamiento vertiginoso al contexto histórico en el cual surgió el movimiento simbolista en Europa. Aquí, se vislumbra al término del siglo XIX y el inicio del XX como el escenario de múltiples protagonistas que actuaron en la era de la modernidad, los mismos que iniciaron diferentes luchas con fines políticos: la ascendente burguesía, los obreros, los campesinos, la clase media; pero es importante recalcar que también surgió una lucha sin precedentes, el que estuvo conformado por mujeres de diversos estratos sociales y nacionalidades, quienes se unieron en distintos frentes, con miras a la reivindicación de sus derechos. Su demanda fue radical y un parteaguas histórico, pues el voto representó el cambio para sus vidas y una puerta hacia la libertad para dejar atrás su subordinación.

Las sufragistas decimonónicas, hijas también de la modernidad, producto de un momento que pregonaba igualdad y democracia, se pueden entender como un síntoma de la sociedad misógina y sexista de su tiempo, la que no estaba de acuerdo en que estos preceptos valieran para ellas, la misma que intentó subordinarlas y explotarlas de diferentes maneras. De tal suerte, las campañas feministas son equiparables a un sismo que trastocó a distintas sociedades patriarcales del mundo europeo y americano. Las mujeres que rompieron esquemas sociales no pudieron ser invisibles, lo demuestran los testimonios sobre las agresiones que sufrieron a través de la prensa, de los tratados intelectuales que se oponían a su lucha, de los insultos en las plazas y de las aprensiones y encarcelamientos.

Es importante aclarar que ante la emancipación femenina hubo reacciones masculinas de diversas índoles, por un lado, estaban los pensadores que apoyaban dicho movimiento, muy pocos por cierto (quizá uno de los más importantes en México fue Luis Cabrera); por otro, se rastrean acciones que intentaron mitigarla, por ejemplo, a través del clero y la ciencia, con las cuales se pretendía, desde la fe o desde la razón, demostrar de manera inequívoca la inferioridad

intelectual y física de las mujeres; hubieron también otros movimientos antifeministas que publicaron numerosos manuales de buena conducta para reforzar su papel tradicional; otro tipo de expresiones francamente misóginas se plasmaron a través del arte con una combinación entre angustia, misterio, terror y deseo, a pesar de lo anterior, como puede interpretarse en las pinturas simbolistas que aquí analizo.

Sobre el capítulo III, *México Moderno, idilio con Francia*, concluyo que el contexto histórico mexicano estuvo influenciado por las ideas políticas, económicas e ideológicas de la modernidad europea. En aquel México que pareciera lejano existieron prácticas e ideas, tanto tradicionales como progresistas (éstas últimas provenientes en su mayoría de Francia) que beneficiaron fundamentalmente a los hombres, sobre todo a los que pertenecían a las clases medias y altas. Es importante subrayar que, a pesar de que éstas refrendaban la subordinación y explotación de las mujeres, algunas mexicanas iniciaron un movimiento de emancipación para luchar por sus derechos y su independencia económica.

Así, las rebeldes se presentan en mis palabras como la angustia velada de los hombres creadores, como los referentes femeninos para esas imágenes siniestras creadas en el mismo contexto sociocultural.

En el capítulo IV, *Un espejo imaginario, la imagen de la mujer fatal*, puede observarse que el arte simbolista llegó a nuestro país como consecuencia de la admiración por Europa y a causa de ese ir y venir tanto de la producción intelectual y artística, como de los viajes al extranjero que los propios artistas hicieron para el encuentro con las experiencias de vida que la modernidad les demandó. Ante tales circunstancias, Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga y Saturnino Herrán se convirtieron en los precursores y voceros del simbolismo mexicano.

A pesar de las notables similitudes con el simbolismo europeo, como los estereotipos femeninos, los temas de sumisión masculina a través de la seducción fatal y las técnicas pictóricas, existen rasgos propios en las obras mexicanas que se logran ver no como un grupo de características del movimiento, sino a partir de cada pintor. Un buen ejemplo es el caso de Saturnino Herrán, quien resaltó los fenotipos y escenas costumbristas nacionales.

Debo aclarar que sólo en las obras de Julio Ruelas aparece una mujer fatal con características misóginas. Su pintura refleja una agresión y un odio en contra de las mujeres (que va desde su ridiculización, hasta la tortura y el asesinato), revestidos con una crueldad insuperada por cualquier otro pintor contemporáneo a él.

En cambio, en la pintura de Zárraga, Montenegro y Herrán, la mujer fatal puede asociarse en mayor medida con la ginopia. Así, no existe una representación de las mujeres reales, igual que en el caso de las composiciones de Ruelas. Sin embargo, a ellas se les esconde tras personajes arquetípicos, como las adolescentes de misteriosa belleza e inocencia superflua, que ejercen su sexualidad para seducir al varón y doblegarlo a voluntad. En vez de la crueldad y el odio, aparecen el miedo y la resignación, pues por más consciente que esté de la fatalidad que le espera, no puede escapar de semejante placer. Quizá esto sea más parecida a la pintura europea, pero, a pesar de mis observaciones, es importante no hacer generalidades y profundizar el análisis en estudios venideros.

Todas éstas obras pictóricas me parecen expresiones antifeministas de una época en donde muchas mujeres luchaban desde la razón (y no a través de la seducción como las pinturas proponen), no sólo por el voto, sino también y desde entonces, por la libertad de decidir sobre su cuerpo, por el derecho a la educación, por condiciones dignas de trabajo, por no ser tratadas como menores de edad, por ser valoradas como seres pensantes y no como máquinas de reproducción.

La historia se entreteje y otras tantas veces se enreda para crear símbolos, significados y representaciones. La clave es descifrarlos. Por ello cuestiono a las imágenes femeninas simbolistas mexicanas, que, al igual que otras, hablan a través del tiempo, se resignifican como parte de un dinamismo social y tienen la virtud de abrir puertas a la asociación con los procesos históricos del cual también forman parte. Por ello es fundamental dar fin a la idea del pintor como genio absoluto del cual emanan creaciones únicas que sólo tienen que ver con un mundo interior, por el contrario, es vital dar un soporte socio-cultural que permita entender al producto artístico como un proceso creativo que ocurre sí en el individuo pero a partir de su entorno.

Ante esto, llego a la conclusión de que dichas obras reflejan una época específica, donde el coto de poder masculino es cuestionado y amenazado por las luchas y la emancipación femenina. La metáfora de la mujer fatal fue el símbolo de los miedos y los deseos masculinos. Por un lado, mostró a una figura femenina trasgresora y temible; por otro, refrendó aquél erotismo decimonónico, el cual dictaba una obsesión sexual hacia las mujeres como objetos prohibidos.

Así, este arquetipo femenino propone un personaje aterrador que nada tiene que ver con las mujeres tradicionales, educadas para ser esposas y madres obedientes y serviles, ni con las transgresoras, las que con su lucha política reivindicaron su liberación; por el contrario, las esconden, sobretodo a las últimas, bajo un alo fatídico y/o misógino.

Desde mi punto de vista el simbolismo, nacional e internacional, puede ser catalogado como un arte que impuso un canon masculino, en tanto se observe como un producto no sólo de las experiencias de los hombres que lo produjeron sino también de un pensamiento sexista hegemónico, lo que no puede reducirse a esencialismos ni universalismos, sino a productos socioculturales determinados (la clave es analizar a las imágenes femeninas que evocan a la mujer como una creación masculina que va en contra de visibilizar las realidades de las mujeres

de carne y hueso y que no las reivindican de ninguna manera). Sin embargo, de este planteamiento se desprenden otros temas de interés para futuras investigaciones. Por un lado, la búsqueda de más pintoras simbolistas (pues no debemos conformarnos con las francesas Jeanne Jacquemin o Camille Claudel) y, por otro, el análisis de sus obras para saber si rompieron con dicho canon masculino, o bien, si se insertaron en él como ejemplo de un pensamiento patriarcal latente en ellas.

Otros asuntos que vendrían a cuenta para estudios posteriores son el de rastrear y analizar a profundidad, primero, cómo fue el proceso de difusión del movimiento feminista sufragista (de forma oral, a través de la prensa, panfletos, manifestaciones públicas), con el fin de entender no sólo cómo las mujeres de distintas nacionalidades se integraron a él, sino también para comprender el proceso por el cual diversas sociedades se enteraron de su existencia; y, después, investigar cómo llegaron estas ideas de emancipación a América, específicamente a México.

Sería interesante plantear también las diferencias sustanciales entre los movimientos europeos sufragistas y el mexicano. Puedo decir que los primeros se caracterizaron por un mayor número de manifestaciones públicas radicales (como los mítines y marchas), además de sanciones duras por parte de la ley hacia sus militantes; en cambio, el segundo fue un movimiento en general “silencioso”, que nació cuando ciertas mujeres aprovecharon el caos pre y postrevolucionario, aunado a las crisis económicas, para irrumpir en los cotos de poder masculinos sin expresiones notablemente violentas (un ejemplo claro fue hacer de la prensa un bastión fuerte para expresar sus inconformidades y sus reivindicaciones políticas). Sin embargo, es un argumento que habría que sustentar a profundidad.

Todo lo aquí expresé lo hice a partir de la experiencia y la convicción, aquella que me dicta que escribir sobre el pasado de una forma sexista no sólo es fragmentarlo, también es convertirme en cómplice y víctima de una omnipotencia y prepotencia sexista. Todo lo que aquí

escribí fue sin la intención de plantear una verdad única, inamovible, sino con el fin de nutrir al conocimiento con nuevas posibilidades para abordar las realidades.

Doy fin a mis reflexiones. A través de esta tesis me inscribo en mi tiempo: como mujer que imagina, cuestiona, reflexiona y se rescata del silencio en un instante específico como la hija de la rebeldía, de ese pasado feminista que tiene continuidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1999.
- Alario, Teresa. "Mujer y arte" en Ana González y Carlos Lomas (coords.) *Mujer y educación, educar para la igualdad, educar desde la diferencia*, Barcelona, Graó, 2002, pp. 77-93.
- Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Arredondo, María Adelina (coord.). *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, Universidad Pedagógica Nacional, 2003.
- Bartra, Eli. "Reflexiones metodológicas" en Eli Bartra (comp.). *Debates en torno a una metodología feminista*, México, PUEG/UAM, 2002, pp. 151-158.
- Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Bovenschen, Silvia. "¿Existe una estética feminista?" en Griselda Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 21-58.
- Caparrós Masegosa, Lola. "La imagen de la mujer en la pintura simbolista española" en Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero (coords.) *Prototipos e imágenes de mujer en los siglos XIX y XX*, Málaga, Estudios sobre la mujer/Universidad de Málaga, 2002, pp. 489-511.
- Carrillo, Héctor. *La noche es joven, La sexualidad en México en la era del SIDA*, México, Océano, 2005.
- Castañer López, Sesqui. "La imagen de la mujer en los pintores vascos de los siglos XIX y XX: estereotipos y realidades" en Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (ed.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, Tomo I, Málaga, Servicio de Publicaciones/ Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2001, pp. 317-339.
- Coffey, Amanda y Paul Atkinson. *Encontrar el sentido de los relatos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación*, Antioquía, Universidad de Antioquía, 2003.
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Cortina, Leonor. *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*, México, Museo Nacional de San Carlos, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Cosío Villegas, Daniel *et. al.* *Historia General de México*, México, El Colegio de México, Tomo 2, 1981.

- Del Conde, Teresa. *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, 1998.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- Duby, Georges (coord.). *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993.
- Duby, Georges. *Mujeres del Siglo XII*, México, Editorial Andrés Bello, 1996.
- Ecker, Griselda (ed.). *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Eichler, Margrit. *Nonsexist Research Methods*, Boston, Unwin Hyman, 1988.
- El viajero lúgubre, Julio Ruelas modernista, 1870-1907*, México, Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes/RM, 2007.
- Elizondo, Salvador, et.al. *Zárraga*, México, BITAL Grupo Financiero, 1997.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, et.al. *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel (ed.). *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El arte y la vida cotidiana.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. ..
- Fernández, Josefina. "Los cuerpos del feminismo" en Diana Maffia (comp.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2003, pp. 138-154.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Fontbona, Francesc. "Nuevas miradas sobre la mujer en el cruce de siglo" en Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (ed.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, Málaga, Servicio de Publicaciones/ Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Tomo I, 2001, pp. 267-279.
- Freedman, Jane. *Feminismo ¿Unidad o conflicto?*, Madrid, Narcea, 2004.
- Harding, Sandra. "¿Existe un método feminista?" en Eli Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*, México, PUEG-UNAM/UAM-X, 2ª. ed., 2002, pp. 9-34.
- Julio Ruelas. Aguafuertes y dibujos*, Guanajuato, XVII Festival Internacional Cervantino, 1989.
- Julio Ruelas. Exposición homenaje*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.
- Jullian, Philippe. *Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s*, Londres, Pall Mall Press, 1971.

- Katz, Friedrich. *La guerra secreta en México*, México, Ediciones Era, 2000.
- Lau, Ana. "Cuando hablan las mujeres" en Eli Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*, México, PUEG-UNAM/UAM-X, 2ª. ed., 2002, pp. 185-197.
- Lehmann, A. G. *The Symbolism Aesthetic in France, 1885 – 1895*, Oxford, Blackwell, 1950.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- Martín Robles, Juan Manuel Martín y Manuel L. Peregrina Palomares. "La mujer como elemento icónico/simbólico en la pintura española del siglo XIX. Aproximación a su estudio" en Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (eds.) *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, Málaga, Servicio de Publicaciones/Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Tomo I, 2001, pp. 31-42.
- Medina Peña, Luis. *Hacia el nuevo Estado. México 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Miquel, Ángel. *Mimí Derba*, México, Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Mitchell, Hanna. *The Hard Way Up, The Autobiography of Hanna Mithcell, Suffragette and Rebel*, Londres, Virago, 1977.
- Moreno Sardá, Amparo. "La subjetividad oculta de la objetividad o la esquizofrenia académica" en *Duoda, Revista d'Estudios Feministes*, Barcelona, Centre d'Investigació Històrica de la Dona, núm. 4, 1993, pp. 15-29.
- Motts, Irene Elena. *La vida en la ciudad de México en las primeras décadas del siglo XX*, México, Porrúa, 1973.
- Murillo, Soledad. *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Nicholson, Linda. "La interpretación del concepto género" en Silvia Tubert (ed.). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, 2003, pp. 47-81.
- Núñez Becerra, Fernanda. *La prostitución y su represión en la ciudad de México (Siglo XIX). Prácticas y representaciones*, Barcelona, Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento y GEDISA, 2002.
- O'Gorman, Edmundo, et.al. *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, México, Herrero, 1971.
- Pérez Montfort, Ricardo (coord.). *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el Porfiriato tardío*, México, CIESAS/Plaza y Valdés, 1997.

- Pollock, Griselda. "La pintura, el feminismo y la historia" en Michele Barret y Anne Phillips (comps.). *Desestabilizar la teoría*, México, PUEG/UNAM, 2002, pp. 151-187.
- Pollock, Griselda. "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 141-158.
- Pollock, Griselda. "La heroína y la creación de un canon feminista" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 161-196.
- Pollock, Griselda. "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 45-79.
- Quiles Faz, Amparo y Teresa Sauret Guerrero (coords.) *Prototipos e imágenes de mujer en los siglos XIX y XX*, Málaga, Estudios sobre la mujer/Universidad de Málaga, 2002.
- Ramírez, Fausto. *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Ramos Escandón, Carmen, et al. *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, El Colegio de México, 1987.
- Ramos Escandón, Carmen. "La nueva historia, el feminismo y la mujer" en Carmen Ramos Escandón (comp.) *Género e historia. La historiografía sobre la mujer*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992, pp. 7-37.
- Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas: siempre vestido de huraña melancolía: temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*. México. Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte. 1998.
- Sau, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Icaria, 2000.
- Sauret Guerrero, Teresa. *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Atenea/Estudios sobre la mujer/Universidad de Málaga, s/f.
- Sauret Guerrero, Teresa y Amparo Quiles Faz (ed.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, Tomo I, Málaga, Servicio de Publicaciones/ Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2001.

- Scott, Joan W.. "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.) *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 37-75.
- Sendón de León, Victoria. "¿Qué es el feminismo de la diferencia?" en Victoria Sendón de León, *Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un nuevo siglo*, Barcelona, Icaria, 2002, pp.11-48
- Speckman, Elisa. "El Porfiriato" en Pablo Escalante Gozalbo, *et.al.*, Nueva Historia Mínima de México, México, El Colegio de México, 2004, pp. 192-224.
- Staples, Anne (coord.) *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sturgis, Alexander y Hollis Clayson. *Entender la pintura. Análisis y explicación de los temas de las obras*, Barcelona, Blume, 2002.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Torres Septién, Valentina. "Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el Porfiriato" en Claudia Agostoni y Elisa Speckman (ed.). *Modernidad, tradición y alteridad. Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX- XX)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 271-289.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas decorativas*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995.
- Tuñón, Enriqueta. *¡Por fin ya podemos votar y ser electas! El sufragio femenino en México, 1935-1953*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés Editores, 2002.
- Valadés, José C.. *El porfirismo, historia de un régimen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. III, 1987.
- Varcácel, Amalia. *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, Santiago de Chile, CEPAL, Serie mujer y Desarrollo, núm. 31, 2001.
- Velásquez Martínez del Campo, Roxana, *et.al.* *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Patronato del Museo Nacional de Arte, 2005.
- Wells, H.G. *Ann Verónica*, Buenos Aires, El Aleph, 2002.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*, México, Colofón, 2002.

HEMEROGRAFÍA

- Beezley, William Howard,. "El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo" en *Historia mexicana*, V.33, no.2, octubre – diciembre, 1983.
- Bryan, Susan E.. "Teatro popular y nacional durante el porfiriato" en *Historia mexicana*, V.33, no.1, México, julio -septiembre, 1983.
- Díaz Duffó, Carlos. "Los tristes" en *Revista Azul*, Tomo I, No. 25, México, 21 de octubre de 1894.
- Lau, Ana. *Proceso, La mujer en la revolución*, México, junio del 2009 (Publicación mensual de la revista *Proceso Bi-centenario*, No.3)
- Maier, Sarah E.. "Symbolist Salomés and the Dance of Dionysus" en *Nineteenth-Century Contexts* 28, no. 3, septiembre 2006, pp. 211-223. Academic Search Premier, EBSCOhost (consultado 28 octubre, 2008).
- Revista Moderna*. Año VI, núm. 2, México, 2da. quincena de enero de 1903.
- Revista Moderna*. Año V, núm. 16, México, 2da quincena de agosto de 1902.
- Revista Moderna*. Año IV, núm. 19, México, 1era quincena de octubre de 1901.
- Zárate Toscano, Verónica. *Proceso, La fiesta interrumpida*, México, septiembre del 2009, (Publicación mensual de la revista *Proceso Bi-centenario*, No.6)
- Zárraga, Ángel. "Julio Ruelas" en *El Diario*, México, 8 de octubre de 1907.
- Zárraga, Ángel. "Algunas notas sobre pintura" en *Savia Moderna*, núm. 4, México, junio de 1906.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

- Alvarado, Ma. De Lourdes, Elizabeth Becerril Guzmán. "Mujeres y educación superior en el México del siglo XIX", (s/f), http://biblioweb.dgsca.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_10.htm
- "Ángel Zárraga", (s/f), <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=5>
- "Capítulo I Mujeres Mexicanas del siglo XIX", (s.f), http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/segura_p_jm/capitulo1.pdf
- Debroise, Olivier. "Julio Ruelas: Escenografía para una muerte inspirada", (s/f) <http://www.arte-mexico.com/critica/od49.htm>.
- Gómez Trueba, Teresa. "Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado"", (s/f), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>

Gutiérrez Viñuelas, Rodrigo. "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", (s/f), http://www.analesiie.unam.mx/pdf/82_93-121.pdf

Lara Astorga, Eliff. "Los jardines de Amado Nervo y Roberto Montenegro", (s/f), <http://www.amadonervo.net/transmigraciones/pdf/jardines.pdf>

Ortiz Gailán, Julieta. "El sueño de Julio Ruelas en Montparnasse", 2010, <http://www.revistabicentenario.com.mx/el-sueno-de-julio-ruelas-en-montparnasse/>

"Roberto Montenegro , 1881-1968", (s/f), <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=34>

LISTA DE OBRA

1. Julio Ruelas
Implacable
Tinta sobre papel
16.8 x 11.8 cm, 1901
Publicada en *Revista Moderna*. Año IV, núm. 19, México, 1era quincena de octubre de 1901
2. Julio Ruelas
Sócrates
Tinta sobre papel
12 x 14.6 cm, 1902
Publicada en *Revista Moderna*. Año V, núm. 16, México, 2da quincena de agosto de 1902
3. Julio Ruelas
La esperanza
Tinta sobre papel
11.9 x 17.3cm, 1902
Publicada en *La Revista Moderna*, año VI, núm. 2, México, 2da. quincena de enero de 1903
4. Roberto Montenegro
Salomé
Impreso
23.2 x 25.5cm, 1910
Colección Fernando Rodríguez Mendoza
5. Angel Zárraga
La mujer y el pelele
Oleo / tela
175.3 x 141 cm, 1909
Colección Andrés Blaisten
6. Angel Zárraga
La bailarina desnuda
Oleo / tela
151 x 150 cm, 1907-1909
Colección Andrés Blaisten
7. Saturnino Herrán
Tehuana
Óleo sobre tela
150 x 75cm, 1914
Colección Museo de Aguascalientes, CONACULTA-INBA
8. Saturnino Herrán
El rebozo
Óleo sobre tela,
121 x 112 cm, 1916
Colección Museo de Aguascalientes, CONACULTA-INBA