

"AQUÍ NOS PINTAMOS NOSOTRAS": EL AUTORRETRATO FEMENINO EN EL MÉXICO MODERNO

HERE WE PAINT OURSELVES": FEMALE SELF-PORTRAITURE IN MODERN MEXICO

► *Dina Comisarenco Mirkin*
Universidad Iberoamericana

RESUMEN

En el presente trabajo, a través del estudio de un grupo de autorretratos femeninos realizados entre finales del siglo XIX y principios del XX, se ofrece una visión de la historia de las mujeres en México, diferente a la de la generalmente desmerecedora historiografía tradicional. Efectivamente, como el autorretrato femenino desafía el lugar del objeto tradicionalmente otorgado al género femenino en el arte, para ocupar en cambio el lugar del sujeto, como ser creador y activo, su estudio resulta revelador para acercarse a la historia de las mujeres tal y como fue vivida por ellas mismas en sus distintas circunstancias. Las rupturas históricas creadas por la Independencia y la Revolución, y las luchas alternas femeninas, por el derecho al desarrollo intelectual, la participación política y la libertad personal, son expresadas de forma elocuente en los autorretratos aquí estudiados que nos regresan así la auténtica voz de las mujeres.

Palabras clave: historia de las mujeres en México, autorretrato, Independencia y Revolución.

ABSTRACT

In this paper, through the study of a group of self-portraits produced by women artists between the end of the XIX century and the beginnings of the XX, I offer a different view on the history of Mexican women in regard to the generally diminishing one of the traditional historiography. Effectively, since female self-portraits challenge the place of the object traditionally assigned to the female gender in art, in order to occupy instead the place of the subject, as a creative and active being, its study sheds new light to reveal the history of women such as it has been lived by themselves in their different historical circumstances. The historical ruptures created by the Independence and the Revolution, and the alternative struggles of women, in order to gain their right to intellectual development, political participation and personal freedom, are eloquently expressed in the self-portraits here analyzed whose study help us recovering the authentic voice of women.

Keywords: history of Mexican women, self-portraiture, Independence and Revolution

INTRODUCCIÓN

Las mujeres han estado presentes en la vida social, política, económica y **artística**¹ a lo largo de las distintas etapas del México moderno. Sin embargo, hasta hace poco tiempo, la historiografía tradicional ha desatendido o incluso ignorado muchas de sus luchas y logros históricos más significativos, pues la imaginación patriarcal, tal y como señala el reconocido escritor Carlos Monsivais, desvanece y silencia (2009, p. 12)². La conmemoración doble del bicentenario de la Independencia, y del centenario de la Revolución Mexicana de 1910, ofrece una oportunidad para reflexionar y para intentar recuperar por fin la historia auténtica de las mujeres, no desde la displicente óptica de la historia tradicional, sino tal y como ellas mismas la han experimentado a través del tiempo. En el presente trabajo se estudian algunos autorretratos femeninos producidos durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, con el objeto de conocer, a través de sus representaciones de sí mismas, la propia versión de la situación social de las mujeres en cada una de sus épocas respectivas.

Como señala Whitney Chadwick, cada mujer que pinta, esculpe o fotografía su propia imagen, desafía la compleja y parcial oposición establecida entre la acción, para el ámbito masculino, y la pasividad para el femenino, prejuicios reiterados de forma acrítica a lo largo de gran parte de la historia y la historiografía del arte occidental (2001, p. 9). El género del autorretrato, que originalmente combina los roles tradicionales del sujeto y del objeto en el mismo acto creador, ofrece a las mujeres la oportunidad de desafiar las restrictivas asociaciones históricas señaladas, y la de analizar y de expresar la forma en que las mujeres nos percibimos a nosotras mismas en nuestras respectivas y singulares circunstancias históricas y, en este caso en particular, acercarnos a algunos de los efectos que las rupturas históricas de la Independencia y la Revolución tuvieron en la vida cotidiana de la gente y particularmente, en las de las mujeres.

En su icónica obra *Autorretrato con pelo suelto* (1947) (Figura 1) Frida Kahlo incluyó una inscripción que comienza con la sugestiva afirmación: “aquí me pinté yo con la imagen del **espejo**”³, frase que, como señala la especialista Shifra

¹ En el caso de las mujeres artistas mexicanas esta situación es particularmente notable. Así por ejemplo, recientemente la especialista Leonor Cortina ha podido documentar la existencia de, por lo menos, 101 pintoras mexicanas durante el siglo XIX (Véase Cortina, 1985). Sin embargo sólo se han podido registrar obras de alrededor de 22 de ellas. Es posible afirmar consiguientemente, que no es la historia sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la construcción académica que reconocemos normalmente como la “historia del arte”.

² Para un excelente recuento del estado del arte en la historiografía de las mujeres mexicanas y bibliografía véase Julia Tuñón (2002, pp. 375-411).

³ La inscripción completa dice: “Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Tengo 37 años y es el mes de julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán México, lugar donde nació.”

Goldman, podría considerarse como un credo para la mayoría de las mujeres artistas (1993, p. 80). Resulta interesante señalar, sin embargo, que en la pintura de Frida dicho espejo ha sido intencionalmente suprimido por la pintora, quien logra así el distanciamiento necesario que la transforma en “otro” y que le permite reflexionar sobre sí misma con mayor desafecto. En el título del presente trabajo, el número singular de la primera persona utilizado por Frida, ha sido ampliado al plural para abarcar así a las distintas artistas que aquí se estudian, destacando el carácter colectivo y recurrido del autorretrato femenino en el México moderno. El tono desafiante de la declaración, amplificado aún más por el plural, sugiere el poder subversivo del autorretrato en manos de las artistas del México moderno, ayudando a comprender la magnitud y el significado profundo de la singular revolución que las mujeres llevaron a cabo como contrapunto de los enormes cambios que la Independencia y la Revolución produjeron en el entramado social y en las costumbres.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tradicionalmente los temas del retrato y del autorretrato, han gozado de gran popularidad entre los artistas mexicanos de las distintas épocas y regiones. Sin embargo, como la tradición académica clásica (que a pesar del tiempo transcurrido sigue ejerciendo una gran influencia en la disciplina de la historia del arte hasta el momento actual) los ubica muy por debajo de la pintura histórica y religiosa, son relativamente pocos los estudios críticos especializados sobre dichos géneros artísticos.

La mayoría de ellos son catálogos concebidos para acompañar exposiciones temporales, que fueron organizadas en el país a través del tiempo por destacados museógrafos y promotores del arte nacional⁴. La serie inicia en 1947, cuando Fernando Gamboa realizó la importante muestra titulada *45 autorretratos de artistas mexicanos. Siglos XVIII a XX*, en el Palacio Nacional de Bellas Artes. Tiempo después, en 1961, Horacio Flores Sánchez coordinó, esta vez en el Museo Nacional de Arte Moderno, la exhibición titulada *El retrato mexicano contemporáneo*, cuyo catálogo fue prologado por Justino Fernández y Paul Westheim. Durante la década de 1970, el Museo Carrillo Gil organizó una serie

⁴ En el contexto internacional, algunas de las exposiciones más recientes dedicadas al autorretrato femenino que merecen mención especial son Liz Rideal (Coord.) (2001) y *Self-Portraits: Renaissance to Contemporary* (2005). Otras fuentes importantes para el estudio del autorretrato femenino en el entorno internacional son el libro de Frances Borzello (1998) y Liana De Girolami Cheney (2000).

de importantes muestras sucesivas tituladas *Autorretrato y obra* que incluyeron creaciones de destacados artistas mexicanos contemporáneos.

Más recientemente en 1996, Teresa del Conde, como directora del Museo de Arte Moderno, decidió reconocer una vez más la importancia del género en el arte contemporáneo del país, organizando la muestra titulada *Autorretrato en México: Años 90*. Paralelamente, también en el Museo de Arte Moderno, se exhibió *Autorretratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez* muestra formada por la colección de autorretratos donados por destacados artistas mexicanos en 1946 a dicho distinguido promotor artístico. En el 2001, el Museo Nacional de Arte organizó otra muestra, también basada en la obra auto-retratística reunida por otro destacado mecenas artístico, exposición titulada *La colección de Pascual Gutiérrez Roldán, un retrato del siglo XX mexicano*.

Si bien las publicaciones derivadas de dichas exposiciones, constituyen fuentes documentales de carácter visual indispensables para cualquier estudio del autorretrato nacional, los textos que los acompañan generalmente se limitan a reseñar brevemente las vidas de los artistas seleccionados. Es importante destacar también, que pese al predominio histórico del género retratístico y autorretratístico en la producción de las mujeres artistas, la representación de obras femeninas en dichas exposiciones mexicanas es desproporcionada y llamativamente escaso frente a las de sus colegas del género masculino.

Un interesante contra-ejemplo de una exposición específicamente dedicada al autorretrato femenino contemporáneo en México, es la muestra virtual titulada *Ella misma y su imagen*, compilada por la artista plástica Inda Sáenz en la página web del museo virtual de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA), que sin lugar a dudas constituye una importante contribución orientada principalmente a la difusión de sus creadoras, tanto por la especificidad del tema, como y particularmente por la excelente recopilación de obras de artistas contemporáneas de distintas generaciones incluídas.

A diferencia de todos los textos aquí mencionados, el presente estudio es de carácter histórico y crítico y aspira a formular una interpretación panorámica del género del autorretrato femenino mexicano moderno en distintas generaciones de mujeres artistas, entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Consiguientemente, en lugar de reseñar la biografía de las artistas seleccionadas, el enfoque metodológico propuesto es de carácter interdisciplinario, nutriéndose principalmente de la sociología, el psicoanálisis y la historia del arte feminista posmoderna (que incorpora a su vez metodologías de análisis postestructuralistas y semióticas) como herramientas de análisis principales.

Como señala Lisa Tickner al estudiar al arte desde una perspectiva de género, se trata del problema de la cultura misma, en la que las definiciones de la feminidad y de la diferencia sexual se producen y negocian constantemente (1984).

Se pretende así interpretar a las obras, no sólo como expresión individual de sus creadores como tradicionalmente hacen las publicaciones curatoriales, o bien como un reflejo directo de las distintas circunstancias históricas, y particularmente de la opresión de las mujeres a través de la historia con miras a glorificar a las distintas autoras. Intentaré más bien, mirar a las obras como fueron pensadas por sus mismas creadoras, es decir, como agentes de expresión individual, pero también como herramientas de persuasión, creadas con la intención de instrumentar una forma útil para comunicar la complejidad de sus experiencias e incidir así en el paulatino reconocimiento de la igualdad del género femenino en la cultura nacional.

EL AUTORRETRATO FEMENINO EN EL MÉXICO MODERNO LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Los variados escritos producidos durante la segunda mitad del siglo XIX, tales como publicaciones y sermones eclesiásticos, prensa, revistas filantrópicas o femeninas, señalan claramente que por lo menos para un amplio sector de la población mexicana de aquel entonces, las expectativas de cómo debían comportarse las mujeres, seguían siendo generalmente las mismas que habían regido en la época colonial.

Sin embargo, en aquel entonces, y particularmente en las últimas décadas del siglo correspondientes al **Porfiriato**⁵, en sintonía con el contexto internacional y con los cambios en la estructura económica del país, paulatinamente comenzó a aumentar el número de mujeres que se incorporaban al ámbito laboral y paralelamente, la expresión pública de sus aspiraciones intelectuales por lograr una vida más plena. Efectivamente, algunas publicaciones femeninas de aquel entonces como *Violetas del Anáhuac*⁶, comenzaron a defender la igualdad intelectual de las mujeres y a luchar porque se les enseñara algo más que las así llamadas, “labores mujeriles” de orden doméstico.

⁵ Se denomina así al periodo de 31 años durante el cual gobernó el país el general Porfirio Díaz en forma intermitente desde 1876 (al término del gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada), con una pequeña interrupción del presidente Manuel González, quien gobernó de 1880 a 1884, hasta mayo de 1910, en que renunció a la presidencia por la fuerza de la Revolución Mexicana.

⁶ *Violetas del Anáhuac*, originalmente titulada *Las hijas del Anáhuac*, fundada por la distinguida Sra. Laureana Wright de Kleinhands fue publicada semanalmente todos los domingos entre 1887 y 1889. (Lucrecia Infante Vargas, 2001, pp. 129-156).

Sus demandas fueron escuchadas y en poco tiempo se fundaron escuelas como la Normal para señoritas en 1890, la Escuela de Artes y Oficios en 1892 y la Escuela Mercantil Miguel Lerdo de Tejada en 1903, que ampliaron el horizonte de desarrollo intelectual abierto a las mujeres de la época. Entre 1886 y 1889 se graduaron las primeras mujeres profesionistas en México: la primer dentista Margarita Chorné, la primer cirujana Matilde Montoya y la primer abogada María Sandoval.

Algunas mujeres también fueron favorecidas por las nuevas oportunidades educativas en el campo de la creación artística. Fuentes de la época señalan que a partir de la reestructuración de la Academia de San Carlos en 1846, "*la pintura causó verdadero furor entre las señoritas de la época [pues]... la literatura y el arte pictórico... tienen la ventaja de poderse ejercer en los ratos de ocio*" (Leonor Cortina, 1985, p. 63).

Con la llegada a México de Pelegrín Clavé (1811-1880) y su designación como director de pintura, la Academia instituyó la práctica de celebrar una exposición anual, en la que podían participar no sólo los maestros y alumnos de la institución, sino también todos aquellos artistas tanto profesionales como aficionados que quisieran hacerlo. Dentro de este último grupo, tuvo un papel preponderante la participación femenina, de las así llamadas "aplicadas señoritas mexicanas" que provenientes de las escuelas normales, de artes y oficios, o de los talleres independientes de algunos de los maestros de la Academia, practicaban el arte de la pintura. A pesar de los comentarios condescendientes de la crítica con respecto al arte femenino, caracterizado generalmente como fruto del ocio y como adorno apropiado para el género, la oportunidad de exponer públicamente su obra, en consonancia con las mayores oportunidades laborales y educativas antes mencionadas, debe haber alentado en las mujeres artistas un ansia por lograr su reconocimiento intelectual y creativo a nivel profesional.

En el campo de la pintura, las mujeres sobresalieron principalmente en el género del bodegón (conocido entonces como los cuadros de comedor), el paisaje, las escenas de interior, los retratos y los autorretratos formales como el de Josefa Sanromán de 1853, discípula junto con su hermana Juliana, del mismo Clavé, donde la pintora se autorrepresenta ricamente vestida y con la seriedad juzgada apropiada para una mujer de condición social elevada. La copia de pinturas religiosas de los grandes maestros, era otra posibilidad abierta a las mujeres que resultaba socialmente aceptable.

Dentro del género de las "escenas domésticas" o de interior, quiero analizar aquí dos obras muy significativas, la de Josefa Sanromán, titulada *Interior del estudio de un artista* (Figura 2) y la de Guadalupe Carpio, *Autorretrato con su familia* (1865) (Figura 3). En ambas, las artistas combinan una escena costumbrista, con su propio autorretrato alegórico, que funciona en ambos casos como personifi-

cación del arte de la **pintura**⁷. Aunque los críticos de la época aprobaban el género de las escenas domésticas por juzgarlo el más apto para las mujeres, destinadas de acuerdo con las creencias de la época y como señalamos más arriba para la vida hogareña, Josefa y Guadalupe parecen haber recurrido a él, como una excusa para expresar no sólo algunas de las convenciones sociales de entonces, sino más bien, sus propias miradas alternativas, teñidas por sus perspectivas particulares como mujeres artistas en una época en la que se comenzaba a reivindicar el derecho a la educación y a la igualdad intelectual del género femenino.

Acertadamente se ha señalado ya, que incluso “*el título que Josefa le dio a esta escena de género es una evidencia de la seriedad con que tomó el oficio de la pintura*” pues deja claro que “*ella se consideraba a sí misma una artista*” (*Mujeres en la Plástica de México*, 1997, p. 6) y no como una simple amateur, tal y como señalaban los críticos de entonces en relación con la mayoría de las expresiones artísticas femeninas. En la obra de Josefa, la pintora autorretratada, aparece representada en su estudio, rodeada por obras características de los temas socialmente aceptables para las mujeres artistas de la época que mencionamos más arriba, bodegones con flores y obras religiosas (una *Dolorosa* a la derecha entre las flores, una copia de la *Virgen de Belén* de Murillo al fondo, y en el caballete una *Santa Teresa*), todas pinturas identificadas como de la autoría de la misma Josefa y de su hermana Juliana. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las escenas costumbristas, Josefa sostiene en sus manos una paleta con colores y pinceles inscribiéndose así en la tradición iconográfica de los autorretratos ocupacionales, y al mismo tiempo alegóricos, como la famosa *Alegoría de la pintura* de Artemisia Gentilleschi (1593-1654) de 1630⁸. También Josefa se autorrepresenta y define en su pintura como sujeto activo creador, orgullosa de sus creaciones artísticas, y acompañada por otras dos mujeres, una de las cuales aparece leyendo mientras la otra reflexiona seriamente. La artista resalta así, no sólo la superioridad de la pintura como arte, de acuerdo con lo que señalan varios tratados artísticos de aquel entonces, sino la capacidad intelectual de las mujeres en sintonía con las demandas y cambios de la época arriba referidos.

⁷ Agradezco a mi colega la Mtra. Paula Mues el haberme señalado dicha interpretación alegórica en relación con la obra de Carpio que aplica también a la otra obra aquí considerada.

⁸ Ver Mary D. Garrard (1980, pp. 97-112). La tradición iconográfica se remonta al famoso debate conocido como Paragone (comparación) entre las artes, cuando Cennini, Ghiberti, Alberti y Leonardo comenzaron a abogar por el derecho de la pintura a ser considerada como un arte liberal. Los tratadistas italianos como Giovanni Paolo Lomazzo y su *Trattato dell'arte della pittura* de 1584; Federico Zuccari y su obra *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, de 1607; y especialmente Vicente Carucho, quien trabajó en España, con su *Diálogo sobre la teoría de la pintura* de 1633.

Por su parte Guadalupe Carpio, una vez más, a través del carácter alegórico del autorretrato como personificación del arte de la pintura, también denota claramente algunas de las convenciones propias de aquel entonces y transforma otras con interesantes y originales connotaciones. En el caso de *Autorretrato con familia*, la artista aparece acompañada por su madre doña Guadalupe Berruecos, fallecida en 1856, y por sus dos hijos pequeños, aludiendo así al poder extraordinario de la pintura como arte capaz de vencerlo todo, incluso al tiempo. A la vez, y dentro de la tradición iconográfica referida, algunos detalles pictóricos señalan nuevamente el orgullo y la conciencia profesional que animaba a esta pionera del siglo XIX. Guadalupe se auto-representó trabajando, insertándose así, simultáneamente, en la tradición de los autorretratos ocupacionales, dando los últimos toques con colores tierra a un retrato, cuyo modelo es identificado en algunas fuentes como Martín Mayora, su marido, y en otras como su padre, Manuel Carpio (1791-1860), destacado médico, político y poeta quien también desempeñó varios cargos en la Academia.

A través del manejo de la luz y el color, Guadalupe resalta la realidad tangible del mundo femenino y la unidad intergeneracional de la pintora con su progenitora y con sus hijos y la contrasta al mismo tiempo, con el mundo masculino, simbolizado por la imagen pintada en el lienzo, ya sea que esta corresponda al marido o al padre de la artista. La clásica dicotomía mujer/naturaleza *versus* hombre/cultura es así interesantemente desafiada por la artista mujer que en su obra se autorrepresenta, no sólo a cargo del cuidado de sus hijos, sino también, ocupada en el acto de pintar, como creadora de cultura. Guadalupe se autorrepresenta, elegantemente vestida, de acuerdo con los estándares propios de la femineidad de la época, y como medio simbólico para exaltar el valor intelectual de la pintura, pero al mismo tiempo expresa que ella es mucho más que “el ángel del hogar” que refieren las fuentes literarias de entonces. Concentrada en el acto de pintar, Guadalupe desvía su mirada, directa e inteligente, para invitar al espectador a conocer su mundo en sus propios términos, expresando su determinación y confianza como artista creadora profesional.

LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

LA ETAPA POSREVOLUCIONARIA

El movimiento anti-reeleccionista de fines del siglo XIX, y finalmente el estallido y desarrollo de la Revolución Mexicana en 1910, habrían de catalizar profundos cambios sociales y culturales en el país. Entre todos ellos, en el presente contexto, nos interesa concentrarnos en las numerosas y profundas transformaciones

en la percepción, auto-percepción y roles desempeñados por las mujeres de la época en el país.

Los clubes femeniles creados entonces tales como *Hijas del Anáhuac*, *Amigas del Pueblo* e *Hijas de Cuauhtémoc*, y la militancia de algunas destacadas activistas como Dolores Jiménez y Muro, Juana Belén Gutiérrez, Teresa Arteaga y Carmen Serdán, tuvieron un fuerte impacto no sólo en la difusión de los ideales democráticos que animaron a la Revolución, sino también en la redefinición del género femenino en el México moderno. Particularmente el periódico *La Mujer Mexicana* (1904-1908), creado por la Dra. Columba Rivera, María Sandoval, y Dolores Correa Zapata⁹, fue una contribución temprana y destacada que permitió la creación de un espacio real y simbólico para comenzar a discutir temas directamente relacionados con la situación de las mujeres, tales como la necesidad de implementar mayores oportunidades de educación (que como vimos ya venían tratándose desde tiempo atrás), más otros inéditos hasta el momento como denunciar y desarticular la doble moral para juzgar a hombres y mujeres y las injusticias salariales entre los miembros de uno y otro sexo.

Durante la Revolución, las mujeres comenzaron a desempeñar importantes y desacostumbrados roles como periodistas, enfermeras, espías, comandantes, y soldaderas, actividades que marcaron un hito significativo no sólo en la ampliación del ámbito laboral concreto durante aquella época, sino y principalmente, en el reconocimiento social que el género femenino comenzaba a ganar en el imaginario colectivo. A pesar de que durante la reconstrucción posrevolucionaria, hubo una resistencia considerable a aceptar dichos cambios de forma permanente, algunos espacios públicos abiertos para el género, ya no pudieron eliminarse, y otros, con el correr del tiempo, se llegaron a ampliar¹⁰.

Un ejemplo notorio de dicha profundización de cambios provechosos para el reconocimiento social de las mujeres es el caso protagonizado por el entonces gobernador de Yucatán, Salvador Alvarado (1915-1918), quien con el apoyo de Hermila Galindo y Elena Torres Cuéllar, organizó en 1916 el Primer Congreso Feminista nacional en la ciudad de Mérida¹¹. El Congreso contó con la

⁹ Resulta interesante destacar que la Dra. Columba Rivera fue la segunda mujer graduada como doctora en México; y Dolores Correa Zapata, se desempeñó como maestra de escuela normal.

¹⁰ Este retroceso resulta fácil de observar en la literatura y en las artes plásticas de la época, particularmente en el muralismo, que tendieron a disminuir el significado profundo de la intervención de las soldaderas en la lucha, representándolas como mujeres tradicionales, sumisas y fieles a sus hombres, que participaron en la guerra a pesar de sus peligros, para continuar desempeñando los mismos roles tradicionales de madres y esposas tácitamente definidos como la esencia de la feminidad.

¹¹ Ver Alaide Foppa (1979, pp. 192-199).

participación de aproximadamente 600 mujeres, la mayoría de ellas maestras normalistas, quienes si bien dentro de los límites impuestos por la época y el contexto, manifestaron una nueva conciencia sobre los derechos y necesidades de las mujeres como sujetos políticos. Las medidas que entonces tomó Alvarado a favor de la igualdad femenina fueron continuadas por su sucesor, Felipe Carrillo Puerto (1922-1924), quien nombró a muchas mujeres para desempeñar cargos públicos dentro de su estado y favoreció la discusión de importantes temas, tales como el poder de decisión en relación con el ejercicio de la maternidad, la educación sexual y los métodos anticonceptivos. Una vez más la reacción no se hizo esperar y en la capital del país, varios periódicos lanzaron su respuesta a la entonces denominada “campaña criminal contra la maternidad” del estado del sureste, con la instauración y popularización de la celebración del 10 de mayo como el día de las madres que reiteraba la ecuación de igualdad entre el género femenino y maternidad, con todas las limitaciones que dicho supuesto implica.

Nuevas publicaciones como *La Mujer Moderna* (1915-1919), a cargo de Hermilia Galindo, una de las protagonistas del Primer Congreso Feminista y más tarde colaboradora de Carranza; y nuevas asociaciones femeniles tales como el *Consejo Feminista Mexicano*, fundado en 1919 por Elena Torres Cuellar, Evelyn Trent-Roy (1892-1970), Estela Carrasco y María del Refugio (Cuca) García (1895-1973(?)) que por fin se concentraban en una agenda decididamente feminista, que demandaba salarios equitativos entre hombres y mujeres, seguridad laboral, protección a la maternidad, e igualdad de derechos políticos, entre otras muchas demandas, comenzaron a sentar las bases para la reflexión y la defensa de los derechos de la mujer propios del siglo XX.

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), la influencia de su esposa Amalia Solórzano Bravo, ferviente defensora de los derechos de las mujeres, como también las convicciones personales del mandatario, favorecieron la participación activa de la mujer en sindicatos, partidos políticos, e incluso en algunos puestos públicos importantes. Hubo también por aquel entonces, serias expectativas en relación al posible otorgamiento del derecho del voto femenino, que finalmente fueron tristemente frustradas. La creación del *Frente Único Pro Derechos de la Mujer* (FUPDM) en 1935 constituyó un hito fundamental en la lucha por los derechos de las mujeres en el país. El Frente logró reunir alrededor de 35,000 miembros femeninos de distintos sectores sociales y políticos, unidos todos para demandar el derecho al voto y reformas tanto en leyes laborales como en el código civil a favor de la igualdad.

En el ámbito artístico, la caída de los cánones propios de la pintura académica, que correspondió a las etapas revolucionarias y posrevolucionarias durante las primeras décadas del siglo XX, favorecieron el surgimiento de un arte nuevo e independiente, frente a las convenciones tradicionales de la Academia, preocu-

pado muy particularmente por encontrar su propia identidad temática, formal y nacional. Durante las décadas de 1920 y 1930, de forma paralela aunque no generalmente tan reconocida al surgimiento de la Escuela Mexicana de Pintura y al movimiento muralista, se crearon el movimiento estridentista (1921-1927), la *Liga de escritores y artistas revolucionarios* (LEAR) (activa entre 1934 y 1937), y el *Taller de Gráfica Popular* (TGP) (desde 1937 hasta 1977). En todos ellos, comenzaron a participar un pionero y relativamente numeroso grupo de mujeres artistas, incluso en relación con el contexto internacional, que en número creciente comenzaban entonces a dedicarse al arte con una consciencia y un compromiso de corte más profesional que el propio de etapas anteriores.

Algunas de ellas, principalmente María Izquierdo (1902-1955) y Frida Kahlo (1907-1955), gozan ya de un amplio reconocimiento por parte de la crítica especializada y del público en general, algunas otras como Rosa Rolando (1895-1970), Lola Cueto (1897-1978), Rosario Cabrera (1901-1975), Aurora Reyes (1908-1985), Isabel Villaseñor (1909-1953)¹², Olga Costa (1913-1993), y Nahui Olin (1893-1978), todavía aguardan la justa valoración que se merecen. La mayoría de ellas, en alguna o en muchas oportunidades, durante la primera mitad del siglo XX experimentaron con el género del autorretrato ya sea de forma directa o bien, a través de alegorías más o menos directas que aluden a sus vidas, gustos, preocupaciones y ocupaciones principales. Llama la atención la expresión de tristeza que emana de la mayoría de los autorretratos de estas artistas pioneras que parecen comentan así sobre el aislamiento y la incompreensión social que debieron enfrentar para alcanzar su reconocimiento profesional y sus aspiraciones de independencia para guiar sus propias vidas y carreras.

El estudio del género del autorretrato en México durante la primera mitad del siglo XX sin lugar a dudas debe comenzar con el caso de Frida Kahlo, artista extraordinaria, quien le otorgó un papel fundamental tanto en frecuencia como en complejidad iconográfica dentro de su singular producción artística. Sus numerosos y detallados autorretratos interpretados a partir de su dramática vida personal, marcada por el sufrimiento tanto físico como espiritual, son ya lo suficientemente conocidos como para reiterarlos aquí una vez más. Por lo tanto, en esta oportunidad, y en el contexto del presente trabajo me interesa más bien, destacar otra dimensión de sus imágenes de sí misma, que aunque normalmente no es reconocida es igualmente importante, y que se deriva de una lectura contextualizada de su vida.

¹² Estoy utilizando la fecha de nacimiento de 1909, referida por la reconocida crítica Raquel Tibol, que generalmente es muy precisa en este tipo de cuestiones, en lugar de la de 1914 que señalan algunos otros autores.

Se trata de estudiar a Frida, no de forma aislada como un caso extraordinario con una obra exclusivamente autorreferencial, sino más bien, de reubicarla en el ambiente altamente politizado de su época, para recuperar así sus preocupaciones sociales y políticas que sin lugar a dudas compartía con la mayoría de sus colegas artistas, tanto masculinos como femeninos. Efectivamente, bajo esta perspectiva, muchos de sus autorretratos, incluso algunos de los aparentemente más autobiográficos (principalmente aquellos creados durante la particularmente politizada década de 1930), adquieren un sentido social y político significativo que no niega pero que sí complementa la interpretación subjetiva y personal de sus obras. Propongo entonces reinterpretar algunos de los autorretratos de Frida como una alegoría o personificación del complejo proceso histórico de la Revolución Mexicana reflejando así, al mismo tiempo, no sólo su vida íntima, sino la nueva condición de la mujer que dicho proceso catalizó en diferentes direcciones con todas sus complejidades y contradicciones profundas.

Varios argumentos apuntalan dicha relectura: Frida conscientemente cambió su fecha de nacimiento real de 1907 a 1910, sugiriendo así de manera metafórica, que su verdadero ser vio la luz con la Revolución; tuvo una comprobada participación política desde muy temprano y durante toda su vida; dio reiteradas pruebas de un temperamento muy rebelde dispuesto a reaccionar contra todo tipo de injusticia; y por último, sufrió mucho y fue también muy empática con el sufrimiento de los desamparados, vivencias reales y personales, que la llevaron a identificarse, simbólicamente, con el proceso revolucionario mexicano, hasta encarnarlo en su propia imagen de sí misma. Resulta interesante señalar también que en dicha identificación, Frida debe haber estado influida además por los retratos que Diego incluyó en algunos de sus murales en donde la representa como la encarnación de la revolucionaria por **excelencia**¹³, aunque al mismo tiempo aprovechó el diálogo artístico con su esposo, para contestar su visión utópica de la Revolución y expresar otra más compleja y menos unilateral.

Sin negar las referencias autobiográficas, sino por el contrario amplificándolas a través de su identificación con el proceso revolucionario, algunos de los autorretratos de Frida pueden leerse como metáforas del desarrollo de dicho proceso histórico a través del tiempo: *Mi nacimiento* (1932) expresa la violencia del estallido revolucionario; las raíces indígenas que alimentaron al movimiento, aparecen claramente simbolizadas a través de su imagen como bebé con cara

¹³ Diego la representó repartiendo armas en *El arsenal* (1928) de la Secretaría de Educación Pública; exhibiendo literatura comunista en *Hoy y Mañana* (1934) del Palacio Nacional; y protagonizando una protesta política de aquel entonces desde su silla de ruedas en *Pesadilla de guerra, sueño de paz* (1952) (ya desaparecido).

adulta siendo amamantada por su enmascarada nodriza en *Mi nana y yo* (1937); la problemática asimilación del mestizaje nacional que caracterizó la temática de discusión frecuente en el México de la reconstrucción está simbolizado en su disímil árbol genealógico en *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936); el surgimiento del movimiento muralista, románticamente animado por la Revolución, está poéticamente representado por la icónica figura de Diego con paleta en mano como el muralista por antonomasia, y su adorada, vital y pequeña Frida ataviada con los colores de la bandera mexicana en *Frida y Diego* (1931); y finalmente, la difícil reconstrucción nacional de la etapa posrevolucionaria con la persistente presencia de algunos de los poderes conservadores del país, pueden reconocerse en el surreal paisaje poblado por los *Cuatro habitantes de la Ciudad de México* (1937) y *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xolotl* (1949).

En un artículo publicado en el 2007 en el que previamente exploré esta perspectiva de análisis concluyo que "*más allá del análisis personal y de las motivaciones psicológicas que encauzaron su creatividad artística, [Frida] logró encontrar en sí misma las claves de la realidad mexicana posrevolucionaria y convirtió a su propia imagen pictórica en una representación elocuente y persuasiva, en una "alegoría real" de la situación histórica de su querido y doliente México, tratando de sanar de sus ancestrales y profundas heridas sociales*" (2007, pp. 179-211). En el presente contexto resulta interesante destacar también que la imagen que Frida nos dio de la Revolución a través de su propia imagen, como una mujer fuerte pero sufriente, no tiene el carácter utópico característico de las interpretaciones pictóricas de muchos de sus contemporáneos artistas varones, incluida la del mismo Diego, sino que más bien adopta un enfoque más realista y complejo. Es quizás justamente su singular asimilación simbólica de la Revolución con su propia vida, y a través suyo con la vida de las mujeres en el México posrevolucionario, la que la hace reconocer "*el dolor, el difícil proceso de mestizaje racial y cultural del país, la dualidad, la extrañeza y la soledad*." A través de su propia vida e imagen, Frida logró expresar el difícil y recurrente tema de la identidad nacional, demostrando que lo público y lo privado no son ámbitos ajenos, sino por el contrario, dimensiones indisolublemente ligadas entre sí, y que en aquel entonces, algunas mujeres pioneras, se encontraban en el centro mismo de los debates políticos de la época y eran capaces de expresar, e incluso de encarnar a través de su propia imagen, la visión del México de aquel entonces, tal y como ellas mismas lo vivían, con toda la alegría, pasión y dolor propio de una etapa compleja llena de esperanzas y de desengaños.

Además del tema de la política y la identidad nacional posrevolucionaria, otra preocupación importante para las mujeres de la época, era, sin lugar a dudas, la de la independencia y la libertad personal, tema estrechamente

relacionado con la moralidad y con las prácticas sexuales. La tajante dicotomía exigida para los géneros, entre lo público como el ámbito de acción de los hombres y lo doméstico como el de las mujeres, y las normas más o menos tácitamente establecidas y abiertamente toleradas en aquel entonces de forma decididamente discriminatoria para los distintos géneros, fue otro de los temas desafiados a través del autorretrato femenino de aquel entonces.

Aquí el rol protagónico lo desempeñó sin dudas Carmen Mondragón, conocida popularmente como Nahui Olin (1893-1978) (nombre que alude a la fecha del calendario azteca consagrada a la renovación de los ciclos cósmicos), cuyos autorretratos resultan extraordinariamente reveladores al explicitar el cuestionamiento profundo que muchos intelectuales y artistas de aquel entonces, y particularmente las mujeres, comenzaban a realizar en torno a algunos de los convencionalismos sociales tradicionales relacionados con el decoro femenino.

Nahui había nacido en el seno de una familia porfiriana de la alta burguesía, pero aparentemente tras el trágico fallecimiento de su hijo, y la declaración de la homosexualidad de su esposo, el pintor Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971), comenzó a adoptar una conducta sexual decididamente poco convencional y transgresora que aunada a su extraordinaria belleza, se combinaron para convertirla en un símbolo de la bohemia posrevolucionaria de aquel entonces. De acuerdo con los prejuicios morales típicos de la época, la libertad sexual con la que Nahui vivió su vida, fue juzgada incluso como un síntoma de "locura"¹⁴, condición a la que históricamente se ha sometido frecuentemente a todo aquel que no se adapta a las convenciones sociales imperantes.

El escritor Andrés Henestrosa, que la conoció, recordaba que: "*Nahui era de esas personas, como Frida, que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quiénes son, que se fotografían y autorretratan para verse a sí mismas*" (Malvido, 2003, p. 111). Para interpretar dicha necesidad de autoconocimiento y de auto-representación casi constante, hay que tomar en cuenta que Nahui, como algunas otras mujeres artistas de la época, fue retratada por algunos de los principales fotógrafos y pintores de entonces tales como Edward Weston, Antonio Garduño, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz y Gabriel Fernández Ledesma, con connotaciones simbólicas singulares que no necesariamente debían coincidir con la imagen que Nahui percibía o quería transmitir de sí misma. Con sus autorretratos, la artista no sólo satisfacía al deseo narcisista de auto-representación propio del género del autorretrato, o intentaba responder a su

¹⁴ Para una biografía completa de la artista ver Adriana Malvido Arriaga (2002).

supuesta inseguridad que la hacían desconocerse a sí misma a la que se refería Henestrosa, sino que debían funcionar, en gran medida, como una refutación de la imagen que la mirada masculina de los artistas le habían fabricado en sus obras, y que no podía ignorar, si quería finalmente encontrar la propia imagen de sí misma.

La seriedad y recato de sus autorretratos en los jardines de Versalles, como colegiala en París y en el puerto de Veracruz, contrastan con su serie de autorretratos con sus amantes, Matías Santoyo y Lizardo, y principalmente, con algunos de aquellos realizados en Nueva York, donde se dice vivió un romance apasionado con un capitán de barco, Eugenio Agacino¹⁵ y en los que la misma artista alude abiertamente a su sexualidad, estableciendo así un interesante diálogo artístico con las imágenes que de ella habían creado algunos de sus colegas varones. En la serie Nahui representó distintas escenas tales como su sensual figura con un vestido azul frente al barco gigantesco, la pareja bailando en la proa del navío anclado en Nueva York, y desnudos frente a Manhattan en el interior del barco (Figura 4). En todos ellos las imágenes desafían la moral extremadamente cuidadosa del pudor femenino de México en su época y reflejan la libertad de la entrega y el goce femenino desde su propia perspectiva como mujer, sin las connotaciones impúdicas que se perciben en algunos retratos y principalmente fotografías que de ella realizaron sus colegas del otro sexo y de todas las fantasías de libertinaje creadas a su alrededor. Señala acertadamente Zurián que Nahui “sin ninguna inhibición se convierte en el baluarte de la mujer nueva, liberada, con una moral que pregona más que con palabras con actitudes una verdadera revolución sexual y en las costumbres.” (Zurián, 1992, p. 137)

CONCLUSIONES

El autorretrato femenino estudiado como un género artístico que se desarrolla a través del tiempo, demuestra que las mujeres artistas en el México moderno recurrieron a él no sólo con una intención autobiográfica, sino como medio eficaz para reflexionar y compartir sus percepciones sobre la compleja cuestión de la definición de la identidad tanto individual como de género, intentando así incidir de una manera positiva en su reconocimiento social.

¹⁵ Se trata del capitán Agacino cuya prematura muerte en 1934 dejó a Nahui en una profunda depresión que con el tiempo fue agravándose de forma trágica.

Los autorretratos de Josefa San Román y Guadalupe Carpio aquí tratados indican que en el México de la segunda mitad del siglo XIX no existía una concepción única de la naturaleza femenina y de sus funciones, sino que, por el contrario, algunas mujeres, aunque de forma aislada todavía, basadas en su experiencia de vida personal, comenzaban por fin a desafiar algunas de las costumbres y creencias asentadas durante siglos, afirmando su capacidad intelectual y creadora con singular fuerza y convicción. Si bien los cambios comenzaron a sentirse primero en los ámbitos sociales elevados de dónde provenían las mujeres artistas aquí tratadas, sin llegar a extenderse a la mayoría de la población de aquel entonces, es posible conjeturar que los hábitos de libertad que empezaban a hacerse oír en el terreno de la vida política, comenzaban a permear también en las costumbres sociales propias de la época, y concretamente pugnaban por la elevación social del género femenino, de forma cada vez más fuerte y generalizada. La lucha por el derecho a trabajar y por el reconocimiento de la capacidad intelectual de la mujer, característicos de aquel entonces se expresan en las obras de Josefa y de Guadalupe de forma reveladora.

Durante la etapa posrevolucionaria, y particularmente en la fuertemente politizada década de 1930, Frida Kahlo, a través de una serie de autorretratos alegóricos en los que su propia imagen personifica a la Revolución, nos da una visión única de dicho proceso social, que se aparta de la visión utópica y unilateral propia de la mayoría de los artistas de la Escuela Mexicana, para incluir también el dolor y algunas contradicciones ideológicas y sociales, difíciles de asimilar a pesar del tiempo. Ella como mujer, sufriente pero fuerte y rebelde, encarna así, de manera metafórica el parteaguas del proceso revolucionario en sus múltiples dimensiones sociales, políticas y artísticas. Refleja así, al mismo tiempo, el cambio producido en la auto percepción misma de la mujer en relación a su identidad social y a su participación en la vida política del país.

Aunque decididamente excepcional para el contexto artístico y social de México, los autorretratos de Nahui Olin señalan un cambio extraordinariamente radical con respecto a los realizados pocos años antes por sus colegas pintoras decimonónicas. La Revolución sin lugar a dudas significó un verdadero parteaguas para la sociedad mexicana de principios del siglo XX que pese a los muchos repliegues y resistencias antes mencionados, cambió la situación social de la mujer, tanto en cuanto a sus nuevas posibilidades de desarrollo intelectual como en lo que a su vida íntima se refiere. Los autorretratos de Nahui contestan abiertamente la pasividad y el pudor tradicionalmente entendidos como esenciales al sexo femenino destacando así más bien el carácter social de dicha construcción.

La creciente apropiación y transformación del género artístico del autorretrato por parte de las mujeres artistas mexicanas que paulatinamente difuminaron o incluso borraron los límites entre lo personal y lo social incorporando a las

exploraciones individuales sobre su propio ser, temas relacionados con la definición de la identidad de género como partes esenciales de su propia subjetividad, ofrece una vista panorámica sobre las raíces históricas de algunos de los problemas de discriminación de género y la inequidad que todavía sufrimos las mujeres actualmente, pero también, de algunas de sus importantes luchas y reivindicaciones. Los ejemplares autorretratos femeninos aquí estudiados son una prueba tangible de la intensa resistencia, denuncia y crítica de la situación de sujeción sufrida por las mujeres, y de algunos logros importantes a través de la representación de paradigmas nuevos de equidad, independencia, y autoestima, cuyo valioso testimonio merece ser rescatado del olvido.



FUENTES CITADAS

- Autorretratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez.* (1996). México: Museo de Arte Moderno
- Borzello, Frances. (1998). *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Londres: Thames and Hudson
- Comisarenco, Dina. (2007). "Luna. Sol. ¿Yo?" Frida o una alegoría real del México posrevolucionario. En *Frida de Frida* (pp. 179-211). México: Fomento Cultural Banamex
- Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. México: Museo de San Carlos, INBA, SEP
- Chadwick, Whitney. (2001). How Do I Look? En Liz Rideal (Coord.), *Mirror, Mirror, Self-Portraits by Women Artists* (pp. 8-21). Londres: National Portrait Gallery
- De Girolami Cheney, Liana [et al.]. (2000). *Self-Portraits by Women Painters*. Aldershot, England; Brookfield, Vt.: Ashgate
- Del Conde, Teresa. (1996). *Autorretrato en México: años 90*. México: Museo de Arte Moderno
- Flores Sánchez, Horacio (Coord.). (1970). *El retrato mexicano contemporáneo*. México: INBA y SEP
- Foppa, Alaide y de Aguilar, Helene F. (1979). The First Feminist Congress in Mexico, 1916. *Signs*, 5 (1) 192-199
- Gamboa, Fernando (Coord.). (1947). *45 autorretratos de artistas mexicanos. Siglos XVIII a XX*. México: Museo Nacional de Artes Plásticas
- Garrard, Mary D. (1980). Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin*, 62 (1) 97-112
- Goldman, Shifra. (1993) Espejo, espejo en la pared ... En *Nuestro autorretrato: la mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*. San Juan de Puerto Rico: Mujeres artistas de Puerto Rico
- Herrera, Hayden. (1993). *Frida Kahlo. The Paintings*. Nueva York: Harper & Collins
- Infante Vargas, Lucrecia. (2001). Igualdad intelectual y género en *Violetas del Anáhuac*. Periódico literario redactado por señoras, 1887- 1889. En Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (Coords.), *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX* (pp. 129-156). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género-Miguel Ángel Porrúa
- La colección de Pascual Gutiérrez Roldán, un retrato del siglo XX mexicano.* (2001). México: INBA
- Linker, Kate y Weinstock, Jane. (1984). *Difference. On Representation and Sexuality*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art
- Malvido, Adriana. (2003). *Nahui Olin, la mujer del sol*. Barcelona: Circe
- Monsiváis, Carlos. (2009). Prólogo. En Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jo-

celyn Olcott (Eds.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica

Mujeres en la Plástica de México. (1997). México: UAM

Poniatowska, Elena. (2000). *Las siete cabritas*. México: Era

Presencia de la mujer en la Academia. (1991). México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas

Self-Portraits: Renaissance to Contemporary. (2005). Londres: National Portrait Gallery

Tickner, Lisa. (1984). *Sexuality and its Representation: Five British Artists*. En Max Almi [et al.], *Difference. On Representation and Sexuality*. New York: New Museum of Contemporary Art

Tuñón, Julia. (2002). *Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas*. En Elena Urrutia (Coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas* (pp. 375-411). México: El Colegio de México

Zurián, Tomás. (1992). *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. México: Museo Estudio Diego Rivera

ILUSTRACIONES

Figura 1. Frida Kahlo, *Autorretrato con cabello suelto*, 1947, óleo/fibra dura, 61 x 45 cm., Col. Privada, Des Moines, Iowa (Herrera, 1993, p. 195)

Figura 2. Josefa Sanromán, *Interior del estudio de un artista*, sin fecha, óleo sobre tela, 78 x 96 cm., Col. Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama I.A.P. (*Mujeres en la Plástica de México*, 1997, p. 140)

Figura 3. Guadalupe Carpio, *Autorretrato con su Familia*, 1865, óleo sobre tela, 157.00 x 82.50 cm, José Mayora Souza, Museo Museo Nacional de Arte, México (*Mujeres en la Plástica de México*, 1997, p. 139)

Figura 4. Nahui Olin, *Nahui y el capitán Agacino en Nueva York*, sin fecha, óleo sobre triplay en cedro, Colección Edze Kieft y Gabriel Ruiz Burgos (Malvido, 2003, p. 179)

Recibido: 26 de febrero de 2010

Aceptado: 21 de enero de 2011

Figura 1

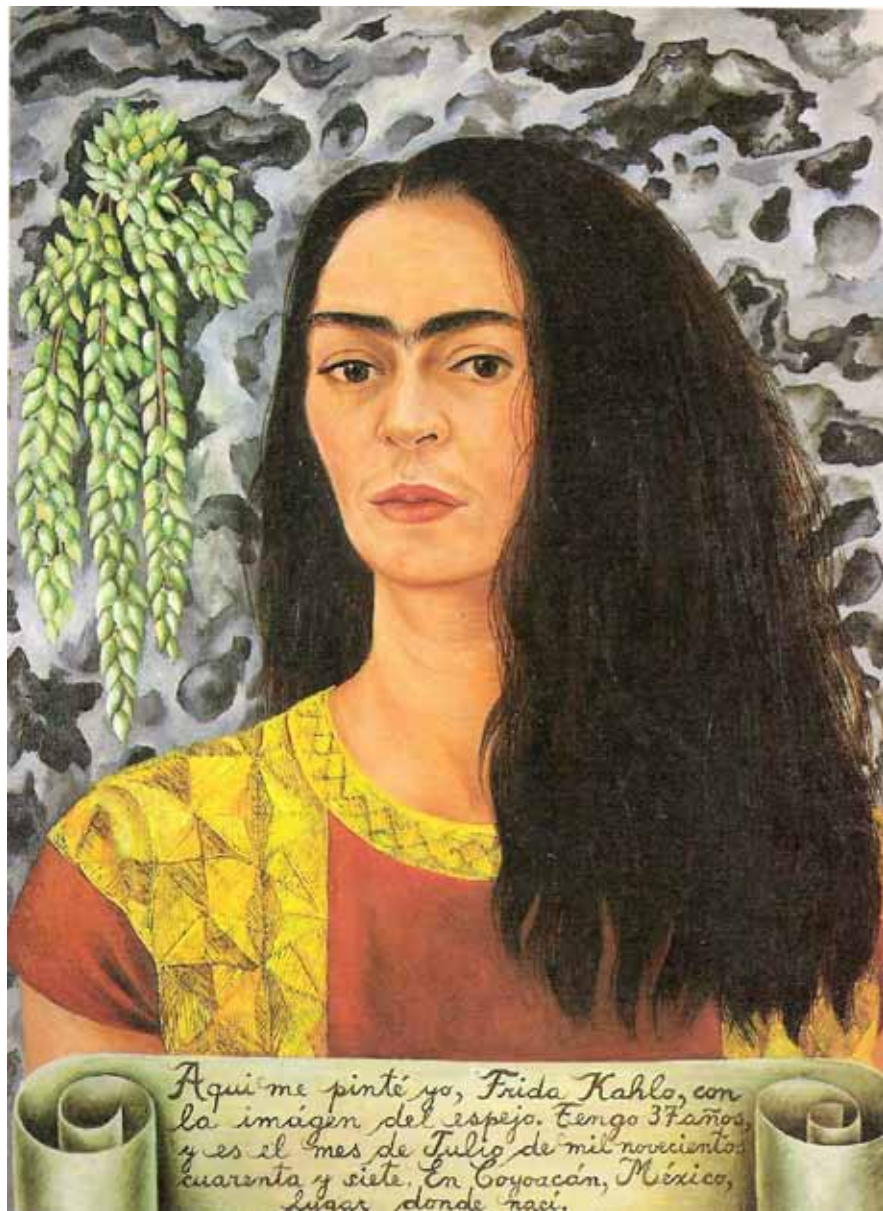


Figura 2





Figura 3



Figura 4

