

CAPITULO III

El retrato y el nacionalismo

3.1. El nacionalismo y la formación de los estereotipos mexicanos

El siglo XIX fue el periodo en el que se intentó introducir México a la modernidad, como se mencionó en el capítulo anterior, razón por la cual se imitaron los modos de vida, la moda y los patrones de representación europeos, principalmente los franceses. Si bien esto fue una constante de todo el siglo, durante el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1910) se da con un énfasis mayor. Lo anterior porque fue un periodo de relativa estabilidad: mientras las clases privilegiadas se vieron favorecidas por las políticas establecidas que estaban encaminadas a lograr su bienestar, los trabajadores y los campesinos eran sometidos a largas jornadas de trabajo con salarios muy bajos lo cual ocasionó que aumentaran los contrastes entre la población, aunque éstos ya eran evidentes desde periodos anteriores. Sin embargo, esta relativa calma permitió al país algunos avances importantes, siempre relacionados con aspectos que se consideraban modernos, como la introducción del ferrocarril.

Aún cuando el lema “orden y progreso” del Porfiriato hizo más evidente esa búsqueda de introducir México a la modernidad imitando patrones europeos se realizaron algunos intentos por definir lo “mexicano”. Dentro del marco de construcción de una problemática de identidad nacional lo característico de México se encontró en algunos elementos prehispánicos por considerarse una etapa de autenticidad al no haber estado en contacto con los cánones europeos; como consecuencia, se dio una exaltación del pasado prehispánico porque se enaltecía al indígena, pero al indígena muerto, no a los vivos los cuales eran reprimidos constantemente porque sus modos de vida no se

ajustaban a los europeos; es decir, se consideraban un estorbo para lograr la modernidad. Lo anterior se debe a que el discurso de Díaz no buscaba asumir las



Imagen 23. Casimiro Castro y J. Campillo,
grabado
“¡Fandango!”
Publicado en 1855 en el libro *México y sus
alrededores*

diferencias que existían en el país, sino consolidar al mismo dentro de un único discurso homogeneizador, aunque fuera evidente que esto era imposible por los diversos contrastes que existían en la población pero también por la diversidad de prácticas que se daban. Dentro de la producción artística esta diferencia ya se había hecho evidente no sólo en

las obras realizadas por los artistas viajeros extranjeros, sino también por los mismos mexicanos, tanto en fotografía como en pintura o litografía. Ejemplos de esto pueden ser las pinturas de castas o los diversos álbumes que se editaron representando la variedad de personas, trajes y costumbres que existían en México durante el siglo XIX, como *México y sus alrededores* o el álbum fotográfico de tipos populares de Cruces y Campa (Imagen 22, 23, 24 y Foto 12, 13 y 14).

Sin embargo, el rescate de lo que se consideraba representativo de México se constituyó



Imagen 24. Claudio Linati,
1828
“Aguador” del Álbum *Trajes
civiles, militares y religiosos*

más como una forma de propaganda del gobierno de Porfirio Díaz, tanto a nivel nacional como internacional, más que una propuesta civilizatoria distinta. Dentro de los

proyectos que se pueden mencionar en esta incipiente construcción de lo “mexicano”, a nivel nacional destaca el monumento a *Cuauhtémoc* realizado por Miguel Noreña inaugurado en Paseo de la Reforma en la ciudad de México en 1887 (Imagen 25). Se utiliza a Cuauhtémoc porque se consideraba un representante de ese pasado glorioso que se exaltaba porque se buscaba la promoción del indígena como la parte de la población con valores y virtudes, aunque éstas se encontraban en el indígena del pasado. Como el Porfiriato fue un periodo en el que se imitaba lo europeo, Cuauhtémoc a pesar de encarnar lo mexicano tiene una pose romana porque



Imagen 25. Miguel Noreña, 1887
“Cuauhtémoc”
Paseo de la Reforma, ciudad de México

ésta se asociaba con la virtud y porque en ningún momento se busca abandonar los cánones europeos de representación.

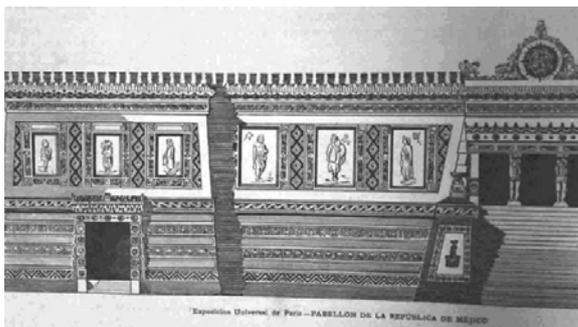


Imagen 26. Pabellón mexicano de la FERIA INTERNACIONAL DE PARÍS, 1889

A nivel internacional destaca el pabellón mexicano de la FERIA INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1889 (Imagen 26) en el cual se utilizan algunos elementos que recuerdan a los edificios zapotecos de Mitla en el estado de Oaxaca. Como estos pabellones

promovían la imagen del país en el extranjero eliminaban los elementos que catalogaban a México como un país “bárbaro”, desde una perspectiva occidental, y que se consideraba lo alejaban de esa pretensión de ser moderno. De ahí que se hiciera una

selección de los polos del mundo prehispánico que eran conocidos en el momento; por ejemplo, se toma en cuenta del Altiplano: Teotihuacan, Tula, Xochicalco y algunos elementos aztecas, aunque se excluyen representaciones como la Coatlicue precisamente porque era vista como “bárbara”. De Oaxaca se retoma Monte Albán y Mitla; así como también el Tajín y parte de los mayas. Los olmecas también se conocían; sin embargo, éstos tampoco se incluyen porque se consideraba, en esa época, que por sus rasgos habían sido descendientes de africanos, con lo cual no se correspondía con lo “auténticamente mexicano” y fueron sistemáticamente dejados de lado precisamente porque no existía la intención de manifestar la variedad sino de retomar los elementos que se correspondían con el discurso modernizador propuesto.

Este largo periodo del gobierno de Díaz tuvo como consecuencia el inicio de la Revolución Mexicana en 1911 la cual marcaría el comienzo de un proceso en el que ya se hacía evidente la necesidad de cambio, no sólo a nivel social sino también cultural. Después de diez años de lucha, en 1921, comienza un periodo de estabilidad que favorece el desarrollo del país, a partir del cual se comienza una búsqueda de definición de lo nacional, pero ya no enfocada únicamente al rescate de ciertos elementos prehispánicos sino un proceso de conocimiento de lo propio, contrario a lo que resultaba extraño o extranjero. No sólo el fin de la Revolución y la necesidad de generar discursos que se alejaran de lo impuesto durante el gobierno de Porfirio Díaz hicieron necesario precisar lo “nacional” sino también la amenaza de Estados Unidos la cual ocasionó que grupos diversos se unificaran ante el temor de ser absorbidos a causa de su debilidad; de ahí que se intentara crear algo que identificara la “mexicanidad” a nivel nacional, dejando de lado los localismos y la variedad que caracterizaba al territorio mexicano en todos sus aspectos: cultural, social, racial, entre otros.

La búsqueda de identidad ya se había hecho evidente desde el siglo XVII con el *criollismo* y continúa durante el siglo XIX; sin embargo, es la década de 1920 el primer periodo en el que esa búsqueda se vuelve un momento de introspección en el cual se analizan los diversos elementos que componen al país haciendo un retorno a lo popular por considerarse que ahí estaba el verdadero espíritu nacional. Anteriormente se habían hecho algunos intentos por incluir ciertos elementos mexicanos en algunas obras pero siempre teniendo como punto de partida lo europeo, como se vio en el retrato que realizó Juan Cordero de doña Dolores Tosta de Santa Anna (Imagen 16).

Este periodo de búsqueda de aquello que era “típicamente mexicano” y que se alejaba de los cánones europeos ocasionó que en la década de los veinte se retomaran algunos elementos de la pintura de provincia por los artistas comprometidos con las causas del nacionalismo como Diego Rivera o Adolfo Best Maugard, entre otros. Estas obras se descubren por ese interés que surge por conocer la producción plástica que se alejaba de lo impuesto por la Academia. Artistas como José María Estrada, Hermenegildo Bustos o la amplia producción de pinturas anónimas fueron algunos casos que se utilizaron para definir un arte que se consideraba “mexicano” (Imagen 13, 18, 19, 20, 21). Además, este periodo se ve favorecido por diversos factores que benefician al nacionalismo, al respecto Luis Cardoza y Aragón menciona tres principales: la diversidad de tradiciones, circunstancias sociopolíticas y personalidades (92).

Las características que adquirió el nacionalismo en México, así como su proyección a nivel internacional están estrechamente relacionadas con la situación del país en ese momento así como con la forma en que se definió lo nacional que acabó por formar cuadros estereotípicos que limitaron la imagen del país a unos cuantos de sus componentes intentando, al igual que durante el gobierno de Díaz, realizar una

reducción de la diversidad del país ya que ésta no reafirmaba el espíritu nacional sino únicamente apelaba a sentimientos locales y a la identificación de ciertos grupos.

Es necesario conocer las características del nacionalismo y el proceso de formación de los estereotipos para poder comprender las características que adquiere el retrato en este periodo, el cual en muchos casos estará enfocado a la representación de esos estereotipos o a reflejar ese espíritu nacional, como se verá en los retratos fotográficos de chinas poblanas realizados por Hugo Brehme, así como en la obra *Las dos Fridas* de Frida Kahlo.

En 1921, al término de la Revolución, se instaura el gobierno de Álvaro Obregón el cual será un periodo de estabilidad que permitirá la reestructuración del país no sólo a nivel social sino también cultural. Aunque se buscó marcar una diferencia con el Porfiriato, porque la Revolución había favorecido el derrocamiento del régimen, los gobiernos posrevolucionarios no abandonaron por completo las pretensiones capitalistas y modernizadoras que se habían instaurado: se siguió buscando la industrialización, el comercio y la inversión extranjera. La diferencia respecto al antiguo régimen se marcaría a través de la creación de un discurso nacionalista, el cual adquiere una importancia primordial en el campo de la educación, el arte y la cultura. Con este discurso no sólo se pretendía la definición del país sino también la unificación de los diversos componentes sociales:

La reedificación posrevolucionaria, es decir la vuelta a la unificación y la institucionalización del Estado capitalista moderno mexicano, echó mano del instrumento ideológico del nacionalismo para legitimar la naturaleza propia de la cultura mexicana a la vez que justificar las peculiaridades de sus vaivenes políticos y económicos (Pérez Montfort "Muralismo" 175)

Dentro de la formación del discurso nacionalista uno de los personajes centrales de su creación fue José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, el cual crea este organismo reestructurando la Secretaría de Instrucción del régimen porfirista. Ésta

tenía como premisa la importancia del arte y la educación para difundir y formar a los nuevos ciudadanos en base a los valores nacionalistas. Esta importancia concedida al



Imagen 27. Rufino Tamayo, 1943
“Mujer hilando”

arte se vio favorecida porque dentro del ámbito artístico ya se había hecho evidente la necesidad de renovar al arte mexicano con la huelga de los estudiantes de la Academia de San Carlos en 1911, que para ese entonces ya se llamaba Academia de Bellas Artes, impulsada por el pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl) con la cual se busca un cambio en la temática que se había manejado y se pide que se abandonen los cánones europeos de representación.

En la década de los veinte, este espíritu de renovación se ve impulsado por Vasconcelos cuando convoca a los artistas mexicanos y trae a aquellos que estaban en Europa para que pinten los muros de los edificios públicos. Lo anterior desembocaría en la creación del primer movimiento artístico surgido en América Latina: el muralismo. El cual aunque se prolonga hasta la década de los cuarenta tendría en esta primera etapa su momento de “esplendor” con sus tres representantes más importantes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Las intenciones del nuevo arte mexicano quedarían establecidas en el Manifiesto de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores en 1921-1922 el cual establecía sus características:

Se trataba de hacer un arte mexicano, recogiendo y renovando una tradición nacionalista, un arte que implicara una reflexión sobre la historia y la realidad

social del país (arte “filosófico”, se le ha calificado), un arte público, y por eso necesariamente documental y aun didáctico, capaz de que el pueblo tomara conciencia de su situación y llevara más adelante la causa revolucionaria; y un arte que encontrara formas particulares y nuevas de expresión, propias para hacer visibles esos contenidos (Manrique “Introducción” 13: 1818)

La corriente nacionalista iniciada en los años veinte se prologa hasta los años cincuenta, aunque con modificaciones importantes debido a que se vuelve una corriente oficial que ocasiona que pierda su carácter crítico. Es por esto que a mitad de siglo se inicia la apertura de un arte que ya no está encasillado en el nacionalismo, sino que recibe influencias del exterior, sin necesariamente por esto dejar de ser mexicano. Es importante aclarar que aunque el nacionalismo es la corriente dominante desde 1920 hasta la mitad



Imagen 28. Antonio Ruiz “El Corcito”, 1949
“La Soprano”

de siglo existían artistas disidentes (Imagen 27 y 28) que no se enfocaron en realizar representaciones con características nacionales, sino que buscaron un lenguaje propio (13:1823) (Imagen 29 y 30).

El discurso nacionalista iniciado por Vasconcelos encontró en el muralismo su representación artística ideal porque tenía las características que se mencionaron anteriormente establecidas en el Manifiesto de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores: era un arte público porque se realizaba en edificios pero también didáctico de manera que el pueblo se identificara con él y continuara la causa revolucionaria y sobre todo porque encontró formas particulares de expresión que reflejaron visualmente estas ideas, lo que lo llevó a volverse el primer movimiento gestado en América Latina.

Sin embargo el discurso nacionalista no se limitaría únicamente a la creación de una corriente artística oficial sino que también se pretendía que a través de la educación el pueblo llevara los ideales revolucionarios más allá del campo de batalla. Como consecuencia, el arte y, principalmente el dibujo, fueron incluidos a partir de ese momento en los programas educativos con la intención de formar ciudadanos que se basaran en los ideales nacionalistas y que los llevaran a la práctica.

El Departamento de Bellas Artes fue el encargado de su fomento y desarrollo en

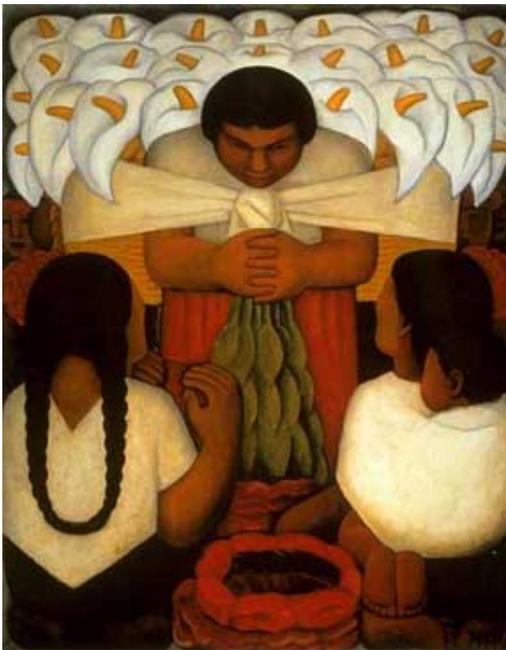


Imagen 29. Diego Rivera, 1925
“Día de las flores”
Los Angeles County Museum of
Art, L.A.
147.4 x 120.6

todo el país bajo sus cuatro direcciones: dibujo y trabajos manuales, educación física, cultura estética y propaganda cultural. La primera dirección fue la encargada de promover los ideales relacionados con el patriotismo a través del arte. Para lograr lo anterior, se diseñó un método de dibujo realizado por Adolfo Best Maugard a través del cual se recuperaron siete patrones lineales. El manual se “...consideraba como la esencia expresiva de las raíces indígenas y populares que despertarían el caudal creativo que se hallaba latente en el pueblo mexicano” (Reyes Palma 13:1932).

Los tres últimos eran encargados de la promoción y difusión de la cultura a través de la realización de espectáculos multitudinarios en plazas públicas y salas de teatro no sólo de la capital sino también en provincia. Éstos igualmente estaban enfocados a la exaltación del nacionalismo porque se cantaba el himno patrio y se bailaba el jarabe tapatío.

Dentro de la Academia también se realizan modificaciones encaminadas a generar un cambio en el terreno del aprendizaje artístico nacional, consecuencia de la huelga de 1911, cuando Alfredo Ramos Martínez es reinstalado en la dirección de este organismo en 1920. Se anulan las clases de corte académico y se transforman en talleres libres para que los alumnos encontraran sus propias vías de expresión. Se reabre la escuela al aire libre con la intención de reafirmar las orientaciones nacionalistas favorecidas por el conocimiento del paisaje local, la presencia de los trabajadores del campo y la recuperación de los tipos indígenas. Este hecho se constituyó como un eco del impresionismo y de la escuela de Barbizón en Francia reinterpretadas en México (13: 1933).

Hasta el momento se mencionaron los factores y algunos de los personajes que



Imagen 30. José Clemente Orozco,
1926-7
“La Trinchera”
Escuela Nacional Preparatoria,
ciudad de México

intervinieron en la formación de este nacionalismo; sin embargo, es necesario conocer la forma en que se definió este discurso para poder comprender sus características las cuales derivarían en la formación de los arquetipos de la “mexicanidad”.

Como ya se mencionó, el discurso nacionalista se definiría en base al conocimiento de los diversos elementos populares que conformaban a México y de esta manera generar principios identitarios.

En relación a lo anterior Ricardo Pérez Montfort establece:

El contenido central de ese nacionalismo sería, pues, el pueblo. Más no aquel que conformaban los sectores pertenecientes a las clases medias y a las elites

que ahora se encumbraban en el poder, mucho menos aquel que había sido el sujeto político predilecto del Porfiriato, a saber: los propietarios educados mayores de 21 años; sino que pueblo era aquel que dichos sectores encumbrados identificaban como masivo. El pueblo mexicano era ahora el que se reconocía como rural, provinciano, pobre, marginado y, sobre todo, mayoritario (“Muralismo” 176)

Los elementos que conformaban a esta masa uniforme denominada “pueblo” se enfocaron en el conocimiento de las danzas, los juegos, la música, los cuentos, las leyendas, los atuendos, las artesanías; es decir, todos aquellos elementos realizados por los diversos grupos étnicos marginados. Sin embargo, al igual que durante el régimen de Díaz, no se busca definir el nacionalismo en base a la diversidad sino que se extraen aquellos elementos que se consideraron “típicamente mexicanos” haciendo una reducción de sus componentes ocasionando que en muchos casos perdieran su sentido original.



Foto 15. Anónimo, 1919
Ana Pavlova y Alexandre
Volinine en el Teatro de la
Ciudad
Colección particular

La definición de los estereotipos se realizaría desde el centro urbano del país y desde un principio existiría una preferencia por determinados ámbitos geográfico-culturales. En relación a éstos Pérez Montfort menciona que se encuentran: el Bajío, la meseta Tarasca y el Istmo de Tehuantepec (191). De estas regiones el charro, la china, la tehuana y el indio tarasco se convertirían en los principales estereotipos. Es importante mencionar que dentro de este cuadro el charro y la china serían los representantes por excelencia de la “mexicanidad” a nivel nacional; mientras que la tehuana y el indio tarasco

apelarían a una tradición más local. “Sin embargo, todas en conjunto eran capaces de

integrarse como elementos centrales del “alma nacional”, ya que representaban al actor fundamental de la obra del nacionalismo cultural: el pueblo” (192). Esta definición se hizo desde la Secretaría de Educación Pública a partir de las consideraciones de ciertas personalidades como el ya mencionado Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Gabriel y Enrique Fernández Ledesma, entre otros.



Foto 16. Luis Márquez, 1928
“Charro y china poblana”
Colección particular

De esta manera la mayoría de las representaciones que se realizaban incluían al charro y la china bailando el jarabe tapatío. La importancia de este cuadro estereotípico fue tal que no sólo se realizó en representaciones de carácter oficial, como los que se hacían en centros educativos o en los festejos del centenario de la Independencia, sino también en carpas, teatros, parques y en los incipientes medios de comunicación masiva que comenzaban a adquirir importancia, como el cine y la radio.

Dentro de este cuadro quizá una de las representaciones que mayor repercusión tuvo fue

el realizado por la compañía de la bailarina rusa de ballet Ana Pavlova en 1918 y 1919 (Foto 15). Aunque en éste todavía se incluye el baile en puntitas que posteriormente sería abandonado por el zapateado se presentan varios elementos que conformarían el típico cuadro nacionalista: la mujer con el traje de china poblana, del cual todavía no se habían definido de manera definitiva sus características, y él con el traje de charro que parecía ser una estilización del uniforme del rural porfiriano (Pérez Montfort “Una región” 120).

Como emanación cultural e ideológica ese nacionalismo popular-oficial, con todas las contribuciones que le corresponden al muralismo y a la educación posrevolucionaria, se propagó como una expresión cultural que hasta la fecha representa más una puesta en escena que una muestra de autenticidad (Pérez Montfort “Muralismo” 205)

Tanto el charro como la china tienen una larga historia dentro de la tradición mexicana, ya que existen representaciones anteriores a la segunda década del siglo XX de ambos personajes, un ejemplo es la inclusión de la china en la serie de tipos populares realizada por Cruces y Campa en el siglo XIX (Foto 13). Sin embargo, la conformación de ambos elementos bailando el jarabe tapatío es lo que hace que este cuadro se vea más como *una puesta en escena* que como algo realmente representativo de México (Foto 16).

Debido a que el presente estudio está enfocado en los retratos de mujeres, las características de la china, así como sus antecedentes serán establecidos con mayor precisión que los del charro, aunque ambos se hayan convertido en arquetipos de la “mexicanidad”, dejando de lado también las representaciones relacionadas con las tehuanas y los indios tarascos porque, como se mencionó, éstos apelaron a un carácter de identificación más local que nacional.

Aunque la china haya sido ubicada como característica de la región de Puebla, sus antecedentes históricos no la ubican como parte de este estado de la República. Existen representaciones de la misma desde los siglos XVII y XVIII en las pinturas de castas en las que se hace referencia al chino o la china como un grupo etnológico al cual se le asocia un tipo de indumentaria específica. La china era producto de la mezcla de lobo³⁵ con negra; como consecuencia este grupo no formaba parte de las elites novohispanas, especialmente si se recuerda que la clasificación social en este periodo se realizó en base a la *pigmentocracia*, razón por la cual el uso de su traje fue objeto de

³⁵ El lobo era producto de la mezcla de indio con negra.

desprecio entre las clases privilegiadas, no sólo en el virreinato sino también durante el siglo XIX. Sin embargo, hacia la mitad de éste ya se comienza a aceptar el uso del traje de china como traje de fantasía. Es importante recordar el hecho que narra Madame Calderón de la Barca en su libro en relación a la reacción de los ministros y personajes de la elite decimonónica cuando decide llevar un traje de china a una fiesta de fantasía, ésta fue visitada hasta por el Ministro de Estado para disuadirla de no hacerlo debido a que las mujeres que lo usaban no tenían fama de buenas costumbres. Para desmentir este hecho una dama rica, guapa y virtuosa lo usó en una fiesta y Madame Calderón de la Barca al respecto narra lo siguiente en su libro:

Esta noche vino a vernos la señora Adalid, vestida con un traje de china poblana, que acaba de comprar para llevarlo a una jamaica...Es una antigua diversión mexicana. Este vestido le ha costado varios centenares de pesos. El ceñidor de sus enaguas es de seda amarilla y el resto, de cachemira escarlata; lleva bordados en oro y plata; y sartas muy hermosas de coral montado en oro. Sus zapatos de raso bordados de oro; las mangas y la camisa, de batista finísima adornada con chaquira y el refajo deja ver dos olanes de encaje valenciano (en Armella de Aspe 108)

La china se volvería poblana por una construcción que buscaba concederle un antecedente histórico específico para justificar su importancia nacional. De esta manera se realiza una asociación entre la china y Catarina de San Juan, mística y asceta que vivió en Puebla en el siglo XVII proveniente de la India después de haber sido secuestrada por corsarios portugueses cuando tenía 9 o 10 años. Llega al puerto de Acapulco en 1625 y en el mercado de esclavos es comprada por el agente capitán poblano Miguel de Sosa, con éste y su esposa vive unos años. A la muerte de ambos viviría en la casa del sacerdote Pedro Suárez donde llevó una vida casi conventual. Se casa con un esclavo chino, proveniente de Filipinas, pero con separación de lechos, para poder conservar su virginidad. Al enviudar se retiró a una casa de vecindad y vivió una vida de penitencias y ayunos. Fue enterrada en la iglesia de la Compañía y durante el siglo XVII fue sumamente venerada junto con la imagen del obispo Juan de Palafox y

Mendoza. La popularidad que alcanzó la veneración de ambos personajes fue tal que tuvo que ser prohibida por el Tribunal del Santo Oficio en 1691 (Tibón 9). Sin embargo, a pesar de esta asociación con la leyenda de Catarina de San Juan hoy se sabe que no existe ninguna relación entre ésta y la china poblana debido a que resulta imposible que la primera haya utilizado un traje tan vistoso habiendo sido una asceta. Probablemente su indumentaria consistía en sayal, manta y toca.

La elección de la china como representante de la “mexicanidad” en los primeros años del siglo XX se da por los atributos que se le habían dado durante el siglo XIX en el cual sus características se convierten esenciales, no sólo para representar lo “típico mexicano”, sino también el ideal de mujer mexicana. De ahí que se realizara su asociación con Catarina de San Juan. “Su sumisión, la adopción de la moral católica y su asimilación a los patrones de vida tradicionales en la sociedad colonial poblana fueron, según esta leyenda, los elementos que la convirtieron en una mexicana más, y en un ejemplo para las demás mujeres mexicanas...” (Pérez Montfort “La china” 41).

No sólo el carácter que se asociaba con la china la haría ser la representante de la mujer mexicana sino también su atuendo por combinar los colores que componen la bandera mexicana convirtiéndose así en un elemento representativo de la nacionalidad. Además, no resulta extraño que se haya realizado una asociación entre la china y Catarina de San Juan ya que ambas tienen connotación de ser mujeres pueblerinas, aldeanas; es decir, que formaban parte de esa masa uniforme que definió el nacionalismo mexicano de los años veinte.

3.2. Algunos aspectos sobre la mujer mexicana de las primeras décadas del siglo XX

A finales del siglo XIX se dan cambios importantes para las mujeres por un aumento considerable de éstas en la escena laboral y porque surgen los primeros movimientos feministas que luchaban por una mayor igualdad en la sociedad. A inicio de siglo, con el estallido de la Revolución, comienzan a desempeñar funciones diferentes que no necesariamente se relacionaban con la idea de la mujer dedicada a atender su hogar y su familia como esposas sumisas, obedientes y resignadas. Las denominadas *Adelitas*³⁶ tenían la responsabilidad de atender a su hombre, ya fuera su esposo, hermano o padre, pero también a otros soldados participantes en la lucha. Sin embargo sus actividades no se limitaron a atender a éstos sino también fueron espías, secretarias, periodistas, enfermeras, maestras de las tropas y algunas aprendieron a usar el telégrafo; otras, para poder combatir en los frentes de batalla, se disfrazaron de hombres. La participación de las mujeres en la Revolución no fue exclusiva de aquéllas pertenecientes a las clases bajas, sino también lo hicieron algunas de clases privilegiadas con una diferenciación entre las actividades que les correspondían. A pesar de existir esta distinción Julia Tuñón afirma que “...the Revolution gave women as a group the opportunity to substantially change their social status” (93).

Los cambios al rol asignado a la mujer que se dan durante la Revolución ocasiona un mayor reconocimiento de la labor de ésta a nivel social la cual se ve reflejada en la Constitución de 1917 que establece la igualdad de derechos y obligaciones para mujeres y hombres, se reconoce el derecho a éstas de firmar contratos y manejar sus propiedades. Sin embargo, las mujeres casadas debían de pedir permiso a su marido para trabajar fuera del hogar y el cuidado de éste y de los niños seguía siendo

³⁶ La importancia que alcanzaron estas mujeres durante la Revolución se ve reflejada en la gran cantidad de canciones y corridos dedicados a las *Adelitas*. También por esta misma importancia su imagen se convierte en un estereotipo representativo de este periodo de lucha.

su entera responsabilidad. En la escena laboral se establecía que las mujeres debían recibir el mismo sueldo que los hombres por igual trabajo realizado. En el caso del divorcio éste disolvía el lazo legal y las mujeres tenían derecho a asumir la custodia de sus hijos. Las bases del divorcio eran iguales para ambos sexos salvo para el caso de ser un divorcio por adulterio en el cual la mujer debía comprobar que había tenido lugar en su casa, que había causado escándalo o que la había insultado (96).

Sin embargo, a pesar de haberse establecido estas modificaciones en las leyes, la desigualdad a nivel social continuó, y continúa, siendo constante para las mujeres. De la misma manera, aún cuando éstas recibían un ingreso fuera del trabajo doméstico, el papel asignado a los hombres no se modificó y éstos no se constituyeron como un apoyo en las labores del hogar y el cuidado de los hijos. Por esta misma razón, los movimientos feministas iniciados a final del siglo XIX continuaron, siendo una de sus principales demandas el derecho al voto. Ésta se convirtió en una lucha constante durante toda la primera mitad de siglo, ya que al momento de realización de la Constitución de 1917 ni siquiera fue considerado y no será hasta 1953 cuando este derecho sea reconocido.

No sólo la Revolución sino también la influencia extranjera se constituyeron como un aliciente importante para modificar aspectos relacionados con la función social de la mujer. Esta influencia se vio especialmente reflejada en las mujeres de clases privilegiadas e intelectuales, las cuales asumieron el nuevo ideal promovido en Estados Unidos y Europa:

Ya no se presentaba a la mujer ideal como tímida, delicada o sumisa, sino como vigorosa y sociable. Le gustaba divertirse, agradar a los hombres y resultarles atractiva...No meramente atractiva, la mujer moderna era científicamente consciente de los mejores métodos de cuidar a su marido, a sus hijos y el hogar, y plenamente responsable de su bienestar (Cott 105)

Estos cambios, aunque sí se presentan en México, no resultan tan evidentes en toda la sociedad, ya que en general se seguía cierto apego a las tradiciones y las reglas impuestas.

El nuevo ideal surge por una toma de conciencia por parte de su situación respecto al hombre. De esta manera, las mujeres comienzan a realizar actividades que se consideraban masculinas, como los deportes, a salir más a la calle y a moverse más; como consecuencia, se hizo necesario modificar su vestimenta de modo que se ajustara a esta nueva condición:

En cuestión de moda los años veintes son la primera gran ruptura con la tradición femenina de faldas largas, vestidos incómodos y cinturas ajustadas por inhumanos corsets. La figura femenina en forma de “S” de años anteriores no se usa más. Se trata de escandalizar, de hacerse presente en un mundo dominado por hombres. La forma femenina adquiere un aspecto cilíndrico, dando paso al modelo característico de esta época, el de talle largo, a la altura de las caderas sin marcar la cintura (Molina 53)

Los factores mencionados no hicieron que el ideal tradicional asociado a la mujer: el matrimonio y la maternidad fueran abandonados, sino al contrario en 1922 se publica en el periódico El Excelsior un artículo en el cual se menciona el apoyo de la Secretaría de Educación Pública, bajo el mandato de José Vasconcelos, para que se instaure el 10 de mayo como el día de la madre argumentando que “...será, desde luego, toda la niñez escolar del país la que rinda su homenaje a las santas y abnegadas mujeres que han contribuido a la prolongación de la familia mexicana, con su noble y alto ejercicio de las funciones de la maternidad” (Rocha 4: 58). Lo anterior, muestra cómo desde las instancias gubernamentales masculinas se seguía difundiendo una ideología con un sentido tradicional.

Es importante mencionar que los discursos feministas de los años veinte, no buscaban hacer de la mujer una enemiga del hombre sino su compañera, que ambos tuvieran las mismas oportunidades, derechos y obligaciones.

La definición del nuevo ideal de mujer con influencia externa, que se dio al mismo tiempo que la de la mujer mexicana asociada con las características atribuidas a la china poblana, tuvo como consecuencia que:

La identidad corpórea femenina en el México del siglo XX se encuentra atrapada precisamente entre el ideal de la mujer blanca, delgada y de curvas sinuosas que proyecta el deseo sexual masculino, y el ideal que condensa el arquetipo de la figura materna con el de la etnicidad nacionalizada...Estos dos polos de exigencia simbólica simultánea entrelazan y confunden identidad de género e identidad de raza, fundamentando un dilema de identidad femenina que se inscribe en la vivencia de la corporeidad (Cordero 93)

Las modificaciones respecto a la mujer también hicieron posible que aspectos relacionados con la feminidad fueran expresados por artistas como Frida Kahlo, de la cual se retoma su obra en el presente estudio, no sólo por haber formado parte de la lucha a favor de los derechos de las mujeres sino también porque abre nuevas perspectivas sobre la expresión y la interpretación de la feminidad inexistente en siglos anteriores debido a que el arte se había constituido como un medio esencialmente masculino ocasionando que la representación de la mujer se hiciera desde la visión particular de éstos y no desde una perspectiva femenina. Además, su obra refleja aspectos relacionados con el nacionalismo y el conflicto de identidad existente en México razones también por las cuales su obra resulta representativa no sólo de las primeras décadas del siglo XX sino de la producción plástica mexicana.

La obra de Frida Kahlo también muestra cómo la mujer desde el siglo XX comienza a alejarse de las construcciones realizadas desde lo masculino sobre el ideal y las cualidades que debía tener porque toma conciencia de su situación respecto al hombre y comienza a manifestar su inconformidad; sin embargo, el hombre seguirá interviniendo y buscará restringirla a su rol tradicional, como se ve en la creación del día de la madre a través del cual se pretende continuar con ese ideal femenino de la maternidad y el matrimonio como el estado ideal para la mujer.

3.3. La fotografía de Hugo Brehme



Foto 17. Anónimo, 1920
Señorita vestida a la última moda
con los labios pintados en forma
de corazón
Colección particular

El espíritu nacionalista estuvo presente en todas las manifestaciones artísticas del periodo y la fotografía no fue una excepción. Uno de los fotógrafos que representó lo nacional fue el alemán Hugo Brehme el cual realizó una importante cantidad de fotografías relacionadas con las características del discurso creado por José Vasconcelos. Es importante aclarar que no parece haber existido una relación directa entre Brehme y los principales intelectuales nacionalistas del país pero sus fotografías reflejan precisamente eso que se había teorizado

como lo “nacional” a partir de su principal componente, el “pueblo”, debido a que muestran lo marginado, lo pobre y lo rural. Sin embargo, en la construcción de sus fotografías también intervino su visión de extranjero:

Brehme creó las imágenes suaves e inclusive melódicas de un país que estallaba con violencia en el principio del siglo; donde la injusticia y la movilización social y, por ende, de las personas que creaban o formaban esa entelequia llamada “pueblo” eran los actores o por lo menos los participantes fundamentales del nuevo cambio. Sin embargo, Brehme encontró un país fotogénico, apto para la exportación, para la aventura, para el documento de la curiosidad –a veces estafalaria- del moderno hombre europeo (Sánchez Uribe 28)

También realiza una importante cantidad de fotografías de charros y chinas, que no se pueden incluir en el ámbito del retrato porque más bien son representaciones de estos personajes con las características que se les asociaban. Sin embargo, como también era fotógrafo retratista realizó algunos de mujeres portando el traje de china poblana.

Es importante mencionar que si bien se abandonó el modo de representación codificado en las tarjetas de visita por asociarse esta práctica con la burguesía y sobre todo con la imitación de cánones europeos, no todos los retratos que se hicieron en este periodo adquieren tintes nacionalistas. Se realizan algunos de mujeres utilizando la moda europea de los años veinte, sobre todo la impuesta por Coco Chanel la cual marca una importante modificación a la moda femenina de faldas largas y abultadas³⁷ (Foto 17). Otros, todavía conservan aires románticos aunque sus posturas, así como la indumentaria ya se alejan de la iconografía decimonónica, como es el caso del retrato de dama realizado por María Santibáñez en 1920 (Foto 18). Sin embargo, por haber sido el



Foto 18. María Santibáñez, 1920
“Retrato de dama”
Fototeca Antica, Colección Jorge
Carretero Madrid, Puebla,
México

nacionalismo la corriente dominante durante la década que aquí nos ocupa y por reflejar el problema de identidad mexicano que es el elemento central del presente estudio es que se ha seleccionado el retrato de una mujer portando el traje de china poblana realizado por Hugo Brehme.

La profesión de fotógrafo retratista se ve sumamente afectada a finales de 1920 porque en este periodo disminuye de manera considerable la producción de retrato fotográfico quedando como una profesión casi exclusiva para la conmemoración de eventos como bodas, bautizos, XV años o primeras comuniones. Es

decir, que el retrato deja de ser un medio de identificación y distinción de las elites

³⁷ *La petite robe noir* de Chanel es un vestido recto que llegaba debajo de la rodilla facilitando y permitiendo una mayor movilidad en la mujer.

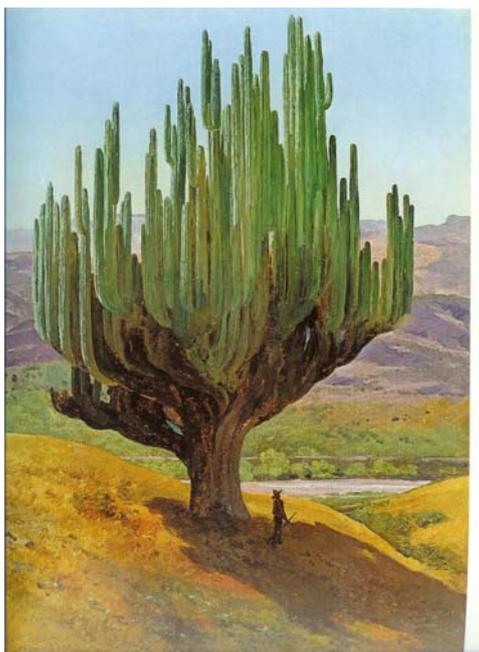


Imagen 31. José María Velasco,
1887
"Candelabro de Oaxaca"
Museo de Arte Moderno, ciudad
de México

privilegiadas del país. Lo anterior no sólo se debe a los cambios sociales que se suscitan a principios de siglo sino también a la popularidad que alcanzan las cámaras manuales que aparecen en 1880 cuando la técnica del colodión se transforma por la de la gelatina seca y se comienzan a comercializar los papeles de impresión, así como las máquinas que permitían tomar hasta doce fotografías sin necesidad de ser recargadas. De la misma manera, la reducción del tamaño de las cámaras facilitó su transportación y por primera vez el trípode fue prescindible. La más famosa de todas estas

cámaras manuales fue la Kodak, no sólo por esa simplicidad sino también porque su creador Eastman generó un sistema industrial fotográfico a partir del lema "Apriete el botón y nosotros hacemos el resto" en el cual las personas que nunca habían tomado una fotografía ahora les era posible y así sus memorias podían ser conservados en el álbum familiar y ya no era necesario recurrir al fotógrafo profesional para recordar los eventos de la familia (Tagg 74).

Sin embargo, el oficio del fotógrafo retratista seguiría teniendo alguna importancia,

aunque ya no fuera una profesión tan redituable y respetada como lo había sido durante el siglo anterior. Es por esto que aquí podemos estudiar los retratos de Hugo Brehme,

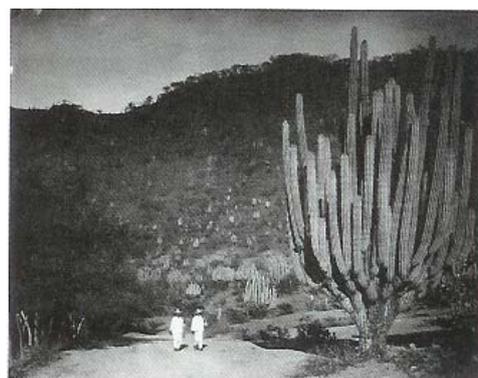


Foto 19. Hugo Brehme, 1925
"Sierra de Tehuacán"
SINAFO-INAH, México

alemán nacido en 1882 que llega a México en 1906 o 1908. Le compra su estudio fotográfico al sueco Emilio Lange y desde éste se dedica al retrato, al paisaje urbano y natural. Para realizar sus fotografías hizo excursiones por gran parte del territorio nacional, éstas siempre fueron una de sus mayores aficiones a pesar de lo complicado que era la transportación del material y las placas y porque en ocasiones tenía que recorrer grandes distancias para conseguir las imágenes (Monroy Nasr 122; Brehme 7-11).

A pesar de haber vivido durante la Revolución y realizar tomas sobre varios de los sucesos ocurridos en los diez años de batalla y de algunos líderes políticos como Emiliano Zapata no se vio especialmente interesado por mostrar esta faceta de la



Foto 20. Hugo Brehme, 1920
"Pátzcuaro"
SINAFO-INAH, México

sociedad mexicana. Lo anterior se debe principalmente a que Hugo Brehme fue uno de los últimos pero también uno de los más importantes representantes del pictorialismo mexicano. Ésta fue una corriente surgida a finales del siglo XIX con la intención de elevar la fotografía a una categoría artística. Las fotografías tienen similitud con la pintura, ya que las

imágenes presentan una composición, armonía y simetría similar a la de la pintura romántica (Imagen 31). Las imágenes de Brehme no se enfocaron a la representación del México revolucionario o del México moderno, sino que intencionalmente eliminó estos componentes: no aparecen representadas la población criolla o mestiza, imágenes de ferrocarriles o el edificio de Bellas Artes. “Ciertamente no cerró sus ojos a la pobreza abrumadora, sin embargo prefirió mostrar el lado “bueno” del país...su idea era crear



Foto 21. Hugo Brehme, 1925
“China poblana”
Colección Fundación Zúñiga
Laborde A.C., México

una visión de conjunto que mostrara toda una época...” (Brehme 11). De ahí que sus imágenes fueran las de un México tranquilo y apacible a partir de la inclusión del principal representante del nacionalismo, el pueblo. En muchas ocasiones sus fotografías sólo incluyen humanos que sirven de escala y el elemento central está puesto en mostrar la grandeza del paisaje mexicano (Fotos 19 y 20).

Es importante mencionar que las fotografías pictorialistas de Hugo Brehme se desarrollan cuando ya se presentaba una corriente que se alejaba de los cánones pictóricos concediéndole a la fotografía una estética que se relacionaba más con las capacidades de la cámara, como lo reflejan

los trabajos de Tina Modotti, Edward Weston o Manuel Álvarez Bravo. A pesar de lo anterior, el aporte principal de su fotografía fue el haber logrado:

...una colaboración significativa en el desarrollo de la difusión masiva –tanto en el ámbito nacional como internacional- de un vocabulario visual mexicanista que floreció con el renacimiento cultural que siguió a la Revolución... (Lerner 30)

Esta difusión masiva del México proyectado por Brehme se vio especialmente favorecida por la edición de su libro *México Pintoresco* publicado en 1923 y también por haber sido uno de los introductores de la impresión en tarjeta postal a México. Su participación a nivel internacional se dio a través de la publicación de algunas de sus fotografías en la revista *National Geographic*.

En el retrato de una mujer con traje de china poblana realizado en 1925 se observa cómo ya se abandonan los cánones decimonónicos para este género. En el caso

particular de esta fotografía se elimina la escenografía que se había vuelto indispensable, debido a que el elemento central es la indumentaria de la dama: el traje de china poblana. Sin embargo, al igual que sucedía en el siglo anterior, ésta sigue manteniendo un aire distante al no mirar directamente a la cámara (Foto 21).

Es importante mencionar que a pesar de que el retrato dejó de ser un medio de identificación de un grupo social, el adquirir un traje de china poblana y realizarse un retrato con el mismo se volvió igualmente un medio de distinción que se asociaba con una empatía a ese espíritu nacionalista del periodo. Lo anterior también se debe a que

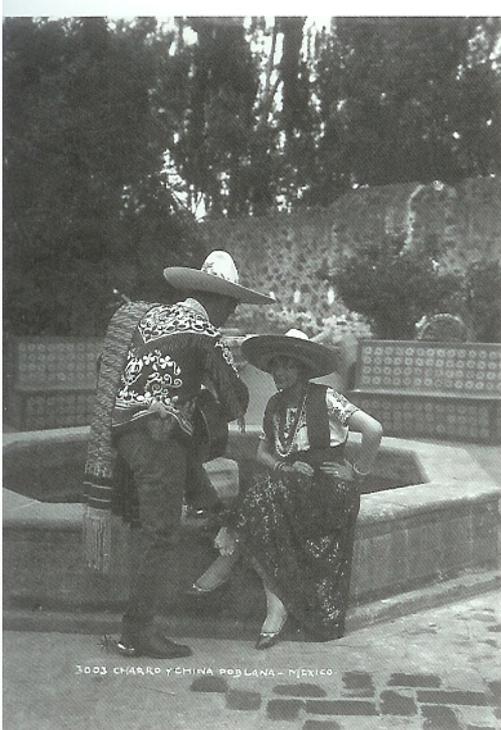


Foto 22. Hugo Brehme, 1935
“Charro y china poblana”
SINAFO-INAH, México

los trajes de china poblana aumentaron su costo por la amplia profusión de elementos decorativos que se incluyeron en su falda. En el retrato de 1925 se observa la gran cantidad de bordados florales no sólo en la falda sino también en el cuello de la blusa que porta la dama. “...el atuendo de la china poblana se reafirmó como una vestimenta de mujer mexicana a partir de los impulsos posrevolucionarios que se resolvieron a favor de la dimensión popular del atuendo, más que de su uso por las damas galantes” (Pérez Montfort “La china” 45).

Por otro lado, se encuentran las fotografías de charros y chinas poblanas teniendo algún tipo de encuentro, ya sea en una fuente o rodeados por cactus y otras plantas que se consideraban “típicamente mexicanas”. Aunque éstos no se incluyen en el género del retrato muestran al charro con su atuendo típico: su sombrero, sus

pantalones ajustados y su chaqueta con decorados, así como un rebozo, botas con espuelas porque la indumentaria del charro sirve para montar a caballo. Se muestra con su aire conquistador cantándole una canción a su china mientras ésta lo escucha atentamente. Aunque la fotografía descrita es posterior al periodo que aquí nos interesa, no se debe olvidar que el nacionalismo se prolongó hasta los años cincuenta y por lo tanto estas fotografías continuaron teniendo vigencia porque existía un discurso que las respaldaba socialmente (Foto 22).

Los ejemplos anteriores muestran que el nacionalismo fue una corriente que estuvo presente en todas las manifestaciones reafirmando ese discurso de construcción de los estereotipos a partir de componentes asociados con el pueblo, como en sus inicios lo fueron el charro y la china, aunque posteriormente la profusión en el decorado de sus trajes ocasionó que se volvieran un elemento de distinción y dejaran de ser accesibles a cualquier persona. Lo anterior también está relacionado con el hecho de que la definición de los estereotipos nacionalistas se haya realizado por la elite intelectual del país, con lo cual serían nuevamente las clases privilegiadas las que aceptarían este discurso, mientras que el pueblo continuaría luchando por sobrevivir, como venía haciéndolo desde siglos anteriores, a pesar de haber sido el elemento central en la definición de lo “típico mexicano”.

3.4. *Las dos Fridas* y el conflicto de identidad mexicano

En los capítulos anteriores y hasta las fotografías de Hugo Brehme se vio como el retrato, y en general todo el arte mexicano, buscó su definición ya fuera imitando patrones europeos o buscando definirse en base a lo que se consideraba propio y representativo de México. Esto es lo que Jorge Alberto Manrique ha teorizado como

periodos de *apertura* o *cerrazón*, lo que ha caracterizado a la producción artística mexicana de todos los tiempos:

En más de un sentido la cultura de México parece estar compuesta por sucesivos momentos en que se alternan épocas de apertura y épocas de cerrazón. Parece constitutiva de la cultura mexicana su ambivalente situación con respecto a la cultura europea u occidental, de la misma manera que, en mayor o menor grado, ese fenómeno ambivalente es propio de toda la América Latina... Para el caso de México, esta ambivalencia, que se refleja en la doble posibilidad de interpretación, se ha resuelto en el tiempo como una sucesión de momentos contradictorios, que se sustentan en complejas situaciones históricas: nos hemos postulado alternativamente como iguales o como diferentes a Europa, al Occidente; saltamos del regodeo en lo propio, la búsqueda y complacencia en lo que nos hace diferentes, que se presenta como un valor precisamente por diferente y exclusivo nuestro, a –en el momento histórico siguiente- el susto por quedarnos atrás, por perder el paso con respecto al mundo... porque el hecho constitutivo no ha resuelto su contradicción, no puede extrañar tampoco que en una época de “apertura” (o susto) persistan, aunque sin llegar a imponerse, elementos que serían más propios de la “cerrazón” (o regodeo), y viceversa (“El proceso” 11)

Una obra que representa esta dualidad característica de la definición de la identidad mexicana aparece en *Las dos Fridas* de Frida Kahlo (Imagen 32). Es un autorretrato doble de la artista. En uno aparece con un traje tradicional mexicano y en el otro con un traje más europeo. Ambos personajes están unidos por las manos así como por sus corazones. La Frida mexicana tiene una foto de Diego en su mano y la Frida europea una tijera con la que corta una de sus venas y derrama unas gotas de sangre.

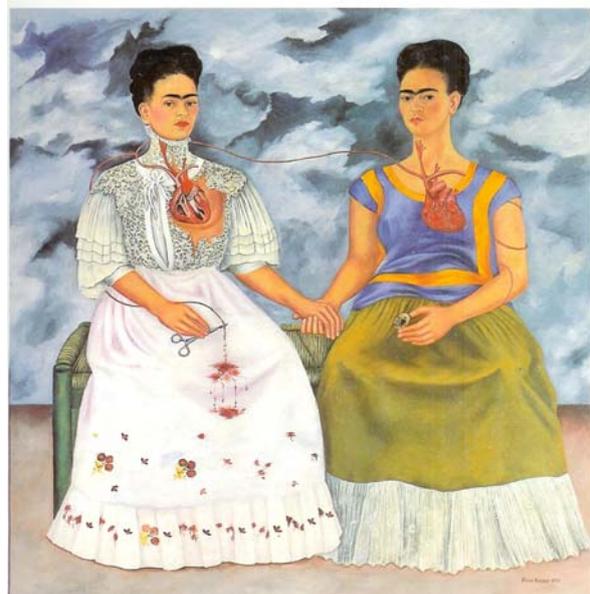


Imagen 32. Frida Kahlo, 1939
“Las dos Fridas”
Museo de Arte Moderno, ciudad de
México
173.5 x 173 cm.

A pesar de que Frida realizó la obra reflejando su condición personal por haber sido hija de padre alemán y de madre mexicana no se debe olvidar, que a diferencia de Brehme, Kahlo estuvo en contacto con algunos de los artistas e intelectuales más importantes del nacionalismo por haber sido esposa de Diego Rivera. Como consecuencia, su obra refleja su situación personal pero también la situación del país y sobre todo el conflicto de identidad que existe en las clases privilegiadas de México desde el siglo XVII, y que se vio reflejado en la amplia producción de retrato del siglo XVIII y a lo largo del XIX.



Foto 23. Frida Kahlo en la Casa Azul hacia 1942

mexicano de 1920. Su conflicto de identidad se ve reflejado en el arte y se debe principalmente a que tuvieron la posibilidad de tener contacto con Europa; como consecuencia podían definirse a favor o en contra de lo occidental³⁸.

Al haber estado estrechamente relacionada con los intelectuales nacionalistas Frida decidió llevar este hecho más allá de su obra plástica reflejando este espíritu de

³⁸ Los grupos que no ostentaban el poder y que mandaron a hacerse algún retrato durante el siglo XIX no necesariamente lo hicieron con la intención de reafirmar una identidad y una identificación de grupo, sino más bien como una necesidad de perpetuar su imagen y por la curiosidad que desató la invención de la fotografía a nivel social por haberse constituido como un medio mecánico de representación de la realidad.

recuperación de lo nacional en su imagen. Es por esto que Olivier Debroise considera que la misma Frida es una construcción que inicia poco tiempo después del accidente que sufriera en 1926 al chocar el camión de pasajeros en el que viajaba contra un tranvía en el centro de la ciudad de México. Su pelvis es atravesada por un pasamano de metal, lo que hace que quede paralizada varios meses:

...recluida en el hospital y luego en su casa, empieza a dirigir una obra descomunal. Construye paso a paso un personaje -¿un fenómeno cultural?- en constante representación. El exhibicionismo, el narcisismo justificado, la coquetería megalomaniaca –maneras de figurar en el mundo-, las fuerzas sentimentales que su simple existencia torturada libera (fascinación y repulsión, amor y morbo, ternura y piedad) están encaminadas hacia la creación de un ser artista mexicano aún inédito (“Frida” 17)

La construcción del personaje probablemente culmina en 1953 cuando asiste a la exposición organizada por Lola Álvarez Bravo en su galería de arte en una reproducción de su propio cuarto rodeada de los fetiches que aparecen en sus cuadros. Debroise considera que la construcción del personaje Frida Kahlo es su mejor obra (18). Este hecho así como el haber utilizado trajes tradicionales, principalmente el de tehuana, así como joyas de plata con motivos mexicanos y trenzas con listones de colores³⁹ hizo de la



Imagen 33. Frida Kahlo, 1937
“Recuerdo”

construcción de su imagen el reflejo ideal de la época, lo cual no resulta extraño si se piensa que estaba casada con uno de los más fervientes representantes del nacionalismo

³⁹ Es importante destacar que no es la primera mujer en utilizar trajes tradicionales mexicanos. Anteriormente ya lo habían hecho María Izquierdo, Lupe Marín, Dolores Olmedo y María Asúnsolo. Sin embargo, sí es Frida Kahlo la que logra hacerlo parte de su persona ocasionando que su imagen haya sido representativa de un periodo en el que la exaltación de la “mexicanidad” estaba presente en todos los aspectos de la vida.

mexicano que continuamente despreciaba todo aquello que no era auténtico del país (Foto 26).

Como parte de esta construcción también se encuentra el hecho de que su obra retome elementos de la pintura popular, principalmente de los exvotos. El haber sido autodidacta también le confiere un carácter especial a esta artista-personaje y probablemente todos estos factores hicieron que su imagen y su obra hayan sido reutilizadas y reinterpretadas tantas veces en periodos posteriores a su muerte (Imagen 34).

Como artista mujer también le confirió una nueva dimensión a la subjetividad de la feminidad:

Una manera importante en que Frida Kahlo introduce la subjetividad a la feminidad y, por lo tanto crea la posibilidad de que surjan nuevos significados de feminidad, consiste en la explotación de su propia imagen como auto-generada, auto-referencial y auto-definitoria” (Bakewell 166)



Imagen 34. Susana Cato, 1991
“Frida y yo”
Colección del artista

De la misma manera, su obra refleja situaciones sobre la feminidad que no se habían representado hasta el momento, por ser tabúes contruidos por los hombres, especialmente aquellas relacionadas con realidades fisiológicas como parte de las experiencias femeninas. Lo anterior también explica que su obra haya sido retomada por

artistas contemporáneos para expresar situaciones similares relacionadas con la feminidad (174).

A pesar de que su obra la realizó en base a autorretratos y a reflejar eventos de su vida o que se relacionaban con la misma, su autorretrato doble *Las dos Fridas* así como otras obras en las que expresa esa dualidad de la condición mexicana como

Recuerdo (1937) (Imagen 33) muestran el conflicto de identidad mexicano que se hizo evidente desde los retratos novohispanos del siglo XVIII, en el cual México se ha definido como opuesto o igual a Occidente. De esta manera se puede concluir que “la pintura de Frida Kahlo aparece como distorsión de un misticismo popular específicamente mexicano y se vincula con una tradición” (Debroise 25) porque refleja el momento histórico en el que se desarrolló pero también una condición característica del arte mexicano respecto a su relación con Occidente.