

Reivindicación de sitios públicos femeninos:  
retrato de mujeres fuertes mexicanas en la crónica de  
Salvador Novo, Carlos Monsiváis y Sara Sefchovich

by

William Daniel Holcombe

A Thesis Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Master of Arts

Approved November 2013 by the  
Graduate Supervisory Committee:

David William Foster, Chair  
Carmen Urioste-Azcorra  
Cynthia Tompkins

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2013

## ABSTRACT

Public personae of strong Mexican women are generally defined as defiant and counterintuitive to socially accepted roles of submissive women. They demand attention and elicit inclusion in popular culture. However, when analyzed using queer theory rubrics, heteronormative archetypes are revealed. This thesis chronologically examines works by three Mexican chroniclers from the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, Salvador Novo, Carlos Monsiváis, and Sara Sefchovich, analyzing their portrayal of strong women who occupy public urban spaces in Mexico City. Elitist social effects of iconic public images of strong women are investigated, revealing patriarchal restrictions of women in public spaces and subsequent constructions of public personae as exotic and objectified, thus facilitating interaction with an extremely *masculinist* and *machista* society. A lack of true social agency is revealed as the patriarchy reasserts itself in spite of the nonconformist nature of the women portrayed. Family and masculinity constructs demand the existence of absent father and husband, hypermacho, and accompanying submissive woman limited to private spaces. The portrayal of strong women in the works analyzed denaturalizes the image of domesticity, signaling that Mexican women leave the home to occupy public spaces in Mexico City. Because the normalization of family construct is questioned, queer theory is utilized in an innovative manner to analyze said portrayals of strong women and social agency.

## RESUMEN

Las personas públicas de mujeres fuertes mexicanas generalmente se definen como desafiantes y contrarias a los roles sociales generalmente aceptados de las mujeres sumisas. Dichas personas públicas exigen atención y buscan incluirse en la cultura popular. Sin embargo, cuando se analizan mediante los rubros de la teoría queer, se revelan arquetipos heteronormativos. Esta tesis examina cronológicamente la obra de tres cronistas mexicanos de los siglos XX y XXI, Salvador Novo, Carlos Monsiváis y Sara Sefchovich, analizando su retrato de mujeres fuertes que ocupan sitios urbanos públicos en la Ciudad de México. Se investigan los efectos sociales elitistas de las imágenes públicas de mujeres fuertes, revelando restricciones patriarcales de mujeres en espacios públicos y construcciones subsecuentes de personas públicas como exóticas y cosificadas, asimismo facilitando interacciones con una sociedad sumamente masculinista y machista. La falta de agencialidad social real se revela cuando el patriarcado se reafirma, a pesar de la índole disconforme de las mujeres retratadas. Los constructos de familia y de masculinidad exigen la existencia tanto del padre y del esposo ausentes como del hipermacho y de la acompañante mujer sumisa limitada a sitios privados. El retrato de mujeres fuertes en la obra analizada desnaturaliza la imagen de domesticidad, señalando que las mujeres mexicanas salen del hogar para ocupar sitios públicos en la Ciudad de México. Como la normalización del constructo de familia se cuestiona, la teoría queer se utiliza en una manera innovadora para analizar dichos retratos de mujeres fuertes y agencialidad sociopolítica.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los profesores que me han inspirado a lo largo de mi educación, especialmente el Dr. J. Eric Gant, la Dra. Alice Weldon, la Dra. Elena Adell y el Dr. Ronald Sousa. Doy las gracias muy sinceras y especiales a mi comité, el Dr. David William Foster, la Dra. Cynthia Tompkins y la Dra. Carmen Urioste, por su profesionalismo y su paciencia, además de su sabiduría y su espíritu bondadoso.

Quiero dedicar esta tesis a mi pareja, José Armando López Mijangos, cuyo apoyo emocional posibilita los estudios de postgrado tan lejos de familia. Además, la dedico a mi hermana, Janet Carol Holcombe Wilmer, por su amor, su paciencia y su comprensión. Además, con mucho respeto, se la dedico a mi suegrita, Sofía Ester Mijangos de López, a quien adoro con todo corazón. Finalmente, se dedica *in memoriam* a mis padres Obie John Holcombe y Patricia Louise Holcombe por todo lo que me enseñaron y por todo lo que hicieron para asegurar mi bienestar.

## TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	Página
1 INTRODUCCIÓN.....	1
2 SALVADOR NOVO: MUJERES FUERTES EN SITIOS PÚBLICOS .....	13
Clase dirigente y modernidad utópica .....	17
Constructo de familia y mujer fuerte .....	21
Agencialidad de mujer.....	24
Normalización de mujer como sujeto histórico.....	26
3 CARLOS MONSIVÁIS: RETRATOS DE MUJERES EXCEPCIONALES .....	39
Cine y estrella hollywoodenses.....	42
María Conesa: reina pícaro del género chico.....	45
María Félix: La Doña como mito y fantasía patriarcales .....	53
4 SARA SEFCHOVICH: HISTORIAS OLVIDADAS DE PRIMERAS DAMAS	
MEXICANAS .....	62
Voz intelectual femenina.....	67
Historias silenciadas y olvidadas .....	70
Carmen Romero Rubio de Díaz: reina por antonomasia .....	74
Soledad Orozco de Ávila Camacho: consorte paternalista de estola de piel...80	
Siglo XXI: Marta Sahagún de Fox y Margarita Zavala de Calderón .....	83
5 CONCLUSIONES.....	89
OBRAS CITADAS.....	96

## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN

Ellas “sólo” cuidan del hogar y la familia, “sólo” nutren, limpian, educan, consuelan y apoyan, lo cual si bien es el sustento necesario para que precisamente puedan suceder los grandes acontecimientos de la historia (por eso Margaret Sangster escribió que “ninguna nación se ha elevado por encima del nivel de sus mujeres”), no les ha parecido importante ni significativo a quienes la escriben, no por lo menos como para que este *otro lado* de los hechos aparezca en sus recuentos. (Sara Sefchovich, *La suerte de la consorte* 13)

Esta tesis examina el binomio social en la Ciudad de México, este *otro lado* que sugiere Sefchovich, que consiste tanto de mujeres en sitios privados como de mujeres en espacios públicos. Dicho binomio forma la base de los constructos de familia y de masculinidad mexicanas en los siglos XX y XXI. Por ejemplo, en el constructo de masculinidad, la manera de que la mujer mexicana ocupa estos sitios refleja el poder del patriarcado, revelando cómo la mujer es apartada de situaciones homosociales.<sup>1</sup> Dicho homosocialismo impulsa los conceptos del esposo ausente y de la polémica de la imagen nacional machista planteada desde los finales del siglo XIX. En el constructo de familia, el papel de la mujer es hogareño, recalcando que ambos lados del binomio femenino son contruidos por el patriarcado. En el hogar, como expresa Sefchovich en el epígrafe, la mujer solamente cuida de la familia mientras el hombre puede salir a sitios públicos homosociales, validando su ausencia del hogar. Además, asegura que la mujer hogareña

---

<sup>1</sup> Cabe enfatizar que “homosocial” puede referirse a acciones segregados por el sexo y llevados a cabo tanto por mujeres como por hombres. Por razones de continuidad, en esta tesis “homosocial” se refiere a acciones o a sitios solamente de hombres.

<sup>2</sup> Véase *Mexican Masculinities* (2003) de Irwin y *Salvador Novo: lo marginal en el centro* (2000) y A

cuida del hogar y los niños para el bienestar y el futuro de la patria. Pero en el sitio público, la presencia de la mujer mexicana es estrictamente proscrita. Por ende, para poder interactuar en la sociedad *hipermasculinista*<sup>2</sup> mexicana del siglo XX y XXI, la mujer fuerte que ocupa a lugares públicos desarrolla una persona pública que, en la superficie, es desafiante al rol sumiso de la mujer hogareña. Es decir, dichas personas públicas exigen atención y buscan incluirse tanto en la vida cotidiana mexicana como en la cultura popular, como el cine y el teatro.

Sin embargo, cuando se analizan dichas personas públicas de las mujeres fuertes bajo los rubros de la teoría queer, se presentan arquetipos heteronormativos, exponiendo que la construcción de la mujer fuerte cumple con el rol social de la mujer cosificada que beneficia al patriarcado. Además, el exotismo de la mujer fuerte en el cine, por ejemplo, señala la falta de *agencialidad*<sup>3</sup> verdadera cuando, al final del film, el patriarcado se reafirma a pesar del comportamiento disconforme de la protagonista. Por un lado, los retratos de las mujeres fuertes en la obra analizada aquí desnaturalizan la imagen de de la mujer doméstica, señalando que las mujeres mexicanas salen del hogar para ocupar sitios públicos en la Ciudad de México. Por otro, la falta de agencialidad verdadera se expone, indicando que el patriarcado manipula la imagen de la mujer fuerte mediante los rubros de los constructos de masculinidad y de familia mexicanas.

Los constructos sociales de masculinidad y de familia se interrelacionan, proporcionando vertientes de la mujer abnegada que se revelan en las perspectivas de los

---

<sup>2</sup> Véase *Mexican Masculinities* (2003) de Irwin y *Salvador Novo: lo marginal en el centro* (2000) y *A ustedes les consta* (1980) de Monsiváis.

<sup>3</sup> “Agencialidad” es neologismo norteamericano que se refiere a una fuerza y una habilidad de actuar social y políticamente. Se aplica a una persona que supuestamente ejerce autoridad y poder. Véase Rosenau.

tres cronistas analizados. Dicha abnegación se debe al desarrollo de ambos constructos. Desde antes de la revolución mexicana 1910 se establece y se aumenta paulatinamente un constructo de masculinidad que busca reafirmar al macho mexicano como norma social. Cabe aclarar a qué fin. La hegemonía patriarcal se restablece después de la revolución y busca asegurar la continuación de la patria. Eso sucede en reacción de dos acontecimientos principales: miles de mexicanos huyen a los Estados Unidos para escapar de la violencia de la revolución y los espacios urbanos de la Ciudad de México empiezan a modernizarse, amenazando las tradiciones mexicanas que el patriarcado intenta conservar. Para asegurar que la patria tenga hijos para defenderse, la hegemonía promueve la imagen heterosexista del constructo de la familia, es decir, un hombre y una mujer heterosexual que tienen hijos. Esto subraya la importancia del rol hogareño de la mujer. Cualquiera variación de dicho constructo familiar se considera antipatriótica y el patriarcado utiliza las artes para reforzar y exponer al pueblo mexicano una imagen del hombre hipermasculino y una imagen de la mujer solamente hogareña. Eso incluye la literatura y se desarrolla una polémica sobre la feminización de la literatura que culmina con los ataques contra el grupo literario Los Contemporáneos. Dicha feminización se extiende a la mujer mexicana y su rol social, tanto en sitios públicos como en la literatura, es restringido. Por ejemplo, la mujer de los principios del siglo XX no puede escribir autobiografías sino que solamente puede expresarse mediante la ficción del género literario de la novela. Además, la mujer mexicana no puede beber en público en las décadas posteriores de la revolución. Dicho constructo de masculinidad y el papel limitado de la mujer mexicana se sitúan en el centro del debate nacional que continúa hasta la actualidad. Es más, las personas públicas de las mujeres fuertes, por su índole



colonizada examinada en el cuarto capítulo, contribuyen a la dificultad de llegar a un consenso sobre la definición de la imagen nacional mexicana actual.

La crónica y, específicamente, la obra de los tres cronistas mexicanos analizados aquí—Salvador Novo, Carlos Monsiváis y Sara Sefchovich—sirven para aclarar la retórica machista o masculinista impuesta a la sociedad mexicana. A pesar de dicha retórica del movimiento anti-femenino, la crónica de los tres indica que la mujer realmente sale del hogar—no necesariamente abandonándolo—para explorar los sitios públicos nuevamente abiertos a toda la sociedad mexicana a través de la modernización de la ciudad. Cabe enfatizar que eso sucede primeramente debido a los nuevos sistemas de transporte que une los espacios urbanos de la ciudad previamente autónomos y aislados. También, las nuevas costumbres norteamericanas capitalistas son importadas a la sociedad mexicana y las mujeres mexicanas imitan a las mujeres norteamericanas para poder salir a trabajar y para gozar una vida no tradicionalmente mexicana, es decir, una vida que no apoya al papel de la mujer únicamente hogareña. Es precisamente el retrato de la mujer fuerte y su imitación de modelos norteamericanos en espacios urbanos en la Ciudad de México la vertiente que une a los tres cronistas mexicanos examinados aquí.

Los retratos de mujeres fuertes reflexionan el efecto profundo del constructo de masculinidad mexicana en el imaginario social. La falta de agencialidad de la mujer en el siglo XX y la necesidad de construir la persona pública de la mujer fuerte representan dicho efectos que se transmiten a la sociedad mediante la producción cultural, como los films, el teatro y la crónica. Mientras el teatro y los films proporcionan ejemplos visuales de la mujer en sitios públicos, el género literario de la crónica aporta una reflexión perspicaz de la cultura y la sociedad. Carlos Monsiváis lo resume sucintamente: “[L]o

que leemos es lo que somos” (*A ustedes 27*). En realidad, toda la producción cultural afecta cómo el lector o el espectador procesa social y culturalmente lo que observa. Eso define la manera en que la persona se percibe ante la sociedad y cómo se ubica socialmente, es decir, su *posicionalidad*.<sup>4</sup> Entonces, dicha posicionalidad es afectada por la literatura y Monsiváis aporta una observación perspicaz sobre el valor social y literario de la crónica:

Si el poeta es el vidente de la Nación, el cronista es su memoria y la crónica opone la realidad de las costumbres a la irrealidad de las pretensiones “cosmopolitas”, y erige el género un tanto ambiguo que va de la protección “de lo que hay” al nacionalismo a ultranza (la protección de lo que debe haber). (*A ustedes 27*)

Las palabras “el cronista es su memoria” respalda la recuperación de historias olvidadas de las primeras damas mexicanas por Sefchovich. La frase “y la crónica opone la realidad de las costumbres a la irrealidad de las pretensiones” subraya el doble discurso ante la historia y la memoria mexicanas que se ve en la obra de Monsiváis y de Sefchovich. En realidad, son temas fundamentales a los análisis de los tres cronistas en esta tesis.

Primero, Novo eleva la producción cultural de las masas a la nueva élite de la clase media. Luego, Monsiváis afirma que la mujer excepcional en realidad no transgrede el patriarcado. Al final, Sefchovich rescata las historias olvidadas de las primeras damas, aportando otra corriente histórica que puede afectar la definición de la imagen nacional mexicana.

---

<sup>4</sup> “Posicionalidad” también es un neologismo norteamericano de raíces económicas (véase a Hirsch) que, dentro de las humanidades, se refiere a la manera de que una persona se percibe, o es percibida, dentro de una sociedad o dentro de un tema sociopolítico. Si se trata de un asunto político, por ejemplo, un autor se ubica social, política e históricamente mediante su posicionalidad. Puede referirse a la posición del autor sobre asuntos como el género, el constructo de la familia, la clase social y la sexualidad, entre otros temas (Baylina Ferré, et al.). Un autor no siempre percibe su propia posicionalidad y a veces simplemente no la reconoce.

Fundamental a los análisis de los retratos de la mujer fuerte es la falta de agencialidad de la mujer en el siglo XX y el aumento reciente de agencialidad que ejerce la mujer en el siglo XXI. Entonces, como punto de partida, en el segundo capítulo se analiza la obra de Salvador Novo de la primera parte del siglo XX y la manera de que su retrato de la mujer fuerte desafía al patriarcado. Salvador Novo se destaca por su posicionalidad marginal como escritor que alaba a la mujer excepcionalmente fuerte, cuya imagen señala la modernización de la Ciudad de México desde los años 20 a los años 40. Como se ve en el segundo capítulo, su retrato de la mujer fuerte refleja su posicionalidad basada en una simpatía gay. Se analiza el texto *Nueva grandeza mexicana* (1946) en el cual el autor sintetiza sus crónicas sobre los espacios urbanos de la Ciudad de México en forma de novela. Ambos Salvador Oropesa y Mary Kendall Long exponen que faltan estudios sobre este texto clave a la vanguardia mexicana que merece su propio lugar dentro del canon mexicano (Oropesa, *The Contemporáneos* 13; Long, “Salvador Novo” 89).

Novo, escritor mexicano auto-identificado como homosexual en una época en la cual ser homosexual provoca sanciones sociales, se destaca aún más al mantener una disposición pública que no esconde su propia homosexualidad. Novo se sitúa en el centro del debate como homosexual para poder defenderse (Monsiváis, *Salvador Novo* 74-84). Es como si dijera: *soy gay ¿y qué?* Su “tremendismo sexual” (Monsiváis, *Salvador Novo* 75) resiste muchos ataques de algunos artistas y críticas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Tristán Márof, además del grupo literario conocido como Los Estridentistas encabezado por Manuel Maples Arce. Novo es atacado por feminizar la literatura mexicana y por promover la modernización de México, especialmente la

Ciudad de México (Oropesa, *The Contemporaneous* 11-13, 40, 58-60). En *Nueva grandeza mexicana*, el narrador se distingue como *flâneur* de los espacios urbanos en la Ciudad de México. La modernización de dichos espacios urbanos es retratada en el texto mientras las nuevas costumbres norteamericanas sirven como modelo para la mujer mexicana a salir de su sitio hogareño y adueñarse de los nuevos sitios urbanos previamente utilizados por los hombres. El texto de Novo también aporta el retrato de la mujer que bebe en público y que trabaja en el cine o en el teatro.

Entonces, en el segundo capítulo, se utiliza el concepto del homosocialismo<sup>5</sup> para examinar cómo la mujer mexicana vulnera los sitios urbanos previamente utilizados únicamente por los hombres. Los acontecimientos homosociales definen los ámbitos públicos de los hombres y las costumbres asociadas, como por ejemplo, la acción de beber en público. La mujer subalterna y hogareña mexicana es marginada y destinada al olvido. Pero algunas mujeres fuertes establecen personas públicas que les aportan una manera de ocupar sitios públicos. Sara Sefchovich observa en *La suerte de la consorte: las esposas de los gobernantes de México* (1999; 3ª ed 2010) el rol de las primeras damas mexicanas y cómo se presentan en sitios públicos en una manera muy controlada (286-93)<sup>6</sup>. Temma Kaplan en “Final Reflections: Gender, Chaos and Authority in Revolutionary Times” (2006) demuestra la manera de que el atuendo y el comportamiento de la mujer sirven como modelo social utilizado por el patriarcado para limitar la presencia de la mujer en sitios públicos con el fin de subordinarla (265).

Además, se puede considerar las acciones homosociales de los hombres como

---

<sup>5</sup> Véase *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) de Sedgwick.

<sup>6</sup> Se desarrolla el retrato de Sefchovich de las primeras damas en el cuarto capítulo.

*performance* del género y se evoca la teoría de Judith Butler para explicar este aspecto social mexicano (*Gender Trouble* 185). Butler también aporta la teoría de la sujeción de la mujer como manera de subjetivarla en un proceso que subraya una agencialidad femenina emergente (*The Psychic* 1). Carlos Monsiváis destaca la índole no histórica de la imagen de la mujer mexicana, enfatizando los derechos de la mujer y subrayando la marginalidad de la mujer en la sociedad mexicana, especialmente desde la revolución. Monsiváis también expone la hipocresía en general hacia la sexualidad en el siglo XX como una continuación de la “sexofobia” del siglo XIX (“El mundo” 27).

A continuación, en el tercer capítulo se examina el retrato de Monsiváis de la mujer excepcional también a principios del siglo XX, examinando cómo la mujer fuerte consigue—o no consigue—agencialidad. Se elige a Monsiváis en lugar de Elena Poniatowska, por ejemplo, porque existe un enlace fuerte entre Monsiváis y Salvador Novo que demuestra un enorme interés en la imagen de la mujer excepcional y de la diva. Las investigaciones sobre Monsiváis se suelen enfocar en su perspectiva gay y hacen falta análisis sobre su retrato de la mujer fuerte en la Ciudad de México. Presenta un paradigma perenne—desde antes de la época de Novo—sobre la agencialidad sociopolítica de la mujer en sitios públicos; dicha agencialidad no se ve en el siglo XX y solamente se ve en el siglo XXI en sitios controlados por el patriarcado y por poco tiempo. Es decir, el poder de la mujer mexicana actual acontece en sitios temporalmente limitados. Los constructos de poder y de masculinidad mexicanos se presentan como herramientas que la hegemonía patriarcal mexicana utiliza para controlar cómo, cuándo y dónde la mujer mexicana ocupe los sitios públicos. Por consiguiente, se limita cualquier agencialidad política o discursiva potencial de la mujer.

En el caso de Monsiváis, se analizan sus retratos de dos mujeres fuertes, María Conesa y María Félix. Los análisis del retrato de Conesa revelan una falta de agencialidad por la índole conformista de su persona pública. Es decir, representa socialmente la mujer mala que es construida por el patriarcado. Pero se ve cómo Conesa manipula a la sociedad urbana a principios del siglo XX para evitar la censura. Además, se revela una intertextualidad de la persona pública de la mujer mala y cosificada con las protagonistas de obras de otras épocas. El retrato de Félix se enfoca tanto en la construcción de su persona pública, La Dueña, como sus personajes aparentemente contestatarios en films como *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes y *La mujer de todos* de Julio Bracho (1946). Los análisis aportan que, por un lado, Félix se convierte en mito nacional y, por otro, el patriarcado consigue restablecerse al final de los films para corregir *el error social* de la protagonista fuerte y hombruna.

Sara Sefchovich, cronista, feminista y judía mexicana, aporta en el cuarto capítulo el retrato de la mujer mexicana desde la perspectiva de una voz intelectual femenina y mexicana. Se enfoca tanto en los sitios privados como en los espacios públicos de las primeras damas mexicanas, rescatando las historias olvidadas de sus aportes sociales. Se expone que las primeras damas mexicanas del siglo XX no ejercen agencialidad propia pero en el siglo XXI, empiezan a ejercer agencialidad sociopolítica. A pesar de que su obra sea leída, Sefchovich no se percibe como una voz intelectual femenina, tal como se expresa en una entrevista con este autor (Holcombe, “Estrategias”). Dicho discurso crea agencialidad sociopolítica para sus lectores al fomentar el debate sobre temas imprescindibles para la sociedad mexicana actual. El cuarto capítulo aporta un punto de partida para los que quieren investigar el silencio nacional sobre los dos sitios, los

hogareños y los públicos, de la mujer mexicana. En *La suerte de la consorte*, Sefchovich proporciona recuperar las aportaciones de las consortes de los gobernantes mexicanos como “este *otro lado* de la historia y de la sociedad” (14). La meta de Sefchovich, entonces, es inspirar a sus lectores a pensar por sí mismos. Mediante las crónicas, los libros, las presentaciones en la radio y las entrevistas, Sefchovich busca prenderle fuego al debate sobre los asuntos más urgentes de la vida cotidiana de la sociedad mexicana. Enfatiza que lo que realmente importa es el fomento del debate que resulta a través de años de comunicación entre la autora y sus lectores por medio de las cartas, los correos electrónicos y las nuevas ediciones del texto analizados aquí.

Para analizar el retrato de la mujer en la sociedad masculinista mexicana, cabe destacar una cadena de sucesos en el siglo XIX y en el principio del siglo XX, además de la revolución mexicana 1910, que contribuye al alto nivel de histeria nacional sobre la masculinidad de la imagen nacional que permanece hasta la actualidad. Dichos sucesos impactan tanto la obra de Novo como la de Monsiváis y la de Sefchovich. Primero, la homosexualidad se define médicamente en 1870, según Michel Foucault, con un ensayo de Carl Friedrich Otto Westphal sobre el tema de “contrary sexual sensations” (Foucault, “The History” 43). Al mismo tiempo, la heterosexualidad es normalizada social y sexualmente. Por lo tanto, cualquiera sexualidad nuevamente definida y supuestamente *opuesta* a la heterosexualidad se define, como la otredad, empezando los binomios sociales que se desarrollan en el siglo XX y XXI. Segundo, en la época del porfiriato sucede la polémica de *Los 41* en 1901 que se convierte en obsesión nacional homofóbica hasta que el número 41, a partir de este escándalo del “baile nefando”, se refiere a los homosexuales (Monsiváis, *A ustedes* 53-61; Irwin 80). Veintiuna parejas de hombres,

algunos vestidos de mujer, son apresados y hostigados por la policía. Su imagen es dibujada en carteles como “Aquí están los maricones, muy chulos y coquetones” por homófobo José Guadalupe Posada que se utiliza para ilustrar la definición de lo que *no es* un macho mexicano (Irwin x-xii).<sup>7</sup> Cabe preguntar por qué son 41 hombres y no 42, si son parejas que asisten a un baile. Aquí entra la censura de la prensa, como expresada en “El baile escandaloso” de la revista *El imparcial*: “La verdad es que en la referida reunión, excesivamente inmoral y escandalosa, solo se encontraba un grupo de más de 40 hombres, muy conocidos por sus costumbres depravadas, y que más de una vez han figurado en escándalos por el estilo” (Cit. en Irwin 68). Solamente dice “más de 40 hombres” porque uno de ellos no fue procesado por ser familiar de Porfirio Díaz, dejando a 41 hombres para ser castigados (Irwin 66).

Tercero, otras representaciones visuales de la época demuestran la *hipermasculinidad* que resulta de los tres sucesos previos ya mencionados. La crítica visual contra Los Contemporáneos se ve tanto en los murales de Diego Rivera como en la obra de José Clemente Orozco, como *El machete*, también conocido como “Los anales” (Monsiváis, “El mundo” 56-57). La crítica escrita se expresa en la obra de Manuel Maples Arce cuyo grupo Los Estridentistas apoyan a “la tradición cultural” y se oponen a la modernización de la sociedad mexicana (Monsiváis, *Salvador Novo* 62). Además, critican la moralidad de la homosexualidad y compiten con Los Contemporáneos para conseguir su público lector (Monsiváis, “El mundo” 56). Las novelas de la revolución como *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela reafirman la hipermasculinidad de la revolución, manifestada especialmente en los protagonistas de la clase obrera. Desde

---

<sup>7</sup> Véase también *Los bajos fondos* (1990) de Sergio González Rodríguez que describe la vida bohemia de esta época.



entonces, se crea un medioambiente *hipermasculinista* que permanece hasta la actualidad en la sociedad mexicana. Pero cabe enfatizar que la feminidad no solamente se trata de los homosexuales sino de las mujeres también. La feminidad de la mujer representa su otredad, encasillándola en su rol hogareño y excluyéndola de los sitios públicos homosociales de los hombres.

## CAPÍTULO 2

### SALVADOR NOVO: MUJERES FUERTES EN SITIOS PÚBLICOS

Y si México es, como tanto se dice, institucional, todo —en correspondencia— se volverá institución: artistas de cine, funcionarios, escritores, compositores, situaciones populares. Cada quien en su lugar, que acudan cronistas y fotógrafos mientras en dancings y cabarets [ . . . ] se reparte lo que hace las veces de la distribución justa del ingreso: la estabilidad psicológica entre los pobres. (Carlos Monsiváis, “Prólogo” 15)

Monsiváis define, con la observación “cada quien en su lugar” en el epígrafe, la índole desarrollista del ensayo *Nueva grandeza mexicana* (1946) de Salvador Novo, cuyo tema “responde al éxtasis social” (Monsiváis, “Prólogo” 14), o sea, Novo burla de la mentalidad utópica del sexenio<sup>8</sup> de Miguel Alemán Valdés y el desarrollismo a fondo de la modernización de la Ciudad de México. Es utópica porque, a través de la nueva infraestructura de transporte dentro de la ciudad y las nuevas costumbres capitalistas de los Estados Unidos, los ciudadanos de todos niveles sociales se ubican en los espacios y en los roles, como lo impone el imperativo heterosexista del patriarcado, para facilitar la modernización de la ciudad sin amenazar el constructo de masculinidad de la patria. Dichos lugares se refieren tanto a sitios físicos de espacios urbanos como a sitios figurativos que delinean cómo la mujer ocupa la nueva ciudad moderna (Monsiváis, “Prólogo” 14-15). El retrato de la mujer que se establece en sitios públicos en *Nueva grandeza mexicana* es queer porque, mediante la burla de la clase dirigente, desafía al patriarcado contemporáneo al tratarse de los nuevos *social scripts* de la mujer. Dichos

---

<sup>8</sup> “Sexenio” se refiere al período de seis años que lleva la presidencia mexicana. El sexenio del presidente Miguel Alemán Valdés es de 1946 a 1952.

*scripts* permite a la mujer dejar a un lado su rol únicamente hogareño como madre y esposa para explorar los sitios urbanos previa y únicamente homosociales. Aunque en *Nueva grandeza* se definen los nuevos derechos de la mujer de todos los niveles sociales y las nuevas costumbres de orígenes extranjeros, el texto afronta al patriarcado contemporáneo al reasignar los ideales previamente establecidos de la élite porfiriana hacia una nueva clase media emergente. Por lo tanto, como se ve más adelante, solamente un grupo limitado de lectores de la élite entiende el lenguaje de desafío debido al alto registro. Eso ubica a Novo firmemente en la clase alta y explica en parte sus retratos de la mujer célebre y fuerte. El retrato tanto de la mujer en sitios públicos como la mujer célebre se puede percibir como el comienzo de una larga lucha para conseguir agencialidad sociopolítica de la mujer mexicana. Como se ve más adelante en los análisis de Guadalupe Marín en este capítulo y María Félix en el próximo, la mujer célebre contemporánea de Novo todavía no ejerce agencialidad propia.

Este capítulo<sup>9</sup> examina el retrato de la mujer fuerte en *Nueva grandeza mexicana* de Salvador Novo, contextualizando la sociedad urbana mexicana—de los años veinte a los años cuarenta del siglo XX—en que Salvador Novo escribe su ensayo. Se identifican tanto el público lector del texto como los procesos intertextuales que cuestionan la potestad de la hegemonía sexista de controlar las normas sociales sobre cómo la mujer mexicana puede, o no, ocupar los sitios públicos. Este retrato de la mujer fuerte cuestiona la normalización de la imagen nacional de la mujer ideal y hogareña.<sup>10</sup> En la clase

---

<sup>9</sup> Una versión previa de este capítulo fue publicada en *Hispanic Journal* (Holcombe, “La subjetivación”).

<sup>10</sup> La mujer ideal, según el constructo de masculinidad de la época, es la mujer que cumple con su deber social de tener hijos y cuidar a la familia. No trabaja ni se porta en ninguna manera que cuestione sus morales. Eso incluye el consumo de alcohol en espacios públicos.

dirigente, la mujer célebre se empieza a institucionalizar como sujeto<sup>11</sup> mientras se indica que la mujer modosa<sup>12</sup> de todos los niveles sociales consume alcohol en espacios públicos, señalando tanto su existencia como su rol en sitios públicos al compararla con la mujer “borracha” de la clase media presentada por Novo. Los análisis queer giran en torno a la desnaturalización de la imagen de la mujer únicamente hogareña que normaliza el imperativo heterosexista y hegemónico de tener hijos y asegurar la continuidad del constructo *normalizado* de familia.

Cabe aclarar que en la actualidad, el vocablo queer no representa ninguna acepción homofóbica sino que simboliza todo lo que identifica o cuestiona la normalización de identidades (Halperin 62; Jagose 131). Annamarie Jagose aclara: “[B]y refusing to crystallise in any specific form, queer maintains a relation of resistance to whatever constitutes the normal” (99). Asimismo David Halperin explica la *posicionalidad* de lo queer “vis-à-vis the normative positionality that is not restricted to lesbians and gay men, but is in fact available to anyone who is or feels marginalized” (62). Por un lado, se ve en el presente trabajo que, aunque Salvador Novo se define como autor homosexual, la teoría queer no siempre se enfoca en la homosexualidad y que el término se utiliza para cuestionar la asignación de identidades sexuales y del género como coherentes (Jagose 78, 96-98). Por otro lado, la perspectiva de un hombre homosexual e iconoclasta (Long, “Salvador Novo” iii) puede explicar el interés en retratar a las mujeres fuertes. Amy Agigian contextualiza la aplicación de la teoría queer al proceso de los retratos en el texto: “It [queer theory] also encompasses research in the

---

<sup>11</sup> El tercer capítulo examina la agencialidad de la mujer célebre en la crónica de Carlos Monsiváis.

<sup>12</sup> La mujer modosa “guarda modo y compostura en su conducta y ademanes” (“Modosa”). En este análisis, se utiliza como sinónimo de la mujer decente.

academic disciplines from queer standpoints. Queer theory strives to add excluded perspectives to the disciplines, filling in gaps and redressing ignorance and bigotry spawned by heterocentricity” (327). Se dirige esta óptica a los procesos normalizantes impuestos por el patriarcado, incluyendo la normalización del constructo de familia. Al profundizar el concepto de normalización, David William Foster mantiene que es imprescindible contextualizar la normalización sociohistóricamente dentro de una época determinada y que se debe estudiar los procesos que crean “lo que queda fuera de las normas” (Holcombe, “Desarrollando” 200-05).

Entonces, este capítulo se enfoca en la posicionalidad queer, la perspectiva de Novo como escritor homosexual y su retrato de la mujer como temáticas socialmente *excluidas* fuera de las normas. Sergio González Rodríguez expone que algunos autores de la época de Novo construyen “cercos contra la hostilidad circundante o la parálisis de las normas” (11). Además, se identifica el lenguaje dentro del texto que normaliza a la mujer en sitios públicos en la Ciudad de México. Foster destaca el enlace entre la teoría queer y los análisis sobre la normalización:

La teorización de lo queer es lo que investiga [. . .] el proceso de normalización, los sistemas de normalización, la confrontación entre distintos extremos de normalización, el cuestionamiento de la validez de la normalización y, en última instancia, la dilucidación de cómo cierta categoría ya, de pronto, ha quedado incoherente. (Holcombe, “Desarrollando” 201)

La institucionalización de la imagen de la mujer fuerte en sitios públicos crea dicha incoherencia de la imagen nacional de la mujer únicamente hogareña y es el proceso queer más anti-patriarcal en *Nueva grandeza*.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Se mantiene que todas las mujeres son hogareñas porque forman, de una manera u otra, una parte integrante al constructo de cualquiera familia. Es madre o hermana, hija o tía, etc. Por consiguiente, los

## Clase dirigente y modernidad utópica

Para analizar los procesos normalizantes en el texto, cabe contextualizar socialmente la mentalidad utópica de la década de los cuarenta. Se producen muchos cambios políticos, sociales, culturales y literarios. Primero, en 1946 Miguel Alemán es elegido presidente, terminando la cadena de regímenes militares posrevolucionarios y el Partido Revolucionario Institucional (PRI) reemplaza el Partido de la Revolución Mexicana (PRM). Luego, la radio, la música y el cine se popularizan entre las masas y aportan noticias y entretenimiento; a lo largo de un film de Mary Pickford se expone a la “música expresiva” norteamericana (Novo, *Nueva grandeza* 37). Empieza la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la URSS en 1948 y los movimientos antinorteamericanos se establecen, clausurando la prensa y disuadiendo la aproximación a los temas como los derechos de la mujer (Monsiváis, *A ustedes* 75). Revistas como *Excelsior* fomentan el anticomunismo y la autocensura se impone al tiempo que las consortes de los gobernantes mantienen la apariencia pública de apoyar a la Revolución y en el bienestar de la clase obrera, mientras en su espacio privado gozan de una vida privilegiada y lujosa (Sefchovich, *La suerte* 2, 286-93).<sup>14</sup> La urbanidad y la modernidad se ubican en la vanguardia del discurso literario y la crónica se afirma como modo de documentar el *chronos* y la historia de la vida cotidiana en una manera artística; pero hay pocos cronistas que escriben para la nueva clase media (Monsiváis, “No con” 717). González Rodríguez señala la marginalidad de la voz del cronista: “Los bajos fondos son pues un

---

hombres, como miembros de dicha familia, también son hogareños. Es la acción de salir del hogar para ocupar a los sitios previamente ocupados solamente por los hombres que desafía al patriarcado y a las leyes de la época. Debido al constructo de masculinidad de la época, el hombre no encuentra ninguna resistencia al salir de su hogar para ocupar sitios públicos en los cuales participe en acciones homosociales de varones.

<sup>14</sup> Se analizan las consortes y su agencialidad sociopolítica en el cuarto capítulo.

escenario de lugares, textos, datos, personajes, testigos, cronistas, escritores que construyeron, a menudo sin saberlo, la voluntad recuperable de esa otra historia de la historia” (24). Como París en *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío, las sociedades norteamericanas y europeas representan la modernización y el cosmopolitismo para Novo y los otros artistas y escritores mexicanos contemporáneos (Long, “Salvador Novo” 196). Es el período que Eduardo Guízar Álvarez describe como: “La Época de Oro de las industrias culturales [y] un apogeo en industrias culturales como el cine o la radio” (56). Es dentro de esta vorágine cultural que Salvador Novo se aproxima a los derechos de la mujer, como historia de la historia, en su ensayo a través de su retrato de la mujer fuerte que accede a los sitios públicos.

Novo es el miembro más joven del grupo vanguardista mexicano Los Contemporáneos y utiliza el neobarroco en mucha de su obra. Se fija en un público limitado de entendidos, la clase media, utilizando un registro de lenguaje alto que implica que la clase obrera no entienda sus crónicas. Salvador Oropesa explica:

Novo es un escritor neobarroco, es decir, cuando imita modos literarios del barroco no sólo está imitando ciertos formalismos, sino que apela a un lector culto que sepa leer barroca, es decir, alguien que busque los significados ocultos y sepa encontrar las trampas y los acertijos literarios que se encuentren en el texto barroco. (“La representación” 44)

En su libro *The Contemporaneous Group* (2003) Oropesa declara *Nueva grandeza mexicana* “perfection” y un texto ejemplar de la literatura mexicana (12). Oropesa explica la recepción lector del texto: “The text also uses the real reader as implied reader. This technique enables the author to entertain the real reader and at times to demand participation in the text” (20). Eso implica una intertextualidad entre el autor y el lector

mediante el lenguaje del texto.<sup>15</sup> Oropesa también subraya el efecto en el lector del alto nivel del registro del lenguaje: “The reader does not get tired or get bored either, because once in a while he or she is challenged by the text and has to make a choice or a guess” (20). Entonces, el neobarroco se destaca en *Nueva grandeza* al cuestionar el poder del lector de entender el registro del lenguaje del texto mientras el narrador utiliza conceptos e imágenes en lugar de prosa para comunicarse con el público de las masas como entretenimiento. Oropesa considera que el proceso de elevar dicho entretenimiento al nivel erudito es postmoderno, uniendo los niveles sociales a través de la modernización de la ciudad (20).

Como Monsiváis indica en su declaración de “cada quien en su lugar” en el epígrafe (“Prólogo” 15), al fijarse tanto en la clase privilegiada como en la clase obrera, Novo las homologa en su visión utópica de la Ciudad de México, validando la existencia de la clase media emergente. Oropesa expone el público lector de *Nueva grandeza mexicana*: “Es un libro para la clase media (como lo indica el amigo de Monterrey). Dados los niveles de pobreza del país en aquél entonces una sólida clase media representaba una élite pero en un contexto contemporáneo habría que declararlo no elitista en el sentido de que señala el comienzo de la expansión de esta clase media” (“Comunicación personal”). Para asegurar que el público lector erudito de la clase media lee su obra, Salvador Novo se aprovecha del esquema de la crónica para fomentar un nuevo espacio para él y sus lectores cultos en que se crean nuevas identidades modernas (Long, “Writing” 181). Monsiváis explica que Novo presagia “la sensibilidad moderna”

---

<sup>15</sup> La recepción del lector se puede visualizar mediante la teoría semiótica. Todo lo que trae el lector a la lectura del texto, tanto la experiencia de su vida como sus propios referentes o definiciones de los signos, afecta la recepción del texto. Emil Volek mantiene que es mediante el contexto que acontece la intertextualidad entre el lenguaje del autor y la recepción del lector (“Futures” 21).



(*A ustedes* 53) en su crónica que analiza con añoranza los años veinte desde los años cuarenta: “Con inteligencia y humor, escribe en rigor una sola crónica, la del personaje Salvador Novo que armoniza la sabiduría del Ayer con las actitudes irónicas y cínicas de Hoy, y sustenta en su cultura clásica un desafío dandista” (*A ustedes* 53). El poder *dandista* que desarrolla Novo se manifiesta al reasignar los espacios de la clase privilegiada y “decidir qué elementos de la cultura porfirista debían de recuperarse en la nueva paz alemanista” (Oropesa, “El cuerpo” 9). Mary K. Long contextualiza la sociedad mexicana de los veinte como adolescente, al nacer nuevamente después de diez años de guerra y aislamiento del mundo. La modernización de la ciudad está en pleno desarrollo pero todavía es una novedad: “The 1920s represent a time of new freedom, the opportunity for playful exploration and discovery. New technologies are still toys, not yet overwhelming/ overpowering their surroundings” (“Salvador Novo” 175). Eso explica la utopía de la época. Monsiváis subraya la índole utópica de la crónica de Novo al identificar el lenguaje propagandista que une a los niveles sociales en un solo espacio urbano: “Se propagandiza otro medio de vida, ya no el de la ciudad criolla, sino el de la ciudad mestiza alucinada ante Estados Unidos” (*A ustedes* 53). Aquí entra la fascinación con el capitalismo norteamericano que influye a la sociedad mexicana al recibir las nuevas costumbres y los neologismos que acompañan la modernización de la Ciudad de México. Asimismo, el lenguaje del texto cuestiona el poder de la hegemonía mexicana contemporánea al impedir dicha fascinación capitalista.

Aunque el texto se enfoca en la prosperidad, la modernidad y los espacios modernos de la Ciudad de México, también presenta nuevas y viejas costumbres desde la perspectiva del narrador como guía de turistas, compartiendo con su amigo provinciano

el Distrito Federal de los años cuarenta y sus memorias de cómo eran las costumbres en los años veinte. Describe y homologa los nuevos espacios y los derechos de la mujer en la vida cotidiana urbana, a pesar del constructo de masculinidad encontrado en la Ciudad de México de la época. Dicha homología transgrede el homosocialismo que se encuentra en acciones como tomar el camión (modos de transporte), tener empleo (especialmente en las artes) y compartir bebidas alcohólicas en público (desde las pulquerías hasta el Ritz), por ejemplo.

### **Constructo de familia y mujer fuerte**

Como ya se ve, el constructo no tradicional de la familia se destaca como queer en *Nueva grandeza mexicana*. El texto de Novo demuestra cómo el “desmembramiento de los hogares mexicanos” (Novo, *Nueva grandeza* 101) se convierte en

oportunidad de rehacerse sobre los medios nuevos al alcance de su inmutable misión de asiento y núcleo de la esencia coherente de la familia: la necesidad de que reconozca que así [. . .] el ciudadano y la familia aprovechan el fruto público de la cooperación y del progreso. (Novo, *Nueva grandeza* 101)

El tema de deshacer y luego rehacer el hogar cuestiona dicho constructo de familia al subjetivar la mujer urbana y al convertir la dinámica del espacio privado de la mujer hogareña en un espacio moderno que resulta de dicho *fruto público*.

Mientras la dinámica del hogar se define de nuevo, las perspectivas europeas y norteamericanas sobre la manera de vestirse se presentan a la mujer urbana mexicana en espacios públicos. El teatro facilita la importación de modales europeos; las mujeres del Ba-ta-clán de Madame Rasimi salen sin “*brassiere*”, por ejemplo (Novo, *Nueva grandeza* 42). El atuendo de la mujer se convierte en herramienta contra los principios fundamentales del patriarcado de la imagen pública de la mujer. Además, el concepto

norteamericano de la mujer que trabaja también cuestiona la imagen tradicional de la mujer de la época. Temma Kaplan apoya esta postura al exponer las dos formas en que una mujer de las décadas después de la revolución mexicana desafía el rol social de la mujer—la manera de vestirse y comportarse públicamente (265). Hasta la mujer de la clase media que se encarga de un empleo tiene que luchar contra la imagen normalizada de madre y esposa debido al énfasis en los deberes hogareños de la mujer para el bienestar de la patria—tener hijos y cuidar a la familia.

Entonces, en *Nueva grandeza*, la institucionalización de la imagen de la mujer que trabaja desnaturaliza y desordena dicho papel hogareño. Es más, la actriz, la celebridad y la autora personifican a la mujer de la clase media que trabaja: “Y no creas (advertí a mi amigo . . .) que la intervención del bello sexo en la civilización capitalina se reduce a los ejemplos de que son espejo María Asúnsolo o Inés Amor, o Susana Gamboa, o la Licha Lacy – o, por su escénica parte, las ya mencionadas actrices de comedia o de cine” (Novo, *Nueva grandeza* 60-61). Aquí se ve la perspectiva elitista de Novo al enfocarse en las actrices como Asúnsolo, o sea, Dolores del Río. No obstante, Novo reconoce la influencia de las mujeres provincianas en la sociedad urbana:

A veces –como la indispensable sor Juana– nacidas fuera de la capital, en ella se asentaron, nutrieron su escultura, y empezaron a emanarla irradiándola, ya por sí, ya por la interpósita persona moral de sociedades femeninas como la UFLA, abnegadamente consagradas a más altas tareas que las consideradas antaño ‘propias de su sexo. (Novo, *Nueva grandeza* 60-61)

Aparentemente, en la utopía del texto, el retrato tanto de la mujer célebre como la mujer provinciana las provee de agencialidad al tomar la batuta de sor Juana, abriendo un espacio público dentro de la producción cultural y cuestionando la relación binaria de

literatura alta/producción cultural popular al borrar las definiciones.<sup>16</sup> Mary K. Long señala que Novo aprecia el aspecto folklórico que aporta la clase baja y lo incorpora en *Nueva grandeza* como modo de valorar la historia cultural del país (“Salvador Novo” 209). El hecho de que sobrevivan las obras de Virginia Fábregas por el medio de las publicaciones de José María Vigil (Novo, *Nueva grandeza* 55), que existan grandes estrellas del cine y del teatro como Dolores Del Rio y que los turistas tengan acceso a su casa (Novo, *Nueva grandeza* 89) o que salgan a Cuernavaca “las chicas con *slacks*” (Novo, *Nueva grandeza* 102), implica que la mujer mexicana está imitando la cultura norteamericana y europea al trabajar y entrar en sitios públicos, no solamente en la alta cultura sino también la cultura de masas. Dicha implicación es queer porque se ponen en evidencia tanto la desnaturalización de la mujer tradicional e ideal como la institucionalización de la mujer que practica las nuevas costumbres norteamericanas. Ambos procesos amenazan el binomio hegemónico de hombre fuerte y dominante/mujer sumisa y hogareña. Monsiváis señala cómo “los Monstruos Sagrados (de Diego Rivera a María Félix, de Cantinflas a Dolores del Rio [. . .]) le dan credibilidad al espejismo: la nación ya es importante porque tiene hijos célebres” (*Salvador Novo* 147). Pero entre los hijos hay hijas y la producción cultural se abre para recibir la presencia de mujeres en roles nuevos e influyentes, cuestionando la relación binaria de la alta literatura/producción cultural popular.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Amy Agigian expone cómo la teoría queer aporta nuevos temas de investigación sobre el esquema social y las relaciones binarias que resultan del constructo social del sexismo. Explica cómo la teoría queer mantiene que las relaciones binarias son “historically specific and oppressive inventions, rather than as immutable ‘natural’ facts” (328). Entonces, se enfoca en binomios tanto sexuales como sociales y literarios.

<sup>17</sup> Véase *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* (1965) de Salvador Novo para retratos de María Félix, Lupe Marín y Virginia Fábregas en el año 1943. También véase el film *La*

## Agencialidad de mujer

Salvador Novo retrata a las mujeres fuertes, las célebres y las mujeres que ocupan los sitios públicos urbanos pero cabe preguntar si la mujer recibe, en cambio, algún nivel de agencialidad social o política. Elena Poniatowska en *Las siete cabritas* (2000) expone la agencialidad limitada de los miembros femeninos de Los Contemporáneos.<sup>18</sup> Nahui Olin y Pita Amor, aunque mujeres provocadoras,<sup>19</sup> sufren la censura contemporánea y se categorizan como *locas*: “El rechazo y la censura las volvieron cada vez más contestatarias y las dos hicieron del reto y de la provocación su forma de vida” (58). Es la imagen pública y escandalosa que las tacha como mujeres indeseables desde la perspectiva del patriarcado. Cuando quieren hablar con sus propias voces y ejercer su propia agencialidad, la sociedad no las toma en serio. Quizás la persona que ejemplifica la falta de agencialidad de la mujer en esta época es Guadalupe Marín, otro miembro femenino de Los Contemporáneos. Primero que todo, Marín era una celebridad. Su imagen desnuda, tanto como la de Pita Amor, se encuentra en varias obras plásticas, incluyendo los murales de su primer esposo, Diego Rivera. Aunque sus dos novelas no se consideran canónicas, aportan procesos claves que intentan reivindicar la verdadera voz de una mujer célebre, al tiempo que deconstruyen la iconografía de una imagen pública femenina. Salvador Oropesa mantiene in *The Contemporáneos Group* (2003) que es precisamente la brusquedad de la narración de sus novelas que cuestiona “the truisms of

---

*mujer de todos* (1946) de Julio Bracho, protagonizada por María Félix como mujer fuerte que paga al final del film por su herejía. Se analiza a algunos papeles de mujeres fuertes de María Félix en el tercer capítulo.

<sup>18</sup> Aunque “miembros femeninos” se puede referir a los hombres afeminados del grupo, se utiliza aquí para referirse a las mujeres.

<sup>19</sup> Poniatowska explica cómo el retrato desnudo de Pita Amor en una exposición de Diego Rivera en Bellas Artes asusta al Presidente Miguel Alemán: “¡Ah pues qué alma tan rosita tiene usted!” (*Las siete* 46).

her contemporaries” (96). Es decir, Marín intenta expresar su perspectiva para contradecir la recepción pública de su imagen sumamente controlada y editada (96). Oropesa delinea cómo la imagen pública de Guadalupe Marín se construye culturalmente. “[T]he collage of diverse texts that ended up being the Lupe Marín we all know. Only with the knowledge of how she was represented by others can we see how those visions contrast with her own story” (Oropesa, *The Contemporáneos* 96).

La mujer en la década de los cuarenta todavía no puede escribir una autobiografía porque todavía no existe la costumbre cultural y literaria de la autobiografía femenina. Oropesa cita a Debra Castillo: “Let me begin with what is only a slightly hyperbolic statement: Latin American women do not write autobiography” (Cit. en Oropesa, *The Contemporáneos* 94). Se ve claramente que la mujer mexicana de los cuarenta no tiene voz ni agencialidad sociopolítica. Oropesa también cita a Silvia Molloy sobre la disminución del poder de los revolucionarios, la recuperación de la perspectiva burguesa y la recepción del género literario de la autobiografía; dicha autobiografía es “filtered through the dominant discourse of the day, they have been hailed either as history or as fiction, and rarely considered as occupying a space of their own” (Cit. en Oropesa, *The Contemporáneos* 95). Entonces, Marín, enfrentada a la falta del género literario que permita su autobiografía, escribe su historia mediante uno de los únicos géneros literarios aceptados—la novela. Oropesa observa que, aunque las dos novelas de Marín se consideran autobiográficas, tienen que ser leídas como ficción (*The Contemporaneous* 95). A pesar de esta limitación, la obra de Marín representa la expresión y la agencialidad limitada de una mujer célebre que no se puede expresar por otro medio.

Se puede comparar Marín con los personajes en cualquier film de María Félix que, debido a su comportamiento atípicamente fuerte, tienen que afrontar las consecuencias sexistas al final del film. Marín ejemplifica en carne propia dicha falta de agencialidad sociopolítica. Los procesos y los temas de sus novelas cuestionan al patriarcado de la época y contextualizan los procesos antihegemónicos de Novo al identificar que los retratos de la mujer célebre de Novo no aportan agencialidad a la mujer mexicana en los años cuarenta. No obstante, conviene subrayar que el retrato de Marín en la obra de Novo no es halagüeño sino satírico.<sup>20</sup> Se expone aquí que la sociedad lee las transgresiones satíricas de Novo en su obra pero no lee los temas inquietantes en las novelas de Marín. Novo declara públicamente que Marín no es la mujer ideal y el público lector de Novo acepta su observación. Marín intenta hablar por sí misma y no es aceptada, subrayando el bajo nivel de agencialidad sociopolítica. Al fin y al cabo, aunque la mujer todavía no ejerce agencialidad, hay que reconocer cómo Novo retrata a algunas mujeres que el patriarcado no consideraba ideales.

### **Normalización de mujer como sujeto histórico**

Además del retrato de la mujer célebre, el retrato de la mujer modosa se ve en el texto de Novo: “Pero las familias nada más *decentes*; las que no tenían carruaje propio, ni se resignaban a “revolverse” con los pelados del tranvía, contaban para su ocasional transporte y para su paseo con las carretelas” (Novo, *Nueva grandeza* 23). Se desarrolla un enlace entre el nivel social, el modo de transporte y *la decencia* de la familia.

González Rodríguez subraya la meta de la conquista al definir el constructo de la familia como “ordenamiento religioso” y explica que los conceptos binarios de “lo Alto y lo

---

<sup>20</sup> Véase “La diegada (1926)” de *Sátira: el libro cabrón* (1978) de Novo.

Bajo”, lo bueno y lo malo, etcétera, se destacan en la teología cristiana. Su aplicación simbólica a la sociedad mexicana resulta en los binomios sociales que siguen hasta la actualidad. Además, este concepto de dualidad se transmite tanto al cuerpo como a su posicionalidad en sitios urbanos: “De las ciudades al cuerpo se reprodujo esta forma de espacializar y ordenar, algo que está en las normatividades de Occidente y que reaparece en otra oposición estructural: lo público y lo privado, nudo genérico de la identidad del sujeto” (16). Se ve en el texto de Novo que el concepto de lo bueno versus lo malo se transfiere al constructo de la familia buena y *normal*, representado por las “familias nada más *decentes*”, y que todavía existe el peligro de que el público perciba la mujer decente como una mujer de la calle al utilizar la carretela: “[L]as señoras decentes se abstendían de montar en ellas, por temor de ser confundidas con las que—en esa época hogareña, que asignaba a la mujer su sitio en la clausura de su casa—eran , sea dicho con perdón, *de la calle*, y por ella exhibían un descocado, provocativo maquillaje de albayalde y fuchina roja” (Novo, *Nueva grandeza* 23, énfasis mío). Se puede inferir que las mujeres “*decentes*” de todos niveles sociales se definen contra la mujer de la calle. Cabe notar la manera de que la mujer utiliza los nuevos modos de transporte en la nueva ciudad moderna para mejorar la calidad de vida. Surgen asuntos morales de la mujer sobre su ocupación de los sitios públicos de la transporte. El texto presenta la mujer *de la calle*, o sea, la *mujer pública*<sup>21</sup> como sujeto y subraya la falta de potestad de la hegemonía patriarcal sobre el modelo ético social. Es decir, la mujer que desafía el rol hogareño y que sale o trabaja fuera de este ámbito es considerada prostituta. Este concepto tiene resonancias del reglamento del siglo XIX bajo Maximiliano que buscaba el “control

---

<sup>21</sup> Véase González-Rodríguez (63). Sara Sefchovich comenta el referente de “mujer pública” como prostituta en México (Holcombe, “Estrategias feministas”).



sanitario de ‘mujeres públicas’ que protegía al ejército invasor” (González-Rodríguez 61). A primera vista, el binomio social de la mujer pública como contrapunto de la mujer modosa y decente no es queer por su dualidad, pero cabe notar que la relación binaria se crea por el patriarcado y que el texto de Novo, al reconocer la prostituta públicamente en su retrato, la normaliza y la reivindica socialmente, revelando otro proceso intertextual que hoy en día se llama queer.

Al crear un discurso público sobre los derechos de la mujer mediante las nuevas costumbres cotidianas que fomentan la inclusión de la mujer, el narrador problematiza la subjetivación de la mujer ante las viejas costumbres sexistas porfirianas. Por ejemplo, en el ámbito masculino del camión, el nuevo modo de transporte a principios del siglo XX, a pesar de ser producto del capitalismo de los Estados Unidos, se convierte en símbolo icónico del macho mexicano; es decir, irse en camión ya es un performance homosocial. No obstante, al buscar el nivel de confort que ofrece el automóvil, algunos camiones se transforman para incluir asientos, demostrando el interés capitalista de aprovecharse de la participación de la mujer en este nuevo modo de transporte. Cabe recordar que el automóvil ofrece acceso a más espacios urbanos que el caminar o el carruaje y la transformación del camión sigue este modelo: “Así dispuestos, los fordicos pudieron sentar a cuatro pasajeros frente a otros cuatro” (Novo, *Nueva grandeza* 24). Es el primer ejemplo en el texto del aporte de un espacio público nuevo para la mujer que transgrede el constructo de masculinidad de la época; el espacio previamente homosocial de los hombres se abre para recibir a las mujeres.

Otro retrato desafiante al constructo de familia en *Nueva grandeza* es la mujer que consume alcohol en público y, más aún, la mujer borracha de la clase dirigente. Robert

McKee Irwin expone que: “The bar, a more refined drinking establishment than the more traditional cantina or utterly lower-class pulquería, was a totally masculine space, with entrance forbidden to women” (63). Mary K. Long explica que Novo utiliza la imagen de la mujer que bebe en público como manera de yuxtaponer el folklore con la alta cultura: “[T]he whole debate around Mexican versus cosmopolitan traits is ridiculed as Novo forces the elite who control the debates to shift their gaze from the mythical past and the far-away foreign to the concrete aspects of daily life around them (“Salvador Novo” 210). González-Rodríguez recalca cómo el pulque era la bebida nacional mexicana y que “se abandonó el pulque y los usos que lo rodeaban” cuando la ciudad empezó a importar los licores extranjeros, lo cual es otro ejemplo de las nuevas costumbres ilustradas en el texto de Novo (78). Además, como Novo escribe, los “bares anexos” representan otro ámbito homosocial del varón violado por el nuevo rol de la mujer: “Otra notoria ventaja de los bares anexos a los restaurantes estriba en el fomento de la sociabilidad bisexual que propician al admitir en ellos a las señoras” (Novo, *Nueva grandeza* 34). Tanto en el Ritz como en las cantinas y las pulquerías, las mujeres en *Nueva grandeza mexicana* beben en público. Dicha “sociabilidad bisexual” (Novo, *Nueva grandeza* 34) de los bares cuestiona la potestad hegemónica de mantener los espacios homosociales exigidos por el constructo social masculino del *hipermacho*. González-Rodríguez explica que la cantina actual tiene antecedentes en “los extintos *Ladies’s Bar*” de los años cuarenta (78). La mujer ya goza de uno de los rituales previa y únicamente disfrutados por los hombres y el concepto de la mujer que bebe en público se convierte en costumbre.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Pero este derecho de la mujer desaparece después de los cuarenta y no se establece nuevamente hasta 1983 cuando las cantinas abren para incluir a las mujeres (González-Rodríguez 78).

El narrador reflexiona sobre el origen de esta nueva costumbre de la mujer, indicando que puede haber acontecido en cualquier nivel social:

Ya no recuerdo si esta emancipación feminista de la abstención alcohólica en público arranca de aquella Cigale con que el emprendedor Manolo del Valle inició sus éxitos, o si empezó, también por su cuenta, en el primitivo Papillon. El hecho, lo importante desde el punto de vista de la realidad establecida de la ciudad, es que ya son tan numerosas las cantinas a que asisten señoras, como las señoras que concurren a las cantinas; a unas, sólo a beber, como en el Ritz; a otras, a beber y a comer, como en Manolo, Papillon—o este Ambassadeurs. (Novo, *Nueva grandeza* 34)

El narrador enfatiza que la mujer ya ocupa los sitios públicos donde sirven alcohol, tanto en las cantinas como en el Ritz. Axial al retrato desafiante y queer de la mujer en este pasaje es el tema de la “emancipación *feminista* de la abstención alcohólica”. Ejemplifica la desnaturalización del cuerpo femenino como propiedad que solamente sirve para procrear para la patria. La mujer puede participar en las actividades sociales aportadas a través de la modernización del país. También, la utilización del vocablo “feminista” presagia el desarrollo de los feminismos en las décadas posteriores del siglo XX. Al incluir todos los niveles sociales, Novo también profetiza las polémicas actuales feministas que se centran en “universalizing the notion of women” social y étnicamente (Kaminsky 26).<sup>23</sup>

El narrador subraya el origen extranjero del concepto de la mujer que consume alcohol en público y se pregunta si la nueva costumbre urbana altera la debida experiencia mexicana, o sea, la tradición mexicana:

---

<sup>23</sup> Cynthia Tompkins define los feminismos latinoamericanos como “women’s willingness to take part in the armed struggle” y es esta distinción que los aparta de los feminismos norteamericanos. Tompkins hace hincapié en la importancia de la maternidad en América Latina para desarrollar agencialidad sociopolítica, ejemplificada en las Madres de Plaza de Mayo en Argentina (6). Cabe aclarar que la teoría queer y algunos feminismos se complementan, como se ve más adelante con Judith Butler.

¿Podemos sin embargo, los patriotas de la ciudad, admitir sin reparo que el fenómeno de las libaciones conjuntas de damas y caballeros sea una importación más entre todas las que —en apariencia— tienden a desnaturalizarnos como mexicanos mientras aspiran a naturalizarnos como cosmopolitas? Siento que no, y así traté de explicárselo a mi amigo. (Novo, *Nueva grandeza* 34)

El narrador enfatiza que él no acepta el concepto de la desnaturalización de su identidad como mexicano al naturalizarse como una persona cosmopolita y moderna. Al mismo tiempo, el lenguaje implica que el amigo provinciano piense al contrario y el narrador intenta convencerle que la modernización de la Ciudad de México no desplaza su mexicanismo. He aquí el proceso más queer del texto. Todas las nuevas costumbres importadas cuestionan al poder machista pero no implica que ya no sean mexicanos. La imagen nacional no se feminiza sino que la mujer simplemente se convierte en sujeto. Por ende, la imagen de la mujer únicamente hogareña se desnaturaliza en el proceso. Al burlarse de la imagen de la mujer borracha de la clase dirigente, por ejemplo, *Nueva grandeza* reafirma que la mujer que consume alcohol en los bares públicos no deja de ser mexicana.

La existencia de la mujer borracha de la alta sociedad en *Nueva grandeza* eleva la pulquería al nivel aristocrático, subjetivándola a través de las nuevas costumbres:

Mis recuerdos, mis constancias personales, aunque objetivas, prueban que hasta la época—1925—en que el estricto jefe de Salubridad que fue el doctor Gastélum instauró en las pulquerías [. . .] la discriminación sexual, y envió a las borrachas por su curado a un torno o taquilla exterior a la acogedora privacidad del recinto, caballeros y damas compartieron en su interior el social y legítimo privilegio de charlar y beber, del cual si por algún inalcanzable y dispareja razón se ha privado a las damas proletarias asiduas de las pulquerías, disfrutaban sin ambages, en cambio [. . .] las borrachas elegantes que pueden con toda libertad empulcarse con old fashioned y whiskey sours mientras se codean y se rodillean con sus contlapaches aristocráticos en estas modernas y refinadísimas pulquerías. (Novo, *Nueva grandeza* 34-35)

Al describir “la acogedora privacidad del recinto”, Novo demuestra tanto el registro alto como el neologismo que se dirigen a un público limitado de entendidos. También, el lenguaje yuxtapone la alta sociedad con la clase obrera al definir la *borracha elegante* con “contlapaches<sup>24</sup> aristocráticos”, elevando el vocablo de origen náhuatl a la sociedad dirigente. Además, se nota en el lenguaje “envió a las borrachas por su curado” cómo el narrador retrata la hipocresía del patriarcado hacia la mujer borracha al encasillarla en su rol cómico, convirtiéndola en la otra cara de la moneda de la mujer decente. El patriarcado crea una nueva relación binaria de mujer decente/mujer borracha en el proceso de justificar este nuevo sitio público de la mujer.<sup>25</sup> Además, el narrador explica a su amigo que la acción *heterosocial* de compartir bebidas alcohólicas con mujeres en público es natural, civilizada y moderna, al tiempo que expone la emancipación de la mujer de su sitio hogareño exigido por el patriarcado. Luego, el narrador retrata la emancipación de la clase obrera al borrar, mediante dicha mujer que bebe en público, los márgenes definitorios de las clases sociales. Como *créateur de mode*, la influencia retadora de la cultura norteamericana y europea culmina en la nueva costumbre “*slumming*,” que el narrador explica: “o sea de parranda por los barrios bajos supuestamente peligrosos [ . . . ] Beben cubas-libres, se desvelan, bailan, creen divertirse con los ‘pelados’ que, en realidad, son quienes se divierten con verlos” (Novo, *Nueva*

---

<sup>24</sup> La Real Academia Española señala el origen del término: “Del náhuatl *con*, acción del verbo, y *tloapachoa*, cubrir la gallina los huevos”. Entonces, puede significar “compinche” (amiga) o “encubridor” (alcahueta) (“Contlapache”).

<sup>25</sup> Monique Wittig relata la manera que una hegemonía patriarcal utiliza las relaciones binarias para reforzar su poder: “Masculine/feminine, male/female are the categories which serve to conceal the fact that social differences always belong to an economic, political, ideological order. Every system of domination establishes divisions at the material and economic level” (2).

*grandeza* 48-49). Entonces, todo es un performance que se presenta al lector de todo nivel social.

Ahora bien, la mujer puede beber en público; pero, a pesar de ser negativo, el reto que ofrece la imagen de la mujer borracha de la clase media quizá sea la peor deconstrucción y violación del espacio homosocial y la ética social expuestos por la hegemonía patriarcal y sexista, a pesar de que su rol social fuese normalizado por la misma hegemonía. La teoría queer entra al reconocer el proceso de normalizar el concepto de una *mujer pública* o una mujer borracha como las otredades que validan los nuevos sitios públicos que el narrador revela al explicarlos a su amigo. La teoría queer revela en el lenguaje de *Nueva grandeza Mexicana* la hipocresía social de dicha normalización de ambas relaciones binarias creadas (*mujer decente/mujer pública* y *mujer decente/mujer borracha*); o sea, la hegemonía a la vez deconstruye sus propios *social scripts* mientras facilita los nuevos sitios públicos de la mujer provenientes de influencias extranjeras.

Debido a los efectos profundos sociales de la revolución mexicana 1910 al cubrir el papel histórico de la mujer, el retrato de la mujer en espacios públicos es especialmente desafiante al patriarcado. Monsiváis señala la hipocresía del tratamiento de la sexualidad en el siglo XX como una continuación de la “sexofobia” del siglo XIX: “La Revolución daña severamente la estructura de silencios culpabilizadores, entre masas que se desplazan a la fuerza y señoritas que pierden o arriendan la virginidad por unas horas” (“El mundo” 27). Tanto la sexualidad como el sexo se convierten en herramientas públicas utilizadas en varios campos durante la polémica nacional sobre la feminización de la literatura y de la imagen nacional, como se ve en el arte muralista y la narrativa

oficial de la Nación; el pudor del pasado queda destruido. En los años cuarenta, la mujer y los derechos de la mujer quedan en el margen de la sociedad dominante, como aclara Monsiváis: “[W]omen were seen in an ahistoric light; they existed on the margin of the optics of political and social prestige [. . . and] because it was secondary, did not form part of History” (“When Gender” 5). El patriarcado sirve como eje del modelo de la masculinidad en la reconstrucción de la Nación mexicana que no puede existir sin definir el espacio de la mujer como doméstico y subalterno dentro de esta sociedad dominante. Al enfocarse en las mujeres que no apoyaron a la revolución, o sea, las mujeres burguesas, el patriarcado reafirma su constructo del género al categorizarlas como débiles, femeninas y subordinadas dentro de dicho constructo de masculinidad. Esta reafirmación se manifiesta como normas sociales que dictan cómo la mujer debe peinarse, vestirse y comportarse (Kaplan 261-63). La imagen de la mujer débil utilizada por el patriarcado apoya y justifica la relación binaria de macho/hembra en el discurso público utilizado en esta época. Entonces, la representación de los derechos de la mujer es lo que transgrede esta categorización y la relación binaria resultante.

Al seguir examinando el retrato de la mujer en el texto, cabe contextualizarlo históricamente con la hegemonía patriarcal contemporánea al enfocarse en dos facetas: la de la mujer burguesa (ahora la clase media) y la de la mujer de la clase obrera. Ambas tienen sus espacios bien marcados y delineados ante el constructo de masculinidad de la época. Monsiváis relaciona la manera sexista en que la sociedad encasilla la mujer históricamente: “[E]ven within the realm of generalities, one thing is notorious: women (the gender, the groups, and the enormously dynamic individuals) mean very little in political and social terms and practically nothing when set before the deity of those times:

History, an exclusively masculine territory” (“When Gender” 4). De esta misma manera, Sefchovich respalda a Monsiváis sobre las limitaciones sociales que la historia impone a la mujer ante la memoria pública y explica la mentalidad del patriarcado sobre el sitio hogareño y limitante de la mujer: “El sitio que han ocupado las mujeres en la historia ha sido y es el de lo privado, el de lo cotidiano, lo no excepcional, lo que se considera banal” (*La suerte* 13). Dicha banalidad de la mujer la subalterniza por el proceso de sujeción, demorando la posibilidad de subjetivarla, como expone Judith Butler. El poder, según Butler, se define al construir el sujeto pero es paradójico porque al convertirse en sujeto, la mujer es sometida a ambos procesos de sujeción y subjetivación. La mujer como sujeto, por ende, primero tiene que ser subordinada antes de convertirse en sujeto (*The Psychic* 1). En contexto con la época y, dentro de este proceso de sujeción ante la historia, la mujer hogareña es sometida a una vida privada, pero hay excepciones.

Durante la revolución, algunas mujeres de la clase obrera descubren la manera de mantener el discurso de la mujer como sujeto; redefinen su rol social como esposa, hermana y madre al convertirse en *soldadera* a pesar de recibir mal tratamiento, en la forma despreciada de violación sexual y masacre, tanto de los hombres que ellas mismas sirvieron como de los soldados de Pancho Villa, por ejemplo. La realidad es que, sin la *soldadera*, no hubiera habido una revolución mexicana 1910 (Poniatowska, *Las soldaderas* 12-13, 16). Después de la revolución, la mujer hogareña de la clase obrera mantiene su rol de sujeto en el espacio público como lavadora y vendedora en el mercado y se enfrentan al patriarcado en cuanto a los temas como el divorcio, la adopción y luego la educación y el empleo (Kaplan 271). El patriarcado niega este rol subjetivo de la mujer durante y después de la revolución y, como Monsiváis expone, la importancia de la



participación de la mujer en la revolución se destaca por su influencia social, a pesar de la estrategia del patriarcado al cubrir dicha influencia (“When Gender” 4-5).

Esta lectura queer identifica instancias de la recuperación de la mujer subalterna por las varias maneras en las cuales la subjetivación de la mujer en su sitio público cuestiona la potestad sexista y hegemónica del patriarcado contemporáneo. La presentación de los derechos de la mujer en el texto transgrede la costumbre de evitar el tema en los años cuarenta mientras la reasignación del espacio privado de la mujer hacia un espacio público proscrito reconfigura el rol hogareño de la mujer como sujeto en lugar de someterla. La mujer que bebe en público, de la pulquería al Ritz, y la mujer que trabaja, de la mujer obrera que vende mercancías en la calle a la celebridad icónica, indican la imitación de costumbres capitalistas norteamericanas que cuestiona el poder sociopolítico del patriarcado. Los procesos foráneos como la moda, la música y los neologismos son procesos normalizantes hacia el concepto de una mujer en espacios públicos al retratarla como corriente y natural. Por ende, se ve en el texto cómo el patriarcado construye dicha mujer en sitios públicos y la mujer borracha se crea como su otredad. Además, la mujer que trabaja ya tiene su espacio público en la utopía del texto porque la mujer únicamente hogareña ya se emancipó. Al final, este retrato cuestiona el poder del patriarcado contemporáneo al no conformarse a los rubros de la narrativa masculinista de la época. Además, se revela la manera de que el patriarcado utiliza la imagen de la mujer borracha para facilitar la aceptación de la mujer decente que bebe en público, construyéndola como sujeto en el proceso. En la época después de la revolución mexicana 1910, esta agencialidad social quizá sea la más desafiante a la hegemonía sexista.

Cabe preguntar quién hubiera entendido estos retos. Como ya se ve anteriormente, es probable que el lector público limitado de la clase media hubiese leído las crónicas de Novo y comprendido el registro complejo del lenguaje elegido. ¿Por qué Novo se enfoca en los derechos de la mujer? Uno puede argüir que el privilegiado Salvador Novo, al tener un puesto gubernamental en la presidencia de Miguel Alemán, al ser amigo de Dolores del Río y de María Félix y al ser celebridad incluso, simpatiza con los derechos de la mujer. Además, se puede postular que, debido a su perspectiva homosexual, Novo elige incluir dichos temas en el texto. Quizás reconociera la ausencia del discurso femenino en los espacios urbanos y en la literatura. ¿Es una simpatía gay hacia la mujer en general? Puede ser, pero se ve por su amistad con *la crème* de la industria del entretenimiento que es más probable que fuera una simpatía por sus amigas célebres, como se ve en los análisis de Carlos Monsiváis en el próximo capítulo. El ser confidente íntimo de Dolores del Río, Rita Hayworth y Orson Welles, no obstante, puede explicar un interés sociopolítico al enfocarse en los derechos de la mujer y validar la reflexión social hacia el tema (Oropesa, “El cuerpo” 7). Pero la “mitomanía pluriclasista” (Monsiváis, *Salvador Novo* 148) hacia la utopía construida en el texto, incluyendo el discurso en que se demuestran los derechos de la mujer, facilita idolatrar a la mujer célebre desde todas las clases sociales.

No se puede negar el impacto que tiene el retrato de los nuevos espacios de la mujer que cambia la dinámica de los espacios previa y únicamente homosociales de varones. Tampoco se puede negar que Salvador Novo, como autor que no esconde su homosexualidad, encuentra su público lector que le aporta agencialidad sociopolítica que, al final, le permite conseguir a dicho puesto gubernamental con el sexenio de Miguel

Alemán y subsecuentemente publicar *Nueva grandeza mexicana*. La crónica convertida en ensayo cumple con su rol didáctico al facilitar tanto el entendimiento y la exploración de los nuevos espacios de la Ciudad de México como el desarrollo de la identidad de sus ciudadanos (Corona y Jörgensen 18). Mary K. Long contrasta la aproximación de Novo con la de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950). Paz compara a México con otros países e interpreta la modernización de la Ciudad de México como un proceso inferior, sin la habilidad de incorporarse en una sociedad global. Además, Long enfatiza que en *Nueva grandeza*, “Novo is explaining Mexico to itself” (“Writing” 217) sin compararse con los otros países. El proceso de presentar nuevas costumbres en que participan las mujeres es queer al afirmar la existencia de la clase media y al subrayar las raíces de agencialidad social de trabajar, salir del hogar y mudarse hacia vecindades modernas. Al final, basado en la normalización de las acciones de la mujer fuera del constructo heterosexista de la familia, se puede concluir que Novo es escritor que hoy en día se llamaría queer. Novo se vale de su homosexualidad, combina su celebridad con los neologismos y los nuevos temas capitalistas para establecer su público lector y ejercer agencialidad sociopolítica. Mientras tanto, la mujer contemporánea de Novo ya tiene acceso a toda la ciudad. Monsiváis concluye al respaldar esta perspectiva: “1946 en la capital de la República [. . .] las clases medias enteradas de que cada ascenso en el empleo o cada cambio de domicilio constituyen el aprovechamiento del momento histórico” (*Salvador Novo* 146). Dentro de *Nueva grandeza mexicana*, dicho aprovechamiento se convierte en *carpe diem* para la mujer moderna de los cuarenta al clamar los nuevos ámbitos.

### CAPÍTULO 3

#### CARLOS MONSIVÁIS: RETRATOS DE MUJERES EXCEPCIONALES

En materia de renovación del comportamiento, quizás el movimiento más trascendente sea el impulsado por mujeres excepcionales y su lucha por reivindicaciones de toda índole. (Carlos Monsiváis, “Pero ¿hubo?” 108)

*Lo visible y lo invisible.* Lo visible depende del apego a una sola definición de lo masculino y lo respetable. (Carlos Monsiváis, “De las variedades” 170)

La visibilidad de la mujer en la Ciudad de México en el siglo XX se define según los rubros de respetabilidad, como dictados por los constructos de familia y de masculinidad desarrollados desde el siglo XIX hasta la actualidad. El contexto del segundo epígrafe se trata del hombre homosexual pero tiene sentido al aplicar las palabras “definición de lo masculino y lo respetable” a la mujer. Como se ve en los análisis de los retratos de la mujer de Salvador Novo en el segundo capítulo, la visibilidad se refiere a la mujer en sitios públicos que concomitantemente se contrasta con el papel social, religioso y machista de la mujer en sitios privados. Monsiváis considera que el machismo se construye socialmente y que resulta de la “freudianización” de la sociedad mexicana (“Ortodoxia” 223). Para la mujer, la respetabilidad se basa en la normalización y la abnegación del papel limitado de la mujer como madre, esposa y mujer únicamente hogareña. Se provoca una actitud nacional misógina que se desarrolla a través del siglo, subalternando el rol social de la mujer que sale del hogar para ocupar sitios públicos. Para

la mujer excepcional<sup>26</sup> y fuerte de la primera mitad del siglo XX, la lucha para obtener la agencialidad todavía no consiste en definir, defender y promover los derechos sociopolíticos de la mujer, sino que se basa en promover una imagen de la mujer que sobresalga en la sociedad *hipersexista* del siglo XX. Dicha imagen de la mujer fuera del hogar pone en riesgo el nacimiento de niños exigido por la patria mediante el constructo de familia. El patriarcado utiliza tal imagen como herramienta didáctica, exponiendo cómo no debe portarse una mujer patriótica. Convierte a la mujer excepcional en fantasía, un ser intocable, no imitable, a disposición del patriarcado en la pantalla cinematográfica o en el escenario del teatro. Por ende, actrices como María Félix actúan en papeles en los cuales se traviste figurativamente del poder del hombre, trascendiendo, en la superficie, los límites del género y del poder.<sup>27</sup> En el caso de Félix, ella misma construye su persona pública en *divus*,<sup>28</sup> permitiendo la recepción del espectador del mito de la mujer que tiene alma de hombre.

Monsiváis ilumina el poder de la diva mexicana como anomalía social, o sea, mediante un personaje que ejerce el poder simplemente porque es rebelde y bella. Se considera anomalía porque el patriarcado mantiene una presencia subyacente y, aunque la diva se jacta de su propia emancipación, la vigilancia patriarcal nunca se aleja de ella.

---

<sup>26</sup> Por razones de continuidad, “mujer excepcional”, “mujer fuerte” y “diva” se utilizan como sinónimos en este capítulo y se refieren a las mujeres célebres que Monsiváis elige retratar. Se expone que el vocablo “diva” no se debe utilizar fuera del mundo de la ópera que delinea su origen italiano. Pero, en el caso de María Félix, no se puede evitar el término. Además, se puede exponer que el concepto de la diva se fomenta aún más desde la perspectiva del hombre gay. Pero cabe enfatizar que, en realidad, cada diva es una mujer excepcional o una mujer fuerte pero no vice-versa.

<sup>27</sup> Como se ve abajo, el poder que ejerce los personajes de Félix es superficial y temporario ante la presencia perene del patriarcado.

<sup>28</sup> Se utiliza la forma masculina en latín a propósito para enfatizar la mezcla de la masculinidad con la feminidad.

Eso subraya que la imagen de la mujer fuerte es anormal bajo los rubros del patriarcado. Es más, porque el orden patriarcal siempre consigue restablecerse al final del performance, la mujer excepcional como mito es cosificada como imagen intangible del otro lado del escenario o de la pantalla. Como espectador, Monsiváis adora y adula a la diva, pero al mismo tiempo, subraya la brevedad y los límites de su poder. Esta perspectiva, aunque tiene valor sociohistórico, no se considera queer ya que no desnaturaliza la relación binaria entre la mujer fuerte cosificada (y su performance) y el patriarcado. Es decir, la mujer excepcional y el poder que ejerce se definen en relación con el patriarcado, reforzando el binomio.<sup>29</sup>

En este capítulo, se analizan dos ensayos de Monsiváis en los cuales se retratan dos mujeres excepcionales mexicanas de las primeras décadas del siglo XX, María Conesa y María Félix. Además, se examina cómo cada una ejerce poder solamente hasta cierto nivel y cómo las dos terminan apoyando al patriarcado al final de la cuenta. Primero, en el ensayo “Instituciones: María Conesa” de *Los ídolos a nado: una antología global* (2011),<sup>30</sup> la superestrella y vedette María Conesa, revela un comportamiento desafiante que le gana el apodo de “imagen de la otra Revolución Mexicana” (Monsiváis, “Instituciones” 172). Segundo, se examina la hibridación de actriz y persona pública fuerte en el ensayo “María Félix” también de *Los ídolos a nado: una antología global*

---

<sup>29</sup> Además, se expone que algunos feminismos no dan cabida a esta perspectiva por la misma razón. También se sugiere la posibilidad de alguna marginación religiosa de Monsiváis. Mientras no exista una biografía que examina y delinea sus creencias religiosas, se mantiene que ambos temas serían imprescindibles para futuros análisis. Para ensayos de Monsiváis sobre el protestantismo, véase *Protestantismo, diversidad y tolerancia* (2002).

<sup>30</sup> Se utilizan antologías que agrupan los ensayos de Monsiváis temáticamente. La paginación citada se refiere a estas antologías para la conveniencia del lector. Véase *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina* (2000), *Protestantismo, diversidad y tolerancia* (2002), *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual* (2010) y *Los ídolos a nado: una antología global* (2011).

(2011), revelando cómo el performance de La Doña, tanto en la pantalla como en la vida de la actriz, no ejerce poder verdadero.

### **Cine y estrella hollywoodenses**

Para contextualizar la perspectiva de Monsiváis sobre la mujer fuerte, cabe analizar la posibilidad de influencias cinematográficas norteamericanas en la mirada de Monsiváis. El constructo de familia norteamericana sirve como modelo desafiante al patriarcado mexicano porque el hombre mantiene una presencia tanto en el hogar como en la iglesia. El constructo de masculinidad mexicana apoya el homosocialismo que ejerce el hombre, el padre y el esposo ausentes. Entonces, los constructos de masculinidad y de familia mexicanas son precisamente lo que el retrato de la mujer fuerte cuestiona. Monsiváis explica el desarrollo de dichos constructos en México como herramientas del proceso del nacionalismo; las raíces son religiosas y los héroes son los soldados: “A lo largo de las guerras de Independencia, la creación de símbolos y paradigmas de las naciones obedece a un esquema inevitable: la traducción a la vida civil de los modelos impuestos por el catolicismo [ . . . ] Sin aura religiosa no hay veneración” (“Pero” 79-80). Asimismo, se ve el enlace entre los rubros del constructo de masculinidad, del constructo de familia y del nacionalismo, cuya meta (de todos los constructos mencionados) es unir a comunidades desafines. Los pueblos autónomos o, en el caso de la Ciudad de México, las clases sociales, se unen bajo dichos constructos y la imagen icónica, tanto de la mujer subalterna y abnegada como de la familia, se convierte en el santo grial que se defiende a todo costo.

No obstante, algunos sitios públicos, como el cine, aportan una índole didáctica sobre cómo el constructo de familia debe funcionar a través de la modernización del país.

En el ensayo “South of the Border, Down México’s Way” Monsiváis expone cómo el cine norteamericano influye en la sociedad latinoamericana desde los principios de siglo XX. Los films de Hollywood influyen paulatinamente en la sociedad mexicana al americanizarla “por contagio” (53). Es más, debido a la alta calidad del cine norteamericano de su Época de Oro,<sup>31</sup> los films son muy populares en México y los temas de modernización influyen en las “comunidades distintas” en una manera que compite con la meta nacionalista mencionada arriba. Es decir, unen a las comunidades previamente divididas en una sola comunidad moderna de espíritus afines (53), pero bajo el constructo de familia norteamericana. Además, como en las novelas *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, Monsiváis nombra la imagen de la diva como estrella del cielo con poder de diosa: “En 1915 o 1922, las *divas* rectifican las visiones consagradas de lo femenino, así sea solo por ocupar con sus rostros el espacio entero de la pantalla” (“South” 54). Como espectador, la mujer mexicana se encuentra entre el modelo mexicano de la mujer hogareña y el modelo norteamericano de la mujer fuerte. Además, Monsiváis subraya que, para los hombres mexicanos, el cine norteamericano es popular porque les aporta un aire erótico y, como las mujeres mexicanas, los hombres mexicanos a veces imitan a sus héroes cinematográficos (54). Por ende, el cine abre espacios públicos en los cuales se define de nuevo el constructo de familia mexicana: “En los veintes, las ‘estrellas’ de Hollywood son los dechados cuya condición inaccesible reajusta a personas y colectividades” (54). Eso explica, en parte, el interés tanto en el film como en la diva que demuestra Monsiváis

---

<sup>31</sup> Se refiere a las décadas entre los 1920 y los 1960.



a través de su carrera; la resultante *inaccesibilidad* de la mujer fuerte mencionada arriba es la vertiente que une los retratos de María Conesa y de María Félix.

Marvin D'Lugo subraya la importancia de entender el concepto de lo privado y lo público en los ensayos de Monsiváis, señalando “la función ideológica del cine mexicano” (287). D'Lugo explica que la literatura “según Monsiváis, está situada en la esfera privada; él considera el cine como la extensión de la cultura literaria, pero dentro de la esfera pública, aunque con ciertos cambios inevitables” (287). El cine funciona como modelo de cómo lo privado se transforma en lo público. Aquí entra la producción cultural como extensión de lo privado y como herramienta antipatriarcal que aporta el modelo foráneo del constructo de familia protestante en los sitios públicos del cine. D'Lugo concluye: “El [proceso] más esencial es lo que Monsiváis ve como la redefinición del concepto cultural de lo popular, forjada en una época más temprana, cuando lo que se entendía como lo popular era meramente la descripción literaria de cierto exotismo en la cultura latinoamericana” (287). Lo exótico se convierte en lo popular y, como en la época de Novo, la importación de costumbres extranjeras sigue cambiando la sociedad mexicana a través de su modernización. Pero lo exótico también se normaliza al redefinir cómo el público recibe la producción cultural a través de la popularidad del cine.

En el ensayo “Desperté y ya era otro” de *Aires de familia* (2000), Monsiváis observa una migración de lo privado del hogar a lo público del cine. Cuestiona el performance patriarcal dentro de sitios privados como la única manera de definir el constructo tradicional de familia:

Una migración esencial del siglo XX es la que va del entretenimiento del hogar o del teatro al espectáculo fílmico, es decir, lo que va de lo privado o muy minoritario a lo público tal y como se produce en la oscuridad. El entretenimiento privado, si tal nombre hemos de darle al muy público *seno de la familia*, incluye veladas lírico-musicales, sermones patriarcales, lecciones de abnegación maternal, ruedas de chismes y hostigamientos que son redes de castigo para quienes se desvían de la norma. (159)

Monsiváis expone el histrionismo de los ritos de familia que delinean, dentro de la oscuridad y “lo privado” del hogar, la performatividad de los ritos. Lo privado de los ritos familiares y lo público del espectáculo se yuxtaponen, delineando cómo el tema del seno familiar se traslada al cine. Monsiváis concluye que las tradiciones estereotipadas que se necesitan defender, según el constructo de masculinidad del patriarcado, deben quedarse en un museo: “Aunque las generalizaciones persisten a modo de homenaje al pasado que no conoció la duda, se han venido abajo los estereotipos (el macho, la sufrida mujer mexicana, el defensor de las tradiciones)” (“Yankees” 195). Entonces, se ve cómo Monsiváis deja a un lado la imagen de la mujer abnegada y se enfoca con vigor en la mujer fuerte mexicana, específicamente la diva teatral y cinematográfica.

### **María Conesa: reina pícara del género chico**

Hoy, sus anécdotas nos precisan lo que, desde la perspectiva de la sociedad de masas, es tan difícil de entender: la intensa aglomeración que también llamamos Revolución Mexicana, la cercanía de todos con todos, la promiscuidad social, el remolino que no sólo era espiral de muerte sino de placeres voluntarios y a la fuerza. (Carlos Monsiváis, “Instituciones” 183)

La diva mexicana es icónicamente sexista y normativa; es decir, respalda el constructo hipermasculino mexicano al provocar sentimientos profundamente sexistas: los hombres quieren adueñarla y poseerla (cosificación) y las mujeres quieren ser como

ella, aunque solamente en sus fantasías, porque las demás mujeres son ordinarias. He aquí el binomio que permite que el concepto de la diva exista, es decir, la alta visibilidad de la diva se define contra la mediocridad y la invisibilidad de la mujer ordinaria. A Monsiváis le encantan las divas y retoma de Salvador Novo el enfoque en cómo la diva, a pesar de su inaccesibilidad, intenta comportarse en una manera desafiante que cuestiona el papel pasivo, subalterno y hogareño de la mujer exigido por el patriarcado. Pero, en realidad la imagen y el mito de la diva apoyan al binomio de mujer excepcional y cosificada/hombre patriarcal, subrayando la falta de poder verdadero de la mujer. María Conesa, vedette y mujer excepcional de los principios del siglo XX, encarna la cosificación de la mujer en un medioambiente erótico y sexista. No obstante, los análisis de su retrato por Monsiváis revelan una dualidad del sitio público y del sitio privado de la mujer en la sociedad mexicana que desafía al patriarcado y al constructo de familia mexicana.

Además de la dualidad de sitios, Stella T. Clark en su ensayo “Camila o La Pintada: tipo y mito de la mujer mexicana” (1980), señala una “dualidad femenina” (244) entre las mujeres mexicanas en la novela de la revolución mexicana, *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela. Camila representa la mujer pudorosa y decente que siempre se mantiene en sitios privados y que apoya la imagen de la mujer “pura e ideal, abnegada y sumisa, que sigue y obedece al hombre ciegamente” (Clark 244). En cambio, La Pintada protagoniza la rebeldía de la mujer, cuyo comportamiento en sitios públicos asusta al lector,<sup>32</sup> evocando la imagen de la *mujer de la calle* retratada por Salvador Novo (Novo,

---

<sup>32</sup> Clive Griffin expone que La Pintada representa el peor aspecto de la revolución mexicana (31) y que es percibida como una mujer fuerte, dominante y peligrosa. Señala cómo La Pintada representa el subdesarrollo de la cultura mexicana que se destroza por las acciones de una prostituta joven y sifilítica al nivel apocalíptico de la *Divina comedia* de Dante (28).

*Nueva grandeza* 23). Mónica Mansour describe La Pintada como “mala en todos los aspectos y en relación con todos” (265). Clark explica la dualidad social que representan los personajes de Azuela: “La Pintada, en contraste, es rebelde y violenta, la mujer que vive al margen de la sociedad. En combinación, forman una síntesis de dos extremos irreconciliables que se le presentan a la mujer mexicana y entre los cuales tiene que escoger” (244). Es precisamente el deber social de escoger entre dos polos opuestos del comportamiento de la mujer mexicana que crea los binomios de mujer decente/mujer mala y mujer en privado/mujer en público analizados en este trabajo.<sup>33</sup>

Se expone una intertextualidad entre Conesa y La Pintada, cuyos roles sociales cumplen con el rol social de la mujer mala. Monsiváis aporta en su ensayo “Instituciones: María Conesa” el retrato tanto de una mujer que ejemplifica el papel social de la mujer mala, contra quien la mujer decente se define, como el papel de dicha mujer mala que ejerce algún nivel del poder: “Por cuatro décadas, María Conesa dominó la escena mexicana, signo de las falsas y genuinas contradicciones de una sociedad y su espacio de libertades morales” (173). Monsiváis relata cómo el crítico teatral Luis G. Urbina se declara en contra del género chico,<sup>34</sup> dirigiendo su repugnancia directamente a Conesa en

---

<sup>33</sup> Se sugiere una intertextualidad atemporal desde la temprana modernidad peninsular con el personaje de Fenisa en la comedia *La traición en la amistad* (1628-32) de María de Zayas y Sotomayor. Como Conesa, Fenisa cumple su rol social de la mujer mala contra quien todas las mujeres buenas de la sociedad se definen. Fenisa es castigada al final de la obra al no poder casarse debido al ostracismo patriarcal; es decir, no consigue su final feliz con boda que documenta que el patriarcado se reafirma en contra del comportamiento de la mujer no ideal y promiscua. Tanto Fenisa como María Conesa mantienen su rol social imprescindible de la mujer seductora contra quien las mujeres decentes se definen y con quien los hombres experimentan sus aventuras eróticas. Pero los hombres siempre regresan al hogar para procrear, asegurando la continuación de la patria.

<sup>34</sup> “Género chico” se refiere a una variación de la zarzuela que se enfoca en la clase baja.

una reseña: “Me resisto un poco a llamar artista a esta ‘cantaora’ y ‘bailadora’ que no hace otra cosa que llevar al tablado actitudes y movimientos provocativos y sensuales [. . .] de todo el cuerpo chorrea malicia esta mujer” (Cit. en Monsiváis, “Instituciones” 175). En la superficie, la alta sociedad de la Ciudad de México parece estar en su contra pero su popularidad evidencia que Conesa cumple un papel social de mujer erótica imprescindible para el bienestar de la patria. Aquí entra la inaccesibilidad mencionada arriba; no es *mujer pública* sino mujer seductora de alta categoría. El erotismo de la sociedad mexicana se ubica firmemente en sitios públicos, no en el hogar sino en el teatro del género chico y en el performance de Conesa. Aunque el nombre María Conesa termina asociado con la inmoralidad de la élite porfiriana, consigue el estatus de “superestrella” en el apogeo de su carrera (172). La vedette y cantante española se establece en la Ciudad de México en 1907 y cumple, con éxito, su rol de la mujer mala. Pero, como Monsiváis revela, Conesa consigue ejercer su propia fama para manipular la censura de la época, convirtiendo *lo invisible* en *lo visible*.

Monsiváis aclara el papel pícaro y erótico de Conesa en la sociedad mexicana:

Al llegar a México, la Conesa obra milagros: el género chico, entonces en grave crisis, se salva con su sola gracia y su malicia. Al principio los críticos no le descubren demasiadas facultades, pero a los inconvenientes de la voz los redime la *picardía*, que viene a ser la relación desde el escenario con la concupiscencia que campea en las butacas. Al instante ella lo comprende: en un medio reprimido, las alusiones divertidas al sexo son escenificaciones clásicas del orgasmo colectivo. *Ser audaz* es pronunciar con malicia una frase, y ya el espectador inventará su contenido “verdadero”. (“Instituciones” 175)

Se ve que al principio el género chico no es muy popular pero Conesa lo salva al mezclar perfectamente lo bueno y lo malo, o sea, su “gracia y su malicia”. Conesa se da cuenta muy pronto de que una índole pícaro en su performance le aporte el poder de ejercer

control sobre su público. Entonces, su persona pública es construida, como la de María Félix más tarde en el siglo, para conseguir popularidad y algún nivel del poder social. Se ve en una estrofa de *Cuplés del bastón* la construcción de dicha índole pícaro: “A Pepín, que es un muchacho / muy juicioso, / su papá le ha comprado ayer / un pito / modernista en el bazar, / y hoy Pepín entusiasmado, / como es cosa natural, / con orgullo enseña el pito / que es una preciosidad” (Monsiváis, “Instituciones” 181). El performance de Conesa es atrevida, dejando al público al punto del “orgasmo colectivo” (175), según los referentes del público y cómo el público entiende sus alusiones. Su persona pública se basa en la mezcla del humor y el erotismo.

Entonces, Monsiváis revela el poder que Conesa ejerce para manipular la sociedad mexicana mediante la popularidad de su performance erótico. Monsiváis explica cómo la vedette utiliza su popularidad y los efectos en la sociedad mexicana:

María Conesa, imagen de la otra Revolución Mexicana, la que se iniciaba en las noches de la capital tomada por diversas facciones, en el momento en que los caudillos y sus segundos hacían de los teatros su campo de batalla erótico, invadían los camerinos, enviaban montañas de rosas, raptaban a las inaccesibles y expulsaban a las demasiado accesibles, seguían jadeantes los movimientos sicalípticos desde la primera fila, y oían complacidos los rumores de amoríos que no soñaban emprender. (“Instituciones” 173)

Se revela una imagen no comúnmente retratada, la de la revolución mexicana nocturna y erótica, que acontece en los espacios urbanos de la Ciudad de México. El juego de poder se ve en el lenguaje “raptaban a las inaccesibles y expulsaban a las demasiado accesibles”. Conesa consigue el balance de mujer provocadora y de mujer no de trato fácil e inaccesible. Es decir, el público no la alcanza a poseer, pero siempre hay esperanza y la fantasía se aviva. Por ejemplo, cuando las tropas de cualquier lado de la revolución

entra a la Ciudad de México, Monsiváis describe cómo “suele acudir a los locales un emisario que informa: ‘Por orden de mi general Fulano de Tal, que no se suspenda la función, pues esta noche vendrá al teatro con su Estado Mayor’” (184). Conesa, muy pronto, se transforma en “imagen nacional del espectáculo” (173), uniendo las facciones de lados opuestos de la guerra para que pueden gozar del performance erótico. Como sucede el cine más tarde en el siglo, el teatro se convierte en espacio social en el cual se buscan “contactos sociales y sexuales” (170). La fantasía y el erotismo le aportan a Conesa su poder.

Dentro del torbellino erótico, Conesa aprende a manejar la sociedad urbana de la Ciudad de México, adueñando “de las conversaciones, y de los reproches fingidos, su camerino se inunda de flores cada noche, los tandófilos deliran” (Monsiváis, “Instituciones” 176). Su alta popularidad inspira a su público a exigir que la sociedad la deje hacer su performance. Es más, Conesa gana el mayor sueldo en México hasta entonces, tres mil pesos mensuales (176). Pero el más alto nivel de esfuerzo desafiante que consigue es manipular al crítico teatral Luis G. Urbina, quien se arrepiente de su reseña previa mencionada arriba, exclamando: “¡Abajo la hipocresía y arriba la falda de dieciocho abriles!” (Cit. en Monsiváis, “Instituciones” 176). La teoría de sujeción de Judith Butler entra aquí; la sujeción de Conesa, o sea, su cosificación, la convierte en sujeto popular (Butler, *The Psychic* 1). No obstante, no tiene agencialidad verdadera—más que la popularidad de su erotismo—y Conesa sigue, en realidad, apoyando al constructo de masculinidad mexicana impuesta por el patriarcado.

El medioambiente altamente erótico se explica al examinar la baja calidad del género chico a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Monsiváis expone el

aspecto erótico y, probablemente, homoerótico del espacio interior del teatro: “Este teatro es de un solo golpe diversión, espacio de contactos sociales y sexuales” (“Instituciones” 177). El público de Conesa en general consiste tanto de hombres como de mujeres. Por un lado, eso implica que el constructo de familia mexicana no se sostiene porque la mujer sale a compartir en el medioambiente erótico del performance de Conesa. Por otro, como Monsiváis explica, el público de la zarzuela *La corte del faraón*, por ejemplo, es exclusivamente masculino (“Instituciones” 177). He aquí un proceso muy desafiante en el ensayo de Monsiváis. Primero, la mujer que goza del ambiente erótico del teatro cuestiona la moraleja de la familia mexicana y el sitio hogareña de la mujer. Segundo, se puede inferir, si el teatro es un lugar para “contactos sociales y sexuales” (170) y, si el público de algunas obras de Conesa es únicamente masculino (177), que acontecen relaciones sexuales entre hombres en el público altamente excitado por el medioambiente erótico del teatro. Cabe recordar que el cine y el teatro históricamente son lugares de actos homoeróticos, como mantiene Osvaldo Bazán sobre el cine argentino más tarde en el siglo XX: “En verdad, las películas no le interesaban a nadie. Los muchachos no iban al cine a ver películas. Iban al cine a ‘hacer el ajedrez’, saltando de butaca en butaca, buscando una mano amiga, un roce erótico, una caricia en la oscuridad” (308). Esta alusión es retadora porque señala la improbabilidad de que el público homosocial solamente de varones no busque la primera “mano amiga” que se encuentra.

Otro aspecto desafiante del ensayo de Monsiváis es la unión de clases sociales. Como las crónicas/canciones de Chava Flores elevan los temas y la jerga de la vida cotidiana de la vecindad mexicana al nivel de producción cultural de las masas,



Monsiváis revela una interacción de clases sociales en los sitios urbanos de la Ciudad de México:

El paisaje humano es una nueva naturaleza. Échenle una ojeada al reparto: marejadas de inmigrantes; las señas omnipresentes de la lucha de facciones [. . . y] encuentros de alto riesgo en esquinas y cantinas; oportunismo a raudales; risa conjunta en la misma platea de bárbaros y civilizados [. . .] chismes sólo verificables en fosas comunes [. . .] Y la necesidad de estabilidad administrativa y psicológica que se sobrepone a los disparos incesantes, y eleva cada noche a María Conesa a las alturas de las alegorías desconocidas de la Revolución. (“Instituciones” 184-85)

Dichos encuentros revelan un intercambio social entre Conesa y su público, indicando que ambos consiguen manipular la censura de la época. Pero más significativo es que la clase baja asiste al teatro del género chico y la alta sociedad participa en la acción de “slumming” mencionada en el segundo capítulo.

Al final, Conesa cumple con su papel de la mujer mala en una sociedad nacionalista y modernizante. En el teatro de las obras de Conesa, la retórica tanto de la censura como de la revolución se deja a un lado: “Con perspicacia, María capta el secreto de *La corte del faraón*: ya es hora de hacer del espectador un cómplice más activo en contra de la censura, hay que convertir sus carcajadas en instrumentos contra la ñoñería” (Monsiváis, “Instituciones” 178). Conesa consigue manipular la censura y la hipocresía del constructo de familia para asegurar su sitio como seductora en la sociedad mexicana. Pero su poder es limitado ya que su nombre se asocia con la decadencia del porfiriato; Conesa termina encarnando la “posesión simbólica” (178-80). A la vez se señala que tanto la cosificación de Conesa como el acontecimiento de algunas aventuras eróticas se encuentran fuera del hogar en sitios públicos. Es decir, tanto los hombres como las mujeres mexicanos se excitan sexualmente en el espacio público del teatro en reacción

del performance de Conesa. Sin embargo, con la excepción de las acciones homosociales y homoeróticas en el teatro, el patriarcado se reivindica porque Conesa atenúa el deseo erótico de su público. Monsiváis concluye que, aunque Conesa se convierte en “la figura que esencializa la parte frívola del caos” (183), aporta a la sociedad mexicana un servicio imprescindible, el de una “salida catártica” (180), asegurando que la fantasía se sosiega en el sitio público del teatro.

### **Maria Félix: *La Doña* como mito y fantasía patriarcales**

María Félix nació dos veces: sus padres la engendraron y ella, después, se inventó a sí misma. (Octavio Paz, “Razón” 11)

En el comienzo del film *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes, el espectador ve una imagen casi nunca repetida: el personaje de María Félix, llena de felicidad, sonríe inocentemente. La joven Bárbara está feliz mientras cuida a su prometido. Luego, se posiciona a su lado sumisamente mientras un grupo de rufianes juegan con naipes. De repente, un rufián, en una acción machista, dispara y mata al prometido. Muere tanto el prometido como la inocencia de Bárbara y, al levantar la famosa ceja, la mirada de odio se convierte en juego de poder. Así nace el mito y la imagen indomables de María Félix. En este momento el protagonista femenino y la actriz se unen y ambas crean la iconografía de su persona pública: la mujer fuerte, la actriz excepcionalmente bella y la diva mexicana. Octavio Paz comenta la rapidez de la transformación, que considera “como un relámpago que desgarrar las sombras” (“Razón”13). Luego, la actriz icónica y su persona pública se fusionan con su imagen popular para crear el mito que es La Doña. Paz lo aclara así:

Recordamos sus actuaciones en esta o aquella cinta pero lo que sobrevive de sus películas es, sobre todo y ante todo, su figura, sus gestos, sus miradas, sus movimientos y, en una palabra, su persona. ¿Su persona o su imagen? Ambas cosas: su persona se ha vuelto imagen y su imagen es inseparable de su persona. La gran creación de María Félix es ella misma. (“Razón”10)

Se ve claramente que Paz alaba a Félix, pero tiene razón al declarar que María Félix es una entidad construida. En la pantalla se ve que Félix ha creado, como una deidad, la imagen icónica de la mujer fuerte en su propia imagen y que el espectador no puede separar la iconografía de la actriz. Entonces, se presenta el tema de quién ejerce el poder en la pantalla, ¿el personaje o la actriz? Monsiváis toma en cuenta esta paradoja en su ensayo “María Félix” y examina tanto el comportamiento hombruno de algunos personajes de sus films como la fuerza de la actriz. En otro ensayo, “María Félix: pabellón de la imagen”, Monsiváis comenta la creación del mito de María Félix, concluyendo que la fuerza de sus personajes destruye la placidez obligatoria del hogar mexicano y de la mujer sometida (14). Es decir, la mujer mexicana queda inquieta al ver las películas de Félix porque sus valores católicos no concuerdan con las imágenes de la mujer en la pantalla que es excepcionalmente fuerte y está fuera del hogar.

En los primeros papeles fílmicos de María Félix, como en *El Peñón de las Ánimas* (1942) de Miguel Zacarías, todavía no se ve el mito de La Doña. Monsiváis subraya el retrato de la mujer abnegada en los films tempranos de la Época de Oro mexicana: “[L]as heroínas del cine mexicano son, porque no hay otra, dulces, abnegadas, elocuentes en su silencio o en sus frases de arrobó, ofrendas en el altar del patriarcado” (“María Félix” 213). Monsiváis expone una conexión entre estos tempranos films mexicanos con los de

Hollywood.<sup>35</sup> Además, dispone una vertiente con otros films de la época que apoyan el patriarcado al enfatizar el sitio hogareño de la mujer mexicana:

*Casa de muñecas* [1943], la muy radical obra de Ibsen, donde al final la Nora [. . .] toca la puerta y regresa al hogar. Las películas de María Félix van por ese camino [. . .] Confusamente, se anhela aquello de que Hollywood dispone en abundancia: ídolos que inciten al ánimo adoratriz y que, por lo mismo, triunfen en la taquilla. (“María Félix” 213)

Entonces, la taquilla y su “ánimo adoratriz” limitan el poder de la mujer mexicana en la pantalla. Porque el mito de Félix todavía no nace, la actriz no necesita balancear su femineidad contra el papel masculinista de la mujer fuerte que retratará en algunos de sus films posteriores.

En *La mujer de todos* (1946) de Julio Bracho, algunos años después de *Doña Bárbara*, Félix protagoniza una mujer que comete el grave error social de enamorarse de dos hombres que son tanto mejores amigos como medio hermanos. La trama culmina en un duelo al final del film que es una acción muy homosocial y simbólicamente homoerótica, con pistolas que simbolizan su masculinidad. Al final, uno de los dos será más viril ya que solamente una pistola tiene bala. Ninguno muere, sin embargo, y el patriarcado se restablece porque María, el personaje de Félix, se va, abandonando a los dos amigos/hermanos para que su amistad siga intacta. El medio hermano menor dispara su bala simbólicamente en la tierra, rompiendo figurativamente el enlace erótico entre ambos y María. Por ende, la mujer inmoral no consigue una relación estable con ninguno y los hombres celebran la normalización del patriarcado con un desfile, otra acción

---

<sup>35</sup> D’Lugo señala cómo Sara Sefchovich expone la influencia norteamericana en la obra de Monsiváis. Según D’Lugo, Sefchovich considera que la crónica de Monsiváis “se deriva del New American Journalism, especialmente la obra de Tom Wolfe, James Agee, Gay Talese y Truman Capote” (285-86). Entonces, se explica, en parte, el conocimiento de la cultura norteamericana que, concomitantemente, influye su perspectiva protestante sobre el cine y el constructo de familia norteamericana como desafíos al modelo católico latinoamericano.

homosocial que demuestra su masculinidad, montados de caballo y vestidos de uniforme militar. Monsiváis concluye al comentar la trama de este film, que se clasifica como una serie de films con el tema de “loco amor” que graba Félix entre 1943 y 1947: “No importa si las tramas la condenan al enamoramiento que es la pérdida del reino, o a la soledad, o a la muerte trágica que es, por otros medios, la continuación de las derrotas femeninas” (“María Félix” 222). Lo que importa es que La Doña luce gloriosa y que “Ella sonríe, como ante un desfile de esclavos en la Roma imperial” (223). Se destaca aquí la perspectiva de Monsiváis que no se enfoca en el pecado social de la protagonista sino en su magnificencia.

El mito de La Doña se crea en el film *Doña Bárbara* (1943), que se basa en la novela del venezolano Rómulo Gallegos. La protagonista es violada y el resultante odio a los hombres la convierte en símbolo del poder ejercido previa y únicamente por el patriarcado. Bárbara se traviste, tanto física como figurativamente, de hombre poderoso y masculino. Lleva una pistola, un látigo y una fusta como símbolos fálicos y su masculinidad se ve en sus movimientos, sus gestos y el timbre de su voz. En la superficie, parece una mujer que, mediante el rencor, se convierte en símbolo del patriarcado. Pero es una ilusión. El control del patriarcado nunca está lejos de ella y se representa y se manifiesta en el doctor de Derecho Santos Luzardo (un hombre instruido), en su hija Marisela (que se convierte en la imagen ideal de la mujer para servir la patria) y en las acciones homosociales a lo largo del film.<sup>36</sup>

Pero el patriarcado parece disfuncional bajo el liderazgo de una mujer fuerte. En realidad, la imagen del film que más desafía al patriarcado es Lorenzo Barquero, el padre

---

<sup>36</sup> Acciones como acorralar a los caballos o administrar los quehaceres de la llanura, que son hechos por los hombres. El homosocialismo se apoya por el patriarcado como norma social.

de la niña Marisela. Es aún más desafiante que la imagen masculina de Bárbara. Hombre débil e inútil, su imagen simplemente no se permite bajo los constructos de masculinidad y de familia de la época. Su personaje es provocador porque cuestiona la habilidad del patriarcado de reforzar la imagen ideal del hombre machista mexicano. Primero, es dominado por una mujer hombruna y se porta débil y sumiso ante ella. Segundo, es manipulado por un extranjero, Guillermo Danger, en un juego de poder simbólico de las influencias extranjeras. Al final, no tiene la fuerza para resistirse.

Monsiváis explica por qué el personaje representa un mayor peligro para la patria: “Barquero ha vivido por un tiempo con la Doña, que le otorgó una hija, Marisela (María Elena Marques) y que lo condujo a manar profecías en sus borracheras, y a casi vender a su hija por el whisky que le ofrece don Guillermo Danger” (“María Félix” 214).

Monsiváis señala con las palabras “casi vender a su hija por el whisky” algunos temas que amenazan al patriarcado. Primero, la hija representa el futuro de la patria. Es casi salvaje y solamente interactúa socialmente con su padre. Bajo el constructo de familia, la hija descuidada no implica que el padre no cumpla con sus deberes sociales sino que señala la ausencia de la madre como el reto más antipatriarcal. Bárbara no cumple con su papel hogareño de cuidar a la familia. Segundo, Barquero es un personaje sumamente peligroso para el bienestar del patriarcado. Es la antítesis del hombre ideal y el peligro se basa en cómo se deja ser manipulado por una mujer. Finalmente, Mr. Danger representa la influencia extranjera que cuestiona la integridad de los ideales nacionalistas.

Al final del film, el patriarcado se reafirma tanto con la muerte de Barquero como con el sacrificio de Doña Bárbara. Santos Luzardo reemplaza la figura del padre al ayudar a Marisela a convertirse en una figura como Camila en *Los de abajo*. O sea, su

habilidad potencial de tener hijos corrige el daño que causan sus padres. Luzardo ejemplifica el poder del patriarcado, como expresa un peón de Doña Bárbara: “El doctorcito habla sabroso y da gusto escucharlo” (*Doña Bárbara*). Al final, La Doña se aleja de Luzardo y de su hija para que se formen una familia y que produzcan hijos para la patria. Asimismo, la anomalía de la mujer fuerte se normaliza solamente cuando se restablece el constructo patriarcal de la familia.

Otro tema imprescindible que Monsiváis revela en el film es cómo la belleza le aporta a Félix su poder, aunque sea limitado. Explica cómo “la hermosura como técnica de sujeción” permite que la imagen de la mujer fuerte escape el escrutinio de la censura (“María Félix” 215). El binomio social de mujer mala/mujer buena que resulta de la sujeción se ve en la relación entre Bárbara y Marisela:

Y se produce la contradicción fastuosa del cine: a la prédica explícita se pone lo divulgado por las imágenes; por un lado está Marisela, la enamorada del doctor (que se suelta las trenzas y se abre un tanto la blusa); por otra parte aparece la supersticiosa, la bruja inmemorial que pone de cabeza y de espalda a los santos ante tres veladoras y el retrato de Santos Luzardo. Y lo inaugural es la hermosura que dispone de voluntad, algo insólito en la época. (“María Félix” 215)

La belleza es la fuerza que permite a Félix/Bárbara portarse como hombre sin que el público la perciba como figura amenazante. Bárbara es la otredad contra quien Marisela se define como mujer normal y buena. Pero Monsiváis se fija en el mito de la diva, explicando que: “La imagen del sometimiento no se implanta porque la belleza crea un nuevo código: lo que deslumbra somete, especialmente cuando si al hechizo lo acompañan la voz [ . . . ] y el temperamento” (215). Por un lado, que la mujer no sea sometida y que la diva sea la que somete es desafiante porque permite entrar el cuestionamiento del poder del patriarcado de controlar la mujer fuerte y masculina. Por

otro, Monsiváis nombra la belleza como la fuerza que permite la aceptación social de la imagen de una mujer masculina. Es decir, la mujer fuerte y masculina se cosifica si solamente se acepta basada en su belleza. Como el segundo capítulo sobre Novo, se evoca la teoría de la sujeción de la mujer de Judith Butler para explicar el proceso de subjetivar a la mujer solamente después del proceso de sujeción (Butler, *The Psychic* 1). Pero en el caso de la mujer fuerte en la pantalla mexicana, la mujer fuerte se cosifica y se somete al final del film.

D'Lugo respalda a esta perspectiva al señalar que Monsiváis reconozca en la imagen de María Félix “la artificialidad de la construcción de la imagen de un México falsificado poblado por mexicanos artificiales” (296). Asimismo, se puede concluir que el retrato de Félix por Monsiváis señala dicha construcción. Por consiguiente, en *Rostros del cine mexicano*, Monsiváis comenta la novedad de la construcción de la mujer fuerte:

María, la Hembra-con-corazón-de-hombre, anuncia la nueva psicología femenina y evoca a la Revolución que no fue, a lo que habría pasado si la belleza se independiza de la violencia y la moda se instala en las trincheras. Y si su personaje es devoradora, mujer sin alma, *femme fatale*, ella se aislará en la elegancia su molde inquebrantable. (12)

La agencialidad de la *femme fatale* se consigue mediante la belleza y la moda como herramientas desafiantes. Pero cabe recordar la construcción del mito de Félix. Por ende, Monsiváis señala la temporalidad del poder del personaje al preguntar: “¿Quién se acuerda del final, donde La Doña, enamorada del leguleyo, abdica su imperio?” (“María Félix” 216).

Monsiváis concluye que, al simplemente portarse como hombre, Doña Bárbara consigue aumentar y reivindicar los derechos de la mujer:



Lo memorable es la ‘virilidad’ del templo femenino. Y gracias a *Doña Bárbara*, María quebranta el machismo de la industria fílmica, que inmoviliza a las actrices en razón de “la inferioridad de su sexo”. *La Doña* es un arquetipo inesperado y un patrimonio súbito: la apariencia que moviliza y transforma la Feminidad. “Soy mujer de corazón de hombre”, dirá María, y la frase describe la reivindicación de los derechos de una mujer, ella misma, que no representa al género y que nunca deja de representarlo. (Las palabras son mías, la actitud es suya). (“María Félix” 216)

Pero la virilidad del templo femenino es construida y, por consiguiente, es temporal.

Aunque la masculinidad de *La Doña* sea inesperada y que “la Feminidad” se transforme, el retrato de Monsiváis indica que la protagonista fuerte de María Félix todavía no ejerce agencialidad verdadera y que su popularidad se basa en el exotismo de la anomalía de una diva hombruna.

Al retratar a las mujeres excepcionales, Monsiváis sigue el modelo privilegiado de Salvador Novo de enfocarse en la alta sociedad. También, como en el caso de Novo, se puede concluir que su interés en la diva se genera mediante una simpatía gay, ya que Monsiváis consigue el estatus de estrella también. Pero su enfoque en la construcción de la mujer excepcional se destaca al exponer los límites y la temporalidad de la diva ante el eterno patriarcado mexicano.

Aunque María Conesa representa la mujer cosificada que, al final, respalda al patriarcado, la recepción pública de su performance erótico es lo que más reta al concepto patriarcal de la mujer en sitios públicos. El erotismo que existe en el sitio público que Monsiváis revela cuestiona al patriarcado porque indica que, tanto el hombre como la mujer, participan en el performance erótico de Conesa. Por un lado, se cuestiona el papel hogareño, restringido y privado de la mujer mexicana. Por otro, la alusión homoerótica de hombres en el sitio público del teatro de la zarzuela pone en duda el poder del patriarcado

porque revela un comportamiento homoerótico potencial que cuestiona el constructo heterosexista de la familia.

El mito de María Félix seduce a Monsiváis que se ve claramente en sus ensayos sobre la diva. Pero es el retrato de Monsiváis de la familia disfuncional, a través de los personajes Lorenzo Barquero y Doña Bárbara, que aporta el aspecto más provocador. La dominación de Barquero pone en riesgo todo lo que define al macho mexicano. Se deja controlar por una mujer, es manipulado hasta la muerte por un extranjero, tiene un vicio alcohólico incontrolable que causa su muerte y no mantiene la imagen nacional del macho mexicano. Doña Bárbara es retadora no porque es un personaje masculino y fuerte sino porque no cuida a su hija.

Entonces, la respetabilidad tanto de Conesa como de La Doña se cuestiona. Por un lado, la alta visibilidad de los mitos justifica la fantasía erótica de Conesa y los rasgos masculinos en los papeles de Félix. Por otro, porque los personajes de Félix se sacrifican al final de los films y el nombre de Conesa se subvierte al asociarse con las banalidades del porfiriato, la respetabilidad de ambos se reivindica mediante su olvido, su ausencia, su invisibilidad y su abnegación. El patriarcado sigue controlando a la mujer fuerte y manteniéndola en sitios privados. Pero, los dos retratos de mujeres excepcionales de Monsiváis revelan hilos intrigantes que pueden desenmarañar el constructo de familia mexicana. Al fin y al cabo, es la alta visibilidad del mito de la diva, no su agencialidad, la que permanece en el imaginario social.

## CAPÍTULO 4

### SARA SEFCHOVICH: HISTORIAS OLVIDADAS DE PRIMERAS DAMAS MEXICANAS

En México tenemos el logos occidental como deseo, como ilusión, como discurso, como prejuicio, y de allí que sea la nuestra una eterna fe en las recetas de fuera, las de los países exitosos y ricos, y un afán de imitarlos, que nos hace convertirnos colectivamente una y otra vez a lo que alguien llamó sus “mecas simbólicas”. Esta [es] nuestra mentalidad colonizada. (Sara Sefchovich, *País de mentiras* 20)

Me di cuenta entonces que en nuestra cultura las miradas sobre la realidad pasan por el filtro que las embellece o al menos que suaviza su dureza y que se tergiversa, oculta o silencia aquello que no gusta. (Sara Sefchovich, *País de mentiras* 15)

La sociedad mexicana actual es paradigmática de una sociedad desconfiada y desinteresada, sin respeto a la ley, debida a una crisis de identidad, tanto nacional como internacional. Imita a los países ricos pero solamente en la superficie, intentando pasar lo desafiante de la realidad por el filtro mencionado por Sefchovich en el segundo epígrafe. También, pretenden cubrir las llagas de la sociedad con mentiras y dobles discursos. Octavio Paz expone que, al preguntarse quiénes son, la gente de una sociedad recibe respuestas diversas que resultan en varias definiciones de una imagen nacional: “[F]rente a circunstancias diversas, las respuestas pueden variar y con ellas el carácter nacional, que se pretendía inmutable” (*El laberinto* 1). Roberto Blancarte sitúa la crisis de identidad, tanto en México como en América Latina, en debates ideológicos entre “la antigua potencia colonial y las nuevas potencias mundiales”, señalando el enfoque histórico en “un pasado, real y mítico, que pretendía la recuperación de valores

autóctonos de raíces específicas, que nos permitieran definir con claridad nuestra identidad nacional” (7). En México, Carlos Monsiváis señala que proviene del período del porfiriato una dualidad que imposibilita la formación de una identidad nacional mexicana, o sea, una fuente de diatriba ética y conflictiva que sigue afectando a la sociedad mexicana actual: “[E]l porfiriato, con su nacionalismo como esperanza de otra nacionalidad, sus mezclas de positivismo y catolicidad y su amor siamés a la dictadura y el progreso. Al pasado se le encomienda el juicio moral sobre el presente” (“Alto contraste” 27). Paz agrega que el tiempo es cíclico y que: “La historia es una degradación del tiempo original [. . .] El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera a fin de cada ciclo” (*Los hijos* 29). La paradoja que resulta gira en torno a la falta de transformaciones sociales y políticas (Monsiváis, “Alto contraste” 27).

Sara Sefchovich señala en los epígrafes que México en la actualidad sigue convirtiéndose en “meca simbólica” debido a una mentalidad colonizada que se evidencia en la eterna búsqueda de ejemplares sociales de otros países más desarrollados. También, Sefchovich expone que, al recibir y aplicar dichos ejemplares en la sociedad mexicana, lo que no encaja o lo que no agrada a la sociedad mexicana es silenciado social e históricamente. Este capítulo examina cómo la imagen pública e iconográfica de la primera dama mexicana<sup>37</sup> ejemplifica dicha mentalidad colonizada al imitar a las primeras damas norteamericanas. Además, porque su persona pública es construida y,

---

<sup>37</sup> Para los análisis del presente capítulo, se utilizan tanto “consorte” como “primera dama” para referirse a la cónyuge del presidente mexicano. La acepción actual de “primera dama” se refiere a la anfitriona de Los Pinos, un título no oficialmente reconocido. Se reconoce que algunas primeras damas no fueron cónyuges de los presidentes sino sus hijas u otras parientes.

porque las causas de que se hacen cargo realmente no ayudan a la mayoría de los ciudadanos mexicanos, existe una dicotomía entre la clase dirigente y la clase obrera mexicanas. Eso señala una falta de agencialidad sociopolítica y una *performatividad* de las asistencias públicas de las primeras damas. Aunque las primeras damas del siglo XXI ejercen algún nivel de agencialidad sociopolítica, esta dicotomía sigue afectando su recepción social, señalando la continuación de la mentalidad colonizada debido a dicha imitación y la repetición de la historia.

En cuanto a los hombres mexicanos, al nivel nacional, Sefchovich expone el desarrollo de dobles discursos, el mexicano haragán (*País* 157) y el mexicano moderno (*País* 16), que imposibilita la aclaración de una identidad nacional. Como consecuencia se crea una retórica confusa que se presenta tanto a sus propios ciudadanos como al resto del mundo (*País* 75). Estos discursos también afectan a los individuos, estableciendo una doble moraleja de los constructos de masculinidad y de familia que delimita cómo los hombres y las mujeres se identifican e interactúan social y políticamente. Es decir, como se ve en los dos capítulos previos, este doble estándar de masculinidad crea la idea del hipermacho que favorece al padre y al esposo ausentes del hogar. La doble moral de la familia crea el binomio de la mujer recluida obligadamente en el hogar. La mujer en la Ciudad de México, en particular, se encuentra entre los dobles discursos que delinear la baja visibilidad de los sitios privados del hogar (el colonialismo) y la alta visibilidad de los sitios públicos (la modernidad). Por consiguiente, se presenta el tema de la falta de agencialidad, tanto de la mujer como de la primera dama, para ocupar sitios públicos modernos no proscritos por el patriarcado.

En los capítulos previos de esta tesis, se investigan los retratos de mujeres fuertes y excepcionales, subrayando su falta de agencialidad sociopolítica. En este capítulo, esta vertiente se sugiere al investigar los retratos de las primeras damas de los gobernantes mexicanos en *La suerte de la consorte: las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso* (1999)<sup>38</sup> de Sara Sefchovich. Se examina el retrato de varias primeras damas del siglo XX y XXI,<sup>39</sup> analizando su visibilidad en sitios públicos. Además, revela que, aunque las primeras damas ejercen un nivel de poder superficial y en realidad no tienen agencialidad propia, las primeras damas mexicanas imitan a las primeras damas norteamericanas, convirtiendo a México en dicha “meca simbólica”. Sefchovich explica: “Estamos atados estructuralmente a un modo de funcionar en el mundo del que no podemos librarnos y al que tenemos que seguir, voluntaria o involuntariamente” (*País* 20). Por ende, el retrato de las primeras damas mexicanas revela que México sigue dependiendo de otros países más desarrollados y el simulacro de la imagen pública prestada de las primeras damas norteamericanas encarna la mentalidad colonizada expuesta por Sefchovich. Asimismo, contribuye a la crisis de identidad nacional al impedir que la sociedad mexicana encuentre un papel público de la primera dama mexicana que da cabida según las necesidades del país y no simplemente por imitar al modelo norteamericano. Se expone aquí que existe una contradicción social entre la persona pública privilegiada de la primera dama mexicana y la mentalidad

---

<sup>38</sup> Se utiliza la tercera edición (2010) del texto para los análisis en este capítulo.

<sup>39</sup> Otro texto que examina a las vidas de las consortes mexicanas es *Primeras damas, las ausentes presentes: historias de mujeres mexicanas* (2006) por Alicia Aguilar Castro. El texto aporta una historia ligera—188 páginas—de las vidas de algunas consortes que no llega al nivel alto de análisis y documentación cuidadosa que aporta el texto de Sefchovich. El enfoque del texto gira en torno a las historias de los gobernantes y cómo las consortes los acompañan. Aporta una bibliografía escasa y la autora no analiza la dinámica de la persona pública ni la falta de poder de las consortes. Tampoco analiza con profundidad los aportes sociales de las consortes.

colonizada en general que contribuye a la crisis de identidad nacional mexicana, causando tanto el silencio como el olvido de las historias de las primeras damas. Es decir, lo que no agrada a la sociedad es silenciado y subalternizado.

Ahora bien, ya que se establece que las primeras damas en el siglo XX no tienen agencialidad propia, cabe preguntar por qué se destaca aquí como factor importante.

Primero, dicha falta de agencialidad concuerda con los retratos de mujeres fuertes de Salvador Novo y Carlos Monsiváis porque, igual que ellas, las personas públicas de las primeras damas son construidas y performativas. Además, la falta de agencialidad

expuesta por los tres cronistas examinados en esta tesis establece el estándar de comparación contra el que se define y expone la importancia de la adquisición de agencialidad sociopolítica que ejercen mujeres como las primeras damas del siglo XXI.

También, se puede exponer que Sefchovich, como cronista y mujer, ejerce agencialidad porque, por un lado, ella descubre y revela la historia olvidada de las primeras damas y, por otro, el debate inspirado por su obra documenta que el público lee sus crónicas.

Sefchovich, como socióloga mexicana y cronista, recopila tanto la historia como los temas polémicos de la sociedad mexicana, fomentando el debate sobre asuntos sociales que iluminan los dobles discursos y las mentiras sobre la mujer y la sociedad mexicana en sí. Se destaca como una voz intelectual femenina que escribe y habla como mujer.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Se puede aproximar a la obra de Sefchovich buscando una literatura femenina o una obra marcada de género pero, como pregunta Nelly Richard, ¿es posible que “una escritura sea femenina”? (131). Richard expone en “¿Tiene sexo la escritura?” de *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (1993) que: “Ambas dimensiones de la escritura como *productividad textual* y la de la identidad como *juego de representaciones* son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir lo ‘femenino’ como significado y *significante* del texto” (34). Se sugiere que un análisis semiológico sobre rasgos de feminidad en el texto de Sefchovich sería un tema intrigante.

## Voz intelectual femenina

*La suerte de la consorte* es un texto sociocultural que agrupa cientos de fuentes escritos y orales sobre la historia subalternada de las primeras damas. Aporta una reflexión hacia los mecanismos que posibilitan los sitios restringidos de la mujer. Proviene de una cronista femenina que recoge datos sobre las primeras damas en una manera que reflexiona su propia aproximación al género literario de la crónica.<sup>41</sup>

Sefchovich pregunta retóricamente:

¿Qué es lo que recoge y transmite la crónica? Según Susana Rotker “la vida entera” o como dice Juan García Ponce, “la vida, ese torrente ingobernable” o como lo pone Aníbal González, “el torrente bravío de los acontecimientos humanos”, o como afirman Corona y Jörgensen, “todos los aspectos de la vida cultural, política y social” o como cree Linda Egan “tomarle el pulso a la sociedad”. En otras palabras: recoge y transmite la realidad. (Sefchovich, “Para definir” 129)

Sefchovich, entonces, identifica la realidad del silencio nacional sobre los sitios restringidos, los hogareños y los públicos, de la mujer mexicana. Lo que consigue Sefchovich al publicar su análisis sociocultural es proporcionar una voz intelectual femenina dentro de la hegemonía mexicana actual que es marcadamente masculinista. David William Foster sugiere una *posicionalidad* que logra Sefchovich como voz intelectual al comentar otro texto suyo, *País de mentiras* (2008):

It is necessary to point out two significant circumstances of framing for Sefchovich’s book. One is that she is writing as a woman, in a genre that has been overwhelmingly dominated by masculine—and masculinist voices. This social and discursive positionality is particularly important when she addresses prominent sociopolitical issues that systematically

---

<sup>41</sup> Lydia M. Gil relata cómo Sefchovich reúne sus fuentes: “Reuniendo artículos de periódico, hurgando en archivos públicos y privados, ordenando siglos de correspondencia, entrevistando a familiares de las Primeras Damas fenecidas al igual que a las que aún viven, y platicando con investigadores, periodistas o cualquiera que pudiera tener la mas mínima información al respecto, Sefchovich escribe la primera historia comprehensiva sobre este tema” (241).



exclude women and discredit their voice: men's voices have authority, while women's express only mere opinions. (Foster, "Charting" 19)

Cabe enfatizar que el alto nivel de investigación y análisis, además de la cita de muchas fuentes históricas, en *La suerte de la consorte* le aportan a la cronista una voz intelectual de autoridad, no solamente una voz de opinión.

Aún así, Sefchovich no concibe de su propia posicionalidad ante la nación mexicana ni ante el mundo (Holcombe, "Estrategias feministas" np). Para contextualizar la voz intelectual femenina que habla *como mujer* dentro de una sociedad extremadamente masculinista, cabe exponer que, aunque es mujer y judía, niega sentir antisemitismo o misoginia. Al preguntarle a Sefchovich si ha sido discriminada como autora por ser mujer o por ser judía, contesta:

Las dos preguntas te las respondo juntas: no he tenido ningún problema ni como mujer ni como judía para ejercer mi profesión y para escribir mis textos. Por supuesto, me he encontrado más de lo que quisiera con misóginos y machines, con antisemitas y xenófobos, pero ello no me ha afectado mayormente. (Sefchovich "Entrevista personal")

No obstante, es preciso señalar que, al igual a la homofobia y la misoginia, el antisemitismo prevalece en América Latina, aunque manifestado en distintos extremos, según el país.

David William Foster comenta la presencia antisemítica mexicana:

Again, Mexico is not the only society in which there is the anti-Semitic view that one cannot be both a Jew (whatever being a Jew is understood to mean) and being a fully invested national. Mexico may not have had the same level of persecution of Jews as Argentina [. . .] but if anyone believes that anti-Semitism does not exist in Mexico, s/he is simply not paying attention. ("Charting" 19)

Entonces, se ve que existe una posicionalidad de Sefchovich como mujer y judía debido al antisemitismo y al constructo de masculinidad mexicana que expone el hipermachismo

y las otras llagas socioculturales, la misoginia y la homofobia. Pero, el hecho de que Sefchovich puede funcionar como cronista, mujer y judía y, el que su obra sea leída, indica que su agencialidad sociopolítica es real.

Además de comentar la falta de la percepción de su propia posicionalidad, Sefchovich aclara que no importa que la voz intelectual sea femenina o masculina; lo que realmente importa es que se fomente el debate que resulta a través de años de comunicación entre la autora y sus lectores por medio de las cartas, los correos electrónicos y las nuevas ediciones del texto analizado aquí. Dicho debate inspira discursos imprescindibles sobre la sociedad mexicana actual.

Es precisamente como mujer y cronista que Sefchovich tiene la agencialidad sociopolítica necesaria para señalar asuntos importantes como el bienestar de la mujer. En *La suerte de la consorte*, Sefchovich toma la batuta de Novo y Monsiváis al rescatar y reivindicar la historia olvidada de mujeres fuertes, en este caso, las primeras damas mexicanas. Entonces, Sefchovich demuestra agencialidad sociopolítica a través del debate y del discurso que su obra provoca. Es decir, esté o no de acuerdo con sus crónicas, los lectores desarrollan una opinión sobre los temas presentados, demostrando que el público lee la obra de Sefchovich. Además, dicho discurso crea agencialidad sociopolítica para sus lectores de cualquier género y sector social que se construye dentro del torbellino hegemónico del doble discurso y de la mentira nacional mexicana que dicta que la mujer no tiene voz intelectual (Foster, “Charting” 19). La agencialidad aportada a la mujer mexicana, en particular, revela temas imprescindibles para el desarrollo de los derechos de la mujer como, por ejemplo, la actitud nacional hipócrita sobre la violencia doméstica que se revela en su doble discurso al culpar a la mujer como instigadora de

cualquier acoso en contra de ella (*País* 90-91). Tales temas indican la agencialidad que ejerce Sefchovich al fomentar el debate sobre temas polémicos que afectan a la mujer mexicana actual.<sup>42</sup>

### **Historias silenciadas y olvidadas**

En *La suerte de la consorte*, Sefchovich rescata la historia silenciada de las primeras damas, ayudando a aclarar la dicotomía de los espacios de la mujer que agrega a la problematización de la identidad nacional mencionada por Paz (*El laberinto* 1) y Blancarte (7). Es decir, enseña cómo la mujer mexicana se encuentra entre el espacio privado del hogar (la antigua potencia colonial) y el espacio público (la nueva potencia mundial), recuperando un pasado tanto real como mítico que el público mexicano actual puede examinar para entender su propio papel en la sociedad mexicana. Octavio Paz también expone cómo la historia mexicana se define mediante los análisis de diversas interpretaciones históricas: “Nuestra historia reciente abunda en ejemplos de esta superposición y convivencia de diversos niveles históricos [. . .] Todas estas aparentes contradicciones exigen un nuevo examen de nuestra historia y nuestra cultura, confluencia de muchas corrientes y épocas” (*El laberinto* 2). Como se ve más adelante, el retrato de las primeras damas de los principios del siglo XX, precisamente por su alta visibilidad y su persona pública prestada del modelo norteamericano, agrega aun otra corriente, como diría Paz, para examinar tanto la historia oficial como la imagen nacional mexicanas.

---

<sup>42</sup> Se puede exponer que Sefchovich utiliza el esencialismo estratégicamente para revelar los asuntos sociales pertenecientes al cuerpo de la mujer. Es decir, escribe como mujer sobre asuntos que tiene que ver con los derechos de la mujer mexicana. Véase *País de mentiras* (2008) y *¿Son mejores las mujeres?* (2011) de Sefchovich.

Al analizar una sociedad, los silencios a veces son más reveladores que los gritos, especialmente cuando dichos silencios se normalizan a través de quinientos años de historia. En *La suerte de la consorte*, Sefchovich identifica y rompe el silencio nacional al yuxtaponer a los sitios públicos y privados de las consortes y las primeras damas mexicanas. La mayoría de las consortes logran ocupar sitios públicos de alta visibilidad pero, con el paso del tiempo, se quedan olvidadas y silenciadas. Cabe preguntar por qué. Primero, su rol es y ha sido construido y, por ende, restringido, vacío y destinado al olvido: “Y no es que deliberadamente se las haya dejado fuera o se las haya borrado del relato del acontecer sino que simple y llanamente se las olvidó. No se consideró que valía la pena recoger sus quehaceres y en muchos casos ni siquiera se guardaron sus nombres” (Sefchovich, *La suerte* 13). Lydia M. Gil interpreta el silencio que expone Sefchovich sobre la marginalidad de la mujer como proveniente de la “hiperdomesticidad de la mujer mexicana y el conservadurismo religioso” (242). Gil recoge del texto de Sefchovich cómo la primera dama mexicana se encuentra entre los sitios públicos y privados: “Además de que su rol público las forzaba hacia el ámbito—cada vez más cerrado—del hogar, tanto el peso de la opinión pública como las enseñanzas de la Iglesia depositaban en estas mujeres los valores más tradicionales” (242). Señala Sefchovich que, al final: “Al aceptar este silencio se sancionó su exclusión de la historia y del discurso” (*La suerte* 13). Asimismo, la primera dama contribuye a su propio olvido.

Por quinientos años el único sitio de la consorte del mandatario mexicano socialmente aceptado es el privado, el de la familia y el del hogar. Eso no implica que sea fácil; en la mayoría de los casos, la mujer sola mantiene, maneja y organiza la vida cotidiana de la familia y, porque este sitio es tan personal y tan secreto, se siente el deber

fundamental de defenderlo a toda costa. El constructo de familia es sagrado ante la sociedad mexicana y se exige la tradición del silencio de la mujer ante la historia nacional (*La suerte* 14). Como se ve en los capítulos previos de esta tesis, se puede trazar esta actitud mediante el efecto profundo y sociocultural que causa la revolución mexicana 1910 y el pánico y la impotencia que percibe la nación mexicana al no poder defenderse contra el imperialismo de los Estados Unidos en los años después de la revolución, resultando en el mandato de tener hijos por la patria. No solamente refuerza la imagen ideal católica del constructo de familia sino que facilita el desarrollo del *hipermachismo* y el debido silencio acompañante de la mujer tanto dentro del hogar como en público.

Aquí entra la importancia de analizar los retratos de las primeras damas. Como mujeres de alta visibilidad en la sociedad mexicana, aportan la oportunidad de examinar la performatividad de su ocupación de los sitios públicos, la temporalidad de su vida pública y la falta de agencialidad sociopolítica. También conviene revelar por qué Sefchovich elige retratar a las consortes mexicanas. En el prólogo del texto, Sefchovich expone:

El objetivo de conocer a las esposas de los gobernantes de México [. . .] no sólo es por ellas mismas sino para entender la situación de las mujeres en la historia y en el presente mexicanos. Eso es lo que este libro pretende. Y para eso, ellas resultan sujetos privilegiados por su condición de intersección y de frontera en muchos aspectos: están en el pasado pero también en la actualidad; forman parte de diversos sectores sociales y con distintas ideologías; [. . .] están en la vida pública pero también en la privada, muy cerca del poder pero también en la familia, aquella la instancia más elevada de la sociedad conservan la tradición pero también cumplen con las exigencias del día. Esta serie de planos por la que atraviesa su presencia nos permite entender las bases que sustentan nuestra vida social y nuestra cultura [. . .] ya que dichas mujeres encarnan los diversos modos de ser y de pensar de cada época histórica y de las distintas situaciones sociales así como sus limitaciones y sus contradicciones. (*La suerte* 14)

Entonces, como en los dos capítulos previos, el enfoque primario del presente capítulo es sobre la primera parte del siglo XX y sobre las personas públicas de mujeres fuertes, las primeras damas mexicanas. Pero cabe enfatizar que este rol público es restringido y, asimismo, la primera dama mexicana se encuentra entre dichas potencias del colonialismo, que dicta que el sitio de la mujer debe mantenerse solamente en el sitio privado, y las potencias globalizantes, que exigen la imitación de la mujer en sitios públicos de otros países globalizados (Blancarte 7). No obstante, el papel público de la consorte es temporal, ya que la historia oficial mexicana suele olvidarlo, silenciando sus aportes a la sociedad y a la mujer mexicana. Sefchovich concluye que es el silencio de ambos ámbitos que interesa estudiar para reivindicar tanto la historia mexicana como la vida de la consorte y la mujer mexicanas.

En *La suerte de la consorte*, Sefchovich enfatiza que las consortes “no existen en la Historia, ésa que va con mayúscula, ésa que han escrito los triunfadores, ésa que aprenden los niños en las escuelas y que cuentan los libros” (13). Enfatiza que, sin las mujeres que cuidan y consuelan a la familia, “el sustento necesario para que precisamente puedan suceder los grandes acontecimientos de la historia” no existiría (13). Entonces, la raíz del poder patriarcal se basa en el hogar y en todos los esfuerzos y los trabajos cotidianos familiares que la mujer ejerce sin ser reconocida. Por ende, los sitios privados de la mujer suelen ser silenciosos porque el patriarcado ubica firmemente el poder con el hombre. La mujer y todo lo que hace en privado se toman por ventaja y se quedan en el olvido. En cambio, desde los últimos 25 años del siglo XX y, gracias a los esfuerzos de los feminismos, la sociedad mexicana reconoce la importancia de revelar lo privado y lo

cotidiano y los estudios empiezan a enfocarse en “ese *otro lado* de la historia y de la sociedad” (Sefchovich, *La suerte* 14).

En la tercera edición del texto, Sefchovich expone que la adquisición de verdadera visibilidad y agencialidad ejercida por las primeras damas del siglo XXI ilumina la falta de agencialidad y visibilidad de las consortes previas:

Esta nueva edición [. . .] agrega la historia de las esposas de los gobernantes de México de la primera década del siglo XXI. Se trata de dos cónyuges totalmente diferentes a las anteriores, que han compartido el proyecto de sus maridos y han sido parte fundamental del mismo, y que además han tenido fuerte participación y gran visibilidad. (*La suerte* 549)

El silencio y la invisibilidad de las consortes previas se revelan en comparación con la alta visibilidad de las primeras damas del siglo XXI. Por ende, este *dato sociológico de interés* respalda el argumento de las ediciones previas del texto que expone dicha falta de agencialidad de la mayoría de las consortes.

### **Carmen Romero Rubio de Díaz: reina por antonomasia<sup>43</sup>**

Además de mujer célebre, mujer excepcional y diva, no hay mejor encarnación de la mitificación de la mujer mexicana que la primera dama. Tanto su persona como su papel públicos son estrictamente contruidos, demarcando y delimitando su rol social y su impacto en la sociedad mexicana. Lucha entre el sitio privado y el sitio público como una batalla entre el colonialismo y la modernidad; es decir, se puede inferir del retrato de Sefchovich de las primeras damas mexicanas, utilizando los términos de Blancarte, que la “potencia colonial” se representa en el sitio privado y la “potencia mundial” se expresa en el sitio público con los quehaceres simbólicos (Blancarte 7). Entonces, el sitio privado del

---

<sup>43</sup> Carlos Monsiváis la llama la “primera dama por antonomasia” (Cit. en Sefchovich, *La suerte* 174).

hogar es limitado debido a la mentalidad colonizada mencionada arriba y los constructos de masculinidad y de familia mencionados en los capítulos sobre Novo y Monsiváis. En cambio, en *La suerte de la consorte*, Sefchovich enseña cómo, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la primera dama mexicana empieza a fomentar un rol social en sitios públicos basado en dos modelos principales. Primero, hereda el modelo, construido del patriarcado, de organizar “obras de beneficencia” de la emperatriz Carlota, exponiendo una afectación del performance público de la primera dama (178).

Por ejemplo, con la consorte de Porfirio Díaz, Carmen Romero Rubio de Díaz, se ve el regreso a la beneficencia privada y la resultante dependencia en inversores privados (*La suerte* 174). O sea, es la primera vez desde la Reforma en la que se unen el gobierno y la iglesia católica, aboliendo la secularización debido a la falta de “suficientes recursos” (*La suerte* 174). Por ende, los deberes públicos de doña Carmelita<sup>44</sup> se limitan a presidios de la alta sociedad (*La suerte* 177) y se convierten en “asistir a misas y tedeum y a todo tipo de ceremonias religiosas” (*La suerte* 174). He aquí el punto axial de este capítulo: las primeras damas aparentan ejercer el poder tanto en el sitio público de sus deberes sociales como en el sitio privado del hogar pero, en realidad, su vida privilegiada las separa de la realidad de la sociedad mexicana, imposibilitando cualquier nivel de agencialidad sociopolítica.

Carmen Romero Rubio de Díaz se destaca como la primera consorte que fomenta un rol público en la alta sociedad mexicana. Como Monsiváis revela la construcción del mito de María Félix de los años treinta, Sefchovich demuestra la manera en que se construye la persona pública de doña Carmelita, basándose primeramente en la persona

---

<sup>44</sup> La señora de Díaz utilizó el diminutivo “Carmelita” toda su vida (Sefchovich, *La suerte* 171).



pública de consortes previas, como la de la emperatriz Carlota y sus obras de beneficencia (*La suerte* 178). También se distingue por acercarse a la iglesia católica que “desde tiempos de la Reforma estaba alejada del poder gubernamental” (Sefchovich, *La suerte* 174). Estos dos aspectos de su vida pública tienen efectos en la sociedad mexicana; su popularidad aumenta y se percibe como mujer de alta gracia y bondad. Por ende, su vida pública consiste tanto en asistir a las ceremonias religiosas como a las reuniones en las cuales obsequia regalos al Papa León XIII, por ejemplo (*La suerte* 174). Pero nunca se aleja de su cuna de oro y sus asistencias públicas solamente benefician a la sociedad dirigente.

Sefchovich enfatiza que “para la sociedad porfiriana, una de las pocas actividades fuera del hogar que se consideraba propia de la mujer de alcurnia era la filantropía” (*La suerte* 179). Entonces, el lector del texto de Sefchovich percibe la performatividad de la asistencia pública de Carmelita. Monsiváis respalda esta perspectiva al señalar una afectación del performance de la generosidad de Carmelita: “Generosos, los porfiristas donan un mar de panes. La caridad—ayer como ahora—primero es una representación y luego una concesión. Se teatraliza el dinero, la superioridad moral, la decisión de aliviar (periódicamente) las penas” (“Alto contraste” 18-19). Es precisamente esa teatralidad de caridad, como algo que no gusta a la sociedad mexicana, que borra los acontecimientos públicos de las primeras damas de la historia.

Además, en su vida privada, se ve la opulencia a través del mantenimiento de tres residencias, el Palacio Nacional, una casa en la calle Capuchinas y el castillo de Chapultepec (*La suerte* 174). Vive como reina tanto impecable como intocable por su alta gracia; es decir, impecable por sus veladas y sus *garden parties* (Monsiváis, “Alto

contraste” 19) e intocable por la virginidad que llevará intacta a la tumba: “[A]unque obedeció a su padre y se sacrificó por la patria, y aunque su marido la adoraba, según ella misma lo escribe, Carmelita nunca dejó que Porfirio se acercara a su lecho” (Sefchovich, *La suerte* 173). Entonces, se revela el mito de la mujer que sacrifica todo para el bienestar de la patria que gira en torno a la mujer de alta gracia y de alta castidad dentro del sitio privado del hogar. Es más, dicho mito se combina con la alianza de clases sociales, debido a la clase baja de don Porfirio, para conseguir un nivel limitado del poder dentro de los espacios privados de los hogares de doña Carmelita. Pero cabe enfatizar que dicho mito no concuerda con el mandato de tener hijos por la patria y Carmelita manipula el tema al cuidar a los hijos de Porfirio y al encabezar las causas como el Congreso Nacional de Madres que fomenta dicho mito de mujer abnegada pero con el alma de madre (Sefchovich, *La suerte* 180).

También cabe subrayar el casamiento arreglado de Porfirio Díaz y Carmen Romero Rubio y Castelló. Díaz, un general destacado pero de poco refinamiento social, se enamora de Carmelita, una muchacha de 17 años, rica y refinada. Sefchovich explica que la madre de Carmelita no quería que se casara con Díaz ya que no es “el héroe de la Patria sino el indio, el soldado y el jacobino al que despreciaba y temía” (*La suerte* 171). Además, Díaz representa para ella “un hombre de bajísima extracción social, descendiente de indígenas” (*La suerte* 171). Pero se casan al final, creando dicha alianza que termina como “símbolo de la nueva etapa del país” (*La suerte* 171). Asimismo, se crea la leyenda de la mujer que sacrifica todo lo personal “por la patria” (*La suerte* 171-72).

Sefchovich expresa dicha leyenda en palabras de Porfirio Díaz así:

Ahora que ya eres mi esposa, quiero que sepas que en nuestra casa tú serás la reina. Todo el mundo te obedecerá comenzando por mí. Tú decidirás lo que mis hijos tengan que hacer. Yo te entregaré todo mi sueldo y tú lo distribuirás lo mejor que te parezca. Un solo favor te pido: que en todo lo que se relacione con mi vida política tú no tengas nada que ver. (*La suerte* 173)

Y así vive como reina. Pero Sefchovich separa la leyenda de la verdadera historia silenciada de Carmelita al indicar la exageración de la leyenda y al exponer que Carmelita en realidad ejerce “una notable participación e influencia en la vida del país, pues su marido la escuchaba cuando recomendaba ministros o sugería contactos con ciertas personas” (*La suerte* 173). Por un lado, la leyenda se define y se limita en el sitio público de Carmelita como consorte del presidente y se ilumina la performatividad de su persona pública que resulta de la adulación común en la época (Sefchovich, *La suerte* 184), como se ve en el retrato de María Conesa por Monsiváis en el tercer capítulo de esta tesis. Por otro, igual que Conesa, si en realidad doña Carmelita ejerce algún nivel del poder, se restringe doblemente por el simulacro de su performance público y el alejamiento social del sitio privado del hogar. Es decir, el único poder que ejerce Carmelita es en el sitio privado del hogar.

Hasta ese punto, el retrato de Sefchovich parece limitarse a alabar a Carmelita porque fue, en realidad, “muy querida por la gente” por su buen corazón (*La suerte* 183). Pero Sefchovich da media vuelta al preguntar si doña Carmelita hubiera percibido la realidad de la vida cotidiana no de la élite sino de la mayoría de la sociedad mexicana. Sefchovich presenta el tema de en qué sociedad mexicana se relaciona Carmelita. Cita<sup>45</sup> a

---

<sup>45</sup> Cabe enfatizar el alto nivel de citas que contiene el texto de Sefchovich, con el fin de acumular, unir y documentar lo escrito y lo comentado de las vidas de las primeras damas.

Guillermo Prieto sobre el tema de las indígenas que “carga[n] a lomo todo género de mercancías, desde carbón y leña hasta canastas y gallinas atadas de las patas”, señalando la bifurcación de sociales niveles en México (Cit. en Sefchovich, *La suerte* 181).

Sefchovich agrega al tema de la disyuntiva social al preguntar:

¿Tenía idea la buena de Carmelita de todo esto? ¿sabía lo que pasaba en esas haciendas donde los peones estaban atados por deudas, en ese Valle Nacional donde se les esclavizaba, en las monterías y las minas donde morían agotados y enfermos? ¿sabía de las levas con las que se nutría el ejército o de la ley fuga con la que se juzgaba a los disidentes matándolos en el acto sin mayor trámite? [. . .] ¿se enteró que entre quienes iniciaron la huelga de Rio Blanco había una mujer de nombre Lucrecia López que era madre de veintidós hijos? [. . .] ¿estaba obsesionada —como todas las damas de la época— con las muchas prostitutas (once mil afirma Sergio González) que deambulaban por las calles o vivían encerradas en los burdeles desde los más caros hasta los más miserables? (*La suerte* 181-82)

Sefchovich concluye que es probable que doña Carmelita “no supiera nada de esto, metida como estaba en su mundo cerrado y protegido, un mundo hermoso y amable” (*La suerte* 182). Asimismo, la separación de la clase alta de la realidad de la pobreza y del sufrimiento de la mayoría de los ciudadanos mexicanos presenta en el imaginario social el conflicto entre la imagen colonizada mencionada arriba y la imagen de la nación moderna. La emulación del modelo aportado por las primeras damas norteamericanas, combinado con el hecho de que la mayoría de la sociedad mexicana no recibe ninguna beneficencia, subraya el simulacro del performance de Carmelita como primera dama.

Entonces, así nace con Carmen Romero Rubio de Díaz el mito de la mujer aparentemente poderosa encarnada por la persona pública de la primera dama. Como se ve en el mito de La Doña de María Félix más tarde en el siglo, es precisamente la utilización del mito para fomentar la apariencia de ejercer el poder que cubre el tema de

la falta de agencialidad sociopolítica verdadera, impidiendo la inclusión de sus asistencias públicas en el debate histórico hasta la actualidad.

### **Soledad Orozco de Ávila Camacho: consorte paternalista de estola de piel**

Desde la época del porfiriato, las primeras damas mexicanas imitan al modelo de las primeras damas norteamericanas de desarrollar agendas que apoyan a causas que ayudan a la sociedad, como el bienestar de los niños,<sup>46</sup> por ejemplo. Así, se construye su identidad y su persona públicas ante México y todo el mundo. Soledad Orozco de Ávila Camacho, por ejemplo, maneja ágilmente su “asistencia pública de modo similar a sus antecesoras, en aquello que tenía que ver con la ayuda a la niñez y la mujer” (*La suerte* 294). Pero Sefchovich revela “una orientación clientelar” de dicha asistencia pública, señalando un elitismo en el fondo de su agenda. Cita a Teresa del Carmen Incháustegui Romero sobre dicha orientación: “Quienes tuvieron acceso a ellos [los programas de asistencia] fueron principalmente [. . .] los servidores públicos y la élite de trabajadores —petroleros y ferrocarrileros” (Cit. en Sefchovich, *La suerte* 296). Entonces, Sefchovich observa cómo “gigantescos centros hospitalarios e institutos de especialidades médicas” se construyen, aislados en los espacios urbanos de la Ciudad de México (*La suerte* 296). También, expone que la asistencia pública de doña Soledad se limita a los sitios urbanos y el “sector modernizado de la economía”, señalando un favoritismo social (*La suerte* 296).

---

<sup>46</sup> La teorización queer de Lee Edelman expone cómo la imagen del niño, utilizado como el futuro de la raza humana, es manipulada en los campos políticos. Edelman expone que hay que separar la imagen del niño de las agendas políticas para cuestionar asuntos como el género humano y la sexualidad, entre otros temas.

En cambio, Sefchovich revela la performatividad de la vida pública de doña

Soledad:

La señora Ávila Camacho, a diferencia de su antecesora, fue muy activa en realizar visitas a guarderías, escuelas y hospitales y participó en varias campañas importantes como la alfabetización [ . . . ] Pero, sobre todo, le encantaba organizar y presidir repartos de regalos a soldados, niños y madres humildes. (*La suerte* 297)

Entonces, la genuinidad de su bondad se complica y se cuestiona. Por ejemplo, doña Soledad inicia en 1922 la celebración de las madres el 10 de mayo, una costumbre que sigue hasta la fecha. No obstante, se destaca por ser una costumbre tomada de otros países, aprovechando del “sentimentalismo de los mexicanos” (*La suerte* 297). Ella recibe el apoyo de la iglesia católica al promocionar la imagen de la madre como manera de “fortalecer a la familia” (*La suerte* 297). Asimismo, se manipulan tanto la imagen del niño como la imagen de la madre para aprovechar dicho sentimentalismo. Además, doña Soledad manipula el paternalismo del gobierno mexicano al acostumbrar al pueblo mexicano a “esperar que el gobierno le hiciera regalos en los días festivos” (*La suerte* 297). Es decir, a pesar de aparentar una mujer de “corazón enorme”, doña Soledad crea una nueva costumbre de regalar “obsequios útiles” a la gente humilde y más pobre, “sobre todo niños y mujeres” (*La suerte* 297). Vestida de estola de piel, utiliza dicho paternalismo “que se manifestaba en las políticas hacia los obreros y campesinos [y] ella lo puso en práctica con los más pobres” para distribuir la limosna (*La suerte* 297-98).

Pero Sefchovich cuestiona si la señora Ávila Camacho se había dado cuenta de “la incongruencia de ir tan emperifollada con los más pobres” y concluye que es probable que no (*La suerte* 298). Revela que lo que importa es “impresionar a la gente común con grandes lujos y fastuosidades” y, al citar al historiador Francisco Bulnes, subraya que el

pueblo mexicano no espera sencillez sino esplendor: “México, a diferencia de Estados Unidos, no es un país formado de monjes protestantes dedicados a la meditación mística... No puede obligarse (a los gobernantes) a vivir con la modestia cuáquera de los presidentes de los Estados Unidos” (Cit. en Sefchovich, *La suerte* 298). Sefchovich exclama que “Por lo visto parecerse a los pobres no es un valor en nuestra cultura” (*La suerte* 298), señalando el efecto de la élite en la sociedad mexicana. Entonces, la imagen de la primera dama como mito de la élite queda grabada en el imaginario social mexicano.

La señora Ávila Camacho aprende manejar lo privado y lo público para ejercer algún nivel del poder en sitios privados, pero, como doña Carmelita de Díaz, debido a la segregación social, no ejerce agencialidad sociopolítica porque los temas que defiende se queden silenciados y postergados. Asimismo, se señala en el texto de Sefchovich la reasignación de la élite porfiriana a la clase media emergente postulada en el segundo capítulo de esta tesis sobre Salvador Novo. Sefchovich concluye, por un lado, al comentar la naturaleza única de la primera dama Eleanor Roosevelt que cambia el rol público de la primera dama norteamericana al enfocar temas como el racismo y los grupos desprotegidos (*La suerte* 292) y, por otro, al yuxtaponer las personas públicas de doña Soledad y la señora Roosevelt: “¡Qué extrañas se veían juntas, la norteamericana alta, desgarbada y mal vestida, y la mexicana, de baja estatura pero buen porte, elegantísima y a la última moda!” (*La suerte* 292). Se puede inferir que esta comparación represente el imaginario social mexicano y, asimismo, revela cómo el elitismo del porfiriato sigue hasta la actualidad mediante la nueva clase media dirigente desde los años cuarenta.

## **Siglo XXI: Marta Sahagún de Fox y Margarita Zavala de Calderón**

En la tercera edición de *La suerte de la consorte*, Sefchovich retrata a la consorte del presidente Vicente Fox, la divorciada pero también instruida Marta Sahagún de Fox, quien cambia radicalmente el papel público de la primera dama mexicana. Primero, como mujer que ya trabajaba en arenas políticas del partido PAN antes de conocer a Fox, doña Marta demostraba un alto nivel de ética laboral (463-64). Luego, como primera dama, niega limitarse al Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia, conocido como DIF por sus siglas, que fue la causa encabezada por las primeras damas previas que se enfocaba en la familia y el hijo (467). Se desarrolla una “agenda propia” (468) muy ambiciosa que incluye un “Consejo Nacional para la Infancia y la Adolescencia”, un enfoque en el bienestar de la mujer, “atención a los migrantes, la violencia domestica, la salud reproductiva y la vivienda para los indígenas” (468). Luego, busca “lograr conectividad entre sociedad y gobierno”, enfocándose en la globalización del país (468). Sefchovich comenta esta explosión de buenas intenciones:

Con enorme ambición afirmó: “Voy a hacer política”, “Quiero hacer historia”, “Una gran cruzada por México sin ideologías ni partidismos”. Para ello habló de “movilizar a la sociedad entera y promover la participación ciudadana”, “luchar contra la pobreza”, “reactivar el desarrollo del país”, contribuir a equilibrar las grandes desigualdades sociales”, e incluso, “salvar a México”. Nada más y nada menos. Eran muchos proyectos, imposibles de llevar a cabo ni siquiera desde el poder, ni siquiera con toda su energía. (*La suerte* 468)

Doña Marta termina creando una fundación privada que intentaba llevar a cabo todos los proyectos ambiciosos pero terminó influenciada profundamente por los “socios honorarios [. . .] los hombres y mujeres más ricos del país” (*La suerte* 469), señalando el regreso a “la caridad personalizada, voluntarista y clientelar” (*La suerte* 472).



Pero aquí entra el asunto axial a la adquisición de agencialidad sociopolítica de la señora de Fox. Sefchovich presenta dos preguntas claves: “¿Por qué pudo Marta Sahagún cambiar las reglas del juego que hasta entonces habían prevalecido respecto a las esposas de los mandatarios? ¿por qué pudo alterar los usos y costumbres para las primeras damas y hacer lo que le vino en gana?” (*La suerte* 470). Sefchovich expone que parte de la respuesta gira en torno a “la falta de claridad respecto al papel que debe desempeñar la consorte presencial”, o sea la ambición de encargarse de una causa pero sin una definición clara que delinea sus límites. Asimismo, se deja “a su voluntad, capacidad y criterio el camino a seguir” (*La suerte* 470). Sefchovich también señala una combinación del poder y del privilegio que le aporta a Sahagún la oportunidad de buscar cómo puede desarrollar sus causas:

Otra parte de la explicación tiene que ver con el modo de funcionamiento de nuestro sistema político. La señora Marta, entusiasmada con el mundo de posibilidades que le dio su acceso al poder, empezó a querer poner en práctica sus ideas que ella consideraba novedosas e importantes. Eso ya nos había sucedido antes con varias esposas, y ahora se repetía, porque en nuestro país “nadie se atreve a negarle nada a la red de familiares del jefe de la nación”. (*La suerte* 470)

Sefchovich también expone que este poder se combina con la ignorancia de los políticos mexicanos de su propia historia, incluyendo al presidente Fox, permitiendo a doña Marta Sahagún alcanzar el apoyo del presidente. La ignorancia se revela tanto en el presidente Fox como en la misma Sahagún, que piensan que ella es la primera consorte de un presidente mexicano que inventa asistencias públicas innovadoras (*La suerte* 472).

Pero al final de la cuenta, el retrato de Sefchovich revela dos acontecimientos “ajenos de su persona” que facilitaron el cambio drástico que se ve con la primera dama Marta Sahagún. Primero, el “proceso de modernización del país y a años de luchas

feministas por la equidad, por los derechos y por la participación, cambio del que ella se estaba aprovechando” (*La suerte* 472). Sefchovich opina que Sahagún no se daba cuenta de esta razón a través de su poder. Segundo, Sefchovich mantiene que simplemente pudo ejercer el poder porque “su marido se lo permitió” (*La suerte* 472). Entonces, se ve que, desde la perspectiva de los derechos de la mujer, su agencialidad es aún limitada porque no fue elegida al puesto de la primera dama (que no existe) y no se toma en cuenta los esfuerzos de las feministas mexicanas que abogan para los derechos de la mujer. Aunque reconoce que la voz de Sahagún logra ser escuchada, Sefchovich infiere que Sahagún no percibe que su “poder” es regalado por el hombre que epitomiza el patriarcado mexicano, su esposo presidente.

En cambio, Sefchovich expone que Margarita Zavala de Calderón ya era abogada y tenía su propia carrera política que “dejó de lado para apoyar la de su marido” (*La suerte* 504). Una mujer instruida, gana la oportunidad de presentar en la Cuarta Reunión Mundial de Naciones Unidas sobre la Mujer en Beijing, China en 1995, solidificando su interés en los derechos de la mujer (*La suerte* 505). Trabaja en el tema de las mujeres al ayudar restablecer el Instituto Nacional de las Mujeres fundado en los 1980 (*La suerte* 506). Como abogada, al asumir el rol público de la cónyuge del presidente mexicano, se niega participar en el DIF “porque es un órgano público y yo no soy funcionaria pública” (Cit. en Sefchovich, *La suerte* 511). Elige los temas de los cuales quiere hacerse cargo, los “niños migrantes no acompañados” a los Estados Unidos y “las adicciones” (*La suerte* 512). Son temas que concuerdan con la agenda de la presidencia de su esposo. Asimismo, se destaca por “su conocimiento de la política y [. . .] su cercanía con el marido en su proyecto como mandatorio” (*La suerte* 518). Consigue fomentar el debate

en una manera intelectual al formar mesas y foros para disponer, escuchar, preguntar y discutir (*La suerte* 512). No obstante, se arrincona como conservadora al apoyar el “derecho de la vida”, respaldando a la Iglesia contra el poder de la mujer a tener un aborto (*La suerte* 517). Además, apoya al constructo tradicional de familia mexicana. Pero es admirada porque defiende sus intereses y sus creencias. Al final, la señora Zavala de Calderón se distingue como mujer que maneja su oficio público inteligentemente y su agencialidad sociopolítica se basa en el conocimiento de la ley y la historia. Reconoce sus limitaciones pero utiliza su poder en una manera que más beneficia el bienestar del país.

Los retratos de Sefchovich de las primeras damas mexicanas revelan el filtro social mexicano mencionado en el primer epígrafe que procesa la realidad en una manera de que la sociedad pueda aceptar o negar lo observado. Es decir, las imágenes contradictorias, como las de las primeras damas que obviamente vienen de origen extranjero pero aparenta beneficiar al país, crean un impasse social en cuanto a la identidad nacional mexicana ante el resto del mundo. Por un lado, el filtro sigue hasta la actualidad, reasignando dichas imágenes contradictorias al olvido, debido a la espiral repetitiva de la historia de las primeras damas previas que, al separarse de la realidad del resto de la sociedad mexicana, no pueden fomentar agencialidad sociopolítica. Por otro, las primeras damas más recientes intentan romper la índole construida de la persona pública de la primera dama pero no consiguen fomentar un papel público que no sea contradictorio. O sea, no pueden evitar la performatividad de su oficio y siguen imposibilitando su inclusión en la identidad nacional mexicana.

Los retratos de Sefchovich se destacan primeramente porque son retratos escritos por una mujer mexicana, sobre mujeres mexicanas y que revelan cómo la vida pública

olvidada de las primeras damas mexicanas influye a la sociedad mexicana. Segundo, Sefchovich expone que todos los mexicanos mienten y, asimismo, la mentira sirve para cubrir los huecos y las llagas de lo que observan y de que no les gusta (*País* 17). La mentalidad colonizada expuesta por Sefchovich se manifiesta en una persona pública que provoca lo que Monsiváis considera “algo más que una amnesia prefabricada, algo más que la arrogancia que se improvisa un pasado e inventa las tradiciones que le acrediten y la legitimen” (“Alto contraste” 21). Se puede concluir que la imagen pública y colonizada de la primera dama es aún otra mentira que la sociedad la intenta cubrir porque tanto su historia como su imagen actual no son auténticamente mexicanas.

Como la persona pública de la primera dama es construida, sus aportes a la sociedad mexicana son limitados y destinados al olvido. Cabe mencionar la falta de alguna referencia de la señora Soledad de Ávila Camacho en el libro *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho* (1965) de Salvador Novo. Aparentemente, Novo no la consideraba digna de mencionar, dentro de una gran constelación de estrellas y figuras políticas mencionadas en el texto. Ni siquiera aparece el nombre de don Manuel más que quince veces en un libro de 796 páginas dedicado a su sexenio como presidente mexicano. Por consiguiente, se puede cuestionar la verosimilitud de la persona pública de doña Soledad ante la sociedad mexicana. No obstante, puede que dicha falta simplemente represente el punto de vista de Novo. De todas formas, se puede inferir que no toda la imagen de la primera dama es construida y que la exclusión de doña Soledad del texto de Novo indica la falta tanto de performatividad como de celebridad de sus asistencias públicas como primera dama

Con las primeras damas del siglo XXI que ejercen agencialidad sociopolítica pero repiten, hasta cierto punto, el modelo ya establecido por primeras damas previas (como doña Carmelita), cabe preguntar si el rol público y la recepción social de la primera dama mexicana están destinados a repetirse. El regreso al clientelismo por la señora de Fox, por ejemplo, indica una espiral de repetición detrás del oficio público de la primera dama. Como mantiene Octavio Paz, la recurrencia es “el remedio contra el cambio” (*Los hijos* 29). Entonces, se puede exponer que luego, aunque la señora Zavala de Calderón consigue verdadera agencialidad, sigue la recurrencia de copiar al modelo norteamericano, en esta instancia el de Hillary Clinton, quien, como abogada, cambia otra vez el rol público de la primera dama norteamericana. Sefchovich infiere que, quizás con la primera presidenta mexicana y, con el retrato de su consorte, que por fin la historia cíclica terminará: “Pero la ventaja de tener una señora presidenta, es que así no sólo yo podría empezar un nuevo libro sobre los consortes, sino que los mexicanos entraríamos de lleno y con paso firme al nuevo siglo, para lo que sin duda ya estamos preparados” (*La suerte* 554).

Como ya se ve, aunque Sefchovich no define su propia *posicionalidad* ante la sociedad mexicana, se documenta una voz femenina que facilita que el lector opine sobre temas como la vida cotidiana y los sitios públicos y privados de las primeras damas mexicanas. Además, al revelar el alejamiento de las primeras damas de la realidad social mexicana, tanto la mentalidad colonizada como la crisis nacional de identidad se presentan como temas debatidos en el intertextualidad del dialogo entre *La suerte de la consorte*, sus lectores y las nuevas ediciones del texto, intentando romper con la tradición nacional de del doble discurso y quitando el peso poscolonial de encima del debate.

## CAPÍTULO 5

### CONCLUSIONES

En esta tesis se examinan los retratos de las mujeres fuertes en la obra de Salvador Novo, Carlos Monsiváis y Sara Sefchovich. La lectura queer de los textos revela que la mujer mexicana de la primera parte del siglo XX se instala en los espacios públicos previamente limitados a los hombres. Por ende, se cuestiona el homosocialismo, que es la base del sexismo y de la hipermasculinidad del patriarcado mexicano, poniendo en duda su integridad como constructo social. La imagen de la mujer solamente hogareña se desnaturaliza, señalando un proceso que, al final, cuestiona la normalización del imperativo heterosexista que exige la continuidad del constructo normalizado de familia.

En *Nueva grandeza mexicana* de Novo, se ve una aproximación a los derechos de la mujer, como historia de la historia, que demuestra que la mujer ocupa sitios públicos. Aunque el texto es utópico, se destaca al presentar temas como la desnaturalización de la mujer limitada al hogar, la normalización de la mujer mexicana en sitios públicos y la aceptación en el imaginario público de la emancipación de la mujer del hogar en todos niveles sociales.

Monsiváis se enfoca en la diva, demostrando que, aunque la persona pública de la diva aparenta ejercer el poder hasta cierto nivel, se construye como mujer exótica y cosificada. La mujer excepcional no cuestiona el patriarcado porque cumple su rol social de mujer fuerte o mujer mala para el entretenimiento del público. Al final, la construcción de la persona pública de la diva respalda el binomio sexista del patriarcado que define la imagen de la mujer buena que protege tanto la familia como la patria.

Sefchovich rescata las historias olvidadas de las primeras damas mexicanas, revelando que la persona pública de la consorte también se construye para facilitar la asistencia pública que, al final, sirven el patriarcado. No es hasta el siglo XXI que la primera dama mexicana empieza a ejercer algún nivel de agencialidad propia. No obstante, los análisis y los retratos de Sefchovich ponen en evidencia su propia agencialidad que consiste en recopilar las historias olvidadas de las primeras damas. Al final, la reivindicación de lo que los acontecimientos de las consortes pueden aportar a la sociedad mexicana clarifica la existencia de una mentalidad colonizada actual que complica la definición de la identidad nacional mexicana.

Como cronistas, cuya obra aporta reflexiones sociales agudas, cabe enfatizar su posicionalidad ante la sociedad mexicana. En el caso de Novo, se expone una simpatía gay que señala una fascinación con la mujer fuerte. Asimismo, Novo se ubica como celebridad que escribe para su propio grupo limitado de lectores de la nueva clase media dirigente. Monsiváis demuestra una influencia del cine norteamericano en sus ensayos sobre las divas. También se puede señalar una simpatía gay, primero por su fascinación por la mujer excepcional y por su enfoque que elogia el esplendor de la diva y segundo, por su propia identidad como estrella literaria. Sefchovich, mujer y judía, escribe como mujer en la sociedad actual mexicana sumamente sexista que sigue manifestando rasgos disfuncionales en cuanto a la imagen nacional del hombre, de la mujer y de la familia. Se destaca primeramente porque sus crónicas y sus textos son leídos. Se puede contrastar la verdadera agencialidad de Sefchovich, cuyos temas sociopolíticos se toman en serio, con la falta de agencialidad de Guadalupe Marín, como se ve en el segundo capítulo, cuya

obra no se toma en serio. Sefchovich logra escribir como mujer sobre asuntos sociopolíticos de mujeres mexicanas.

Sin embargo, casi todos los retratos de mujeres fuertes analizados aquí demuestran una falta de agencialidad verdadera. Pero se revelan procesos que señalan incrementos pequeños de desafíos contra el patriarcado. Se puede concluir que, de los textos analizados, *Nueva grandeza mexicana* es el que mejor demuestra algunos procesos que se pueden considerar desafiantes y queer. Es decir, el texto aporta observaciones de la mujer en sitios públicos que van en contra del constructo de familia mexicana y el mandato hogareño de la mujer. En cambio, los ensayos de Monsiváis y el texto de Sefchovich exponen la performatividad de las mujeres fuertes retratadas pero no desnaturalizan la imagen de la mujer hogareña.

Una excepción se podría señalar en el retrato de María Conesa por Monsiváis que indica que la mujer sale del hogar para asistir al teatro y gozar del performance excitante de Conesa. Además, la alusión de la posibilidad de acciones homoeróticas entre los hombres en el espacio del teatro quizás sea el proceso más queer en los ensayos de Monsiváis. Otra excepción se puede ver en la agencialidad que ejerce Sefchovich como autora que documenta una voz intelectual femenina en el coro de voces sexistas del patriarcado actual.

Cabe notar que, a pesar de que las mujeres retratadas no ejerzan agencialidad sociopolítica verdadera, se puede señalar otros procesos que, por lo menos, debilitan el patriarcado. En *Nueva grandeza mexicana* de Salvador Novo, por ejemplo, se ve cómo la clase élite del porfiriato resurge en la clase media emergente, subrayando que la clase obrera no gana la revolución mexicana 1910. A través de los neologismos de Novo, los



cortes de pelo y la moda, se evidencia que la mujer mexicana imita a la sociedad norteamericana, indicando una influencia del capitalismo en la Ciudad de México en el proceso de plena modernización. El retrato de la mujer fuerte que da Novo revela una institucionalización de la imagen de la mujer célebre que, en la superficie, se burla del desarrollo económico del país. Es decir, la imagen de la mujer fuerte se convierte en mina de oro para la industria cinematográfica. No obstante, los análisis de sus retratos de las mujeres fuertes indican que, debido a la falta de agencialidad sociopolítica de la mujer de la época, el poder patriarcal sigue intacto. El rol de la mujer fuerte es esencializado como exótico, reafirmando la otredad de la mujer hogareña contra la cual se definen los constructos de masculinidad y de familia mexicanas.

Los retratos de María Conesa y María Félix por Monsiváis demuestran cómo se construyen las personas públicas para manipular la censura de su época. Se revela la mitificación de la mujer excepcional en ambos retratos, subrayando la temporalidad de sus personas públicas. En la superficie, su exotismo sugiere que la mujer fuerte cuestiona el poder del patriarcado pero, en realidad, la diva nunca se aleja del patriarcado. Quizás el aporte más significativo del ensayo de Monsiváis sobre María Félix se revele al enseñar que lo exótico de la mujer excepcional no solamente viene del modelo extranjero norteamericano sino que se propaga dentro de México mediante la industria cinematográfica, especialmente a lo largo de la carrera fílmica de Félix. La imagen de la mujer fuerte y hombruna es la imagen más exótica de la mujer que se puede construir en el México a principios del siglo XX. Al final, el retrato de las mujeres excepcionales indica que son símbolos de plena modernización del país, sugiriendo que el patriarcado

sigue controlando la construcción de la persona pública de la mujer excepcional y que dicha construcción sirve como herramienta sexista y normativa.

Sefchovich aporta en los retratos de las primeras damas otra corriente por la cual se puede examinar la identidad nacional, añadiendo una nueva manera de reexaminar la historia oficial de México. Por un lado, demuestra cómo la imagen pública de la consorte mexicana respalda una mentalidad colonizada proporcionada por la influencia extranjera de las primeras damas norteamericanas. Por otro, revela cómo la persona pública le aporta a la primera dama mexicana la oportunidad de asistir a eventos públicos de beneficencia. Pero es mediante dicha influencia extranjera que se revela la performatividad elitista de las consortes. Asimismo, se expone tanto la falta de agencialidad sociopolítica como la dicotomía que sigue fomentando la mentalidad colonizada expuesta por Sefchovich. Al final, la historia de la consorte es silenciada porque no agrada a la sociedad mexicana y polemiza la crisis de identidad nacional.

Se sugiere que esta tesis sirve como punto de partida para otros análisis a fondo basados en algunos temas aportados aquí. Primero, la reivindicación de la imagen de la *mujer pública* o la prostituta sería de sumo interés tanto para la teoría queer como para los feminismos. Se podría contrastar la mujer de la calle mencionada por Novo con la vedette María Conesa, cuyo espacio erótico es validado en el espacio del teatro. Asimismo, se podría examinar el desarrollo de “la sexofobia” expuesta por Monsiváis que se hereda del siglo XIX y cómo esta mentalidad se manifiesta en los siglos XX y XXI.

Otro tema posible sería la mezcla de clases sociales. El proceso de “slumming” que aporta Novo sugiere que la clase alta observe a la clase baja para entretenerse. Es

decir, la élite goza del espectáculo de los espacios públicos de la clase baja, como las pulquerías. Se podría trazar un enlace entre la clase media emergente en el texto de Novo, que bebe cuba libres y goza del *performance* de la vida cotidiana de la clase baja, y la asistencia de todos niveles sociales al *performance* erótico de María Conesa. Además, una investigación sobre las intertextualidades temáticas entre los espacios públicos, los espacios privados los roles sociales de La Pintada de Azuela, Fenisa de María de Zayas y María Conesa sería de sumo interés. Se podría agregar la manera que Azuela, de Zayas y Conesa manipulan la censura de sus propias épocas para representar en su obra la imagen de la mujer mala que cumple su rol social de mujer mala.

Se podría examinar el texto de Sefchovich mediante análisis semiológicos para determinar si el lenguaje de la obra se puede considerar femenina. Pero se sugiere que una aproximación feminista sería más útil, examinando influencias posibles norteamericanas y definiendo la perspectiva de las feministas mexicanas para comparar los temas presentados en su obra. Igualmente intrigante sería una investigación feminista sobre la utilización del esencialismo estratégico para enfocarse en temas que se tratan de los derechos de la mujer. En este caso, un enfoque específico en el cuerpo de la mujer, sin apoyar al “mujerismo” aborrecido tanto por Sefchovich como por Marta Lamas, aporta estrategias que fomentan debates sobre asuntos que tiene que ver con el bienestar de la mujer mexicana.

Al final, otro análisis posible, aunque ya tocado brevemente aquí, sería definir no solamente cómo la iconografía de las mujeres fuertes mexicanas se construye sino cómo la imagen icónica se distribuye a las masas mediante su institucionalización. Se puede concluir que los textos analizados en esta tesis representan una vía literaria, pero estudios

sobre cómo la producción cultural representa a las mujeres fuertes sería de sumo interés. Luego, ya inscrita la imagen icónica en la sociedad en general, cabe preguntar cómo es manipulada sociopolíticamente por el patriarcado. Esta tesis se enfoca en el retrato de las mujeres por los tres cronistas elegidos, pero se sugiere que hace falta una investigación tanto de la manipulación de la iconografía como la recepción pública mediante la producción cultural que graba la imagen icónica de la mujer fuerte en el imaginario social. Al fin y al cabo, la mujer fuerte, su persona pública y su imagen icónica siguen cosificadas y manipuladas por el patriarcado.

## OBRAS CITADAS

- Agigian, Amy. "Queer Theory". *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. Ed. Elizabeth Kowaleski-Wallace. New York: Garland, 1997. 327-29. Print.
- Aguilar Castro, Alicia. *Primeras damas, las ausentes presentes: historias de mujeres mexicanas*. México: DEMAC, 2006. Print.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo: novela de la revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. Print.
- Baylina Ferré, Mireia, Anna Ortiz Guitart y María Prats. "Conexiones teóricas y metodológicas entre las geografías del género y la infancia". *Scripta Nova* 12 (2008): np.
- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la Conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea, 2004. Print.
- Blancarte, Roberto, ed. "Prefacio". *Cultura e identidad nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 7-10. Print.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.
- . *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford UP, 1997. Print.
- Castillo, Debra. "Ashes Without a Face". *De/Colonizing the subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Ed. Sidonie Smith y Julia Watson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. 242-69. Print.
- Clark, Stella T. "Camila o La Pintada: tipo y mito de la mujer mexicana". *Mujer y sociedad en América Latina*. Ed. Lucía Guerra-Cunningham. Irvine: Universidad de California; Editorial Del Pacifico, 1980. 243-51. Print.
- "Contlapache". *Real Academia Española*. 22ª ed. 25 de sept de 2013. Web.
- Corona, Ignacio y Beth E. Jörgensen, eds. "Introduction". *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany: State U of New York P, 2002. 1-21. Print.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Ed. Ignacio M. Zuleta. Madrid: Castalia, 1983. Print.

- D'Lugo, Marvin. "Carlos Monsiváis: escritos sobre el cine y el imaginario cinematográfico". *Revista iberoamericana* 68.199 (2002): 283-301.
- Doña Bárbara*. Dir. Fernando de Fuentes y Miguel M. Delgado. María Félix y Juan Soler. Clasa Films Mundiales. 1943. Urban Vision Entertainment, 2004. DVD.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke UP, 2004. Print.
- Foster, David William. "Charting the Labyrinth: *País de mentiras* de Sara Sefchovich." *Cadernos de estudos culturais* 2.3 (2010): 15-20.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality Vol 1*. Tran. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Print.
- Gil, Lydia M. "Sefchovich, Sara. *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*". *Letras Femeninas* 26.1-2 (2000): 241-43.
- González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos*. México: Cal y Arena, 1988. Print.
- Griffin, Clive. "The structure of *Los de abajo*". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 6.1 (1981): 25-41.
- Guízar Álvarez, Eduardo. "Crónica musical en México: el caso de Chava Flores". *Studies in Latin American Popular Culture* 23 (2004): 55-68.
- Halperin, David. *Saint Foucault Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford UP, 1995. Print.
- Hirsch, Fred. *The Social Limits to Growth*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1976. Print.
- Holcombe, W. Daniel. "Desarrollando una óptica queer: coloquio con David William Foster". *Studies in Latin American Popular Culture* 40 (2012): 194-214.
- . "Estrategias feministas mexicanas en el siglo XXI: entrevista a Sara Sefchovich". *Mester*. Forthcoming 2013.
- . "La subjetivación de la mujer subalterna en *Nueva grandeza mexicana* de Salvador Novo". *Hispanic Journal* 34.1 (2013): 85-99.
- Irwin, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. Print.

- Jagose, Annamarie. *Queer Theory an Introduction*. New York: New York UP, 1996. Print.
- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. Print.
- Kaplan, Temma. "Final Reflections: Gender, Chaos and Authority in Revolutionary Times". *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*. Ed. Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan y Gabriela Cano. Durham: Duke UP, 2006. 261-76. Print.
- Long, Mary Kendall. "Salvador Novo: 1920-1940, between the Avant-Garde and the Nation." Dissertation. Order No. 9527854 Princeton University, 1995. Ann Arbor: ProQuest. Web. 26 Aug. 2013.
- . "Writing the City". *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth E. Jorgensen. Albany: State U of NY P, 2002. 181-200. Print.
- Mansour, Mónica. "Cúspides inaccesibles". En *Los de abajo*. Mariano Azuela. Ed. Jorge Ruffinelli. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1988. 251-74. Print.
- "Modosa". *Real Academia Española*. 22<sup>a</sup> ed. 29 de oct de 2013. Web.
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México: Era, 1980. Print.
- . *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- . "Alto contraste (A manera de foto fija)". *Amor perdido*. México: Era, 1977. 17-57. Print.
- . "De las variedades de la experiencia homoerótica". *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós, 2010. 141-73. Print.
- . "Desperté y ya era otro". *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000. 155-80. Print.
- . *Los ídolos a nado: una antología global*. Ed. Jordi Soler. México: Random House Mondadori, 2011. Print.
- . "Instituciones: María Conesa". *Los ídolos a nado: una antología global*. Ed. Jordi Soler. México: Random House Mondadori, 2011. 172-86. Print.

- . “María Félix”. *Los ídolos a nado: una antología global*. Ed. Jordi Soler. México: Random House Mondadori, 2011. 211-36. Print.
- . “María Félix: pabellón de la imagen”. *R.T.C. Secretaría de Gobernación* (1993): 12-17. Worldcat. 5 de octubre de 2013. Web.
- . “El mundo soslayado”. *La estatua de sal*. Salvador Novo. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 13-72. Print.
- . “No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)”. *Revista iberoamericana* 55.148-149 (1989): 715-735.
- . “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas. (Hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México)”. *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós, 2010. 211-40. Print.
- . “Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes?”. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000. 79-111. Print.
- . “Prólogo”. *Nueva grandeza mexicana*. Salvador Novo. México: Cien de México, 2001. 9-17. Print.
- . *Protestantismo, diversidad y tolerancia*. Ed. Carlos Martínez García. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2002. Print.
- . *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós, 2010. Print.
- . *Rostros del cine mexicano*. México: Américo Artes, 1997. Print.
- . *Salvador Novo: Lo marginal en el centro*. México: Era, 2000. Print.
- . “South of the Border, Down México’s Way”. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000. 51-78. Print.
- . “When Gender Can’t be Seen amid the Symbols: Women and the Mexican Revolution”. *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*. Ed. Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan y Gabriela Cano. Durham: Duke UP, 2006. 1-20. Print.
- . “Yankees Come Home”. *Protestantismo, diversidad y tolerancia*. Ed. Carlos Martínez García. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2002. 191-95. Print.



- La mujer de todos*. Dir. Julio Bracho. María Félix, Armando Calvo y Gloria Lynch. Cinematográfica Filmex, 1946. Laguna Productions, 2007. DVD.
- Novo, Salvador. "La Diegada (1926)". *Sátira: el libro cabrón*. 1978. 2ª ed. México: Diana, 1979. 13-31. Print.
- . *Nueva grandeza mexicana*. 1946. México: Cien de México, 2001. Print.
- . *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México: Empresas Editoriales, 1965. Print.
- Oropesa, Salvador A. Comunicación personal. 7 de diciembre del 2011. Correo electrónico.
- . *The Contemporaneous Group*. Austin: U of Texas P, 2003. Print.
- . "El cuerpo como escritura: Salvador Novo de la vanguardia a la crónica rosa". *Narratología y discursos múltiples. Homenaje a David William Foster*. Ed. Daniel Altimiranda y Diana Salem. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2013. 281-90. Print.
- . "La representación del yo y del tú en la poesía satírica de Salvador Novo: La influencia del albur". *Chasqui* 24.1 (1995): 38-52.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1990. Print.
- . *El laberinto de la soledad, posdata y vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Print.
- . "Razón y elogio de María Félix". En *María Félix*. Enrique Álvarez Félix. México: Secretaría de Gobernación, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, 1992. 7-13. Print.
- El Peñón de las Ánimas*. Dir. Miguel Zacarías. Jorge Negrete, María Félix. Producciones Grovas. 1944. Lions Gate, 2008. DVD.
- Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. México: Era, 2000. Print.
- . *Las soldaderas: Women of the Mexican Revolution*. Trad. David Dorado Romo. El Paso: Cinco Punto P, 1999. Print.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. 1976. New York: Vintage Español, 1994. Print.
- . *La traición de Rita Hayworth*. 1968. Barcelona: Seix Barral, 2009. Print.

- Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Ed. Francisco Zegers. Santiago: Fondo de Desarrollo de la cultura y de la Arte, 1993. 31-46. Print.
- Rosenau, Pauline M. *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton: Princeton UP, 1992. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985. Print.
- Sefchovich, Sara. Sefchovich, Sara. “Entrevista personal”. 17 de octubre de 2012. Entrevista telefónica.
- . *País de mentiras: la distancia entre el discurso y la realidad en la cultura mexicana*. México: Edamsa, 2008. Print.
- . *¿Son mejores las mujeres?* México: Paidós, 2011. Print.
- . *La suerte de la consorte: las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*. 3ª ed. México: Océano, 2010. Print.
- Tompkins, Cynthia Margarita. *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation*. Gainesville: UP of Florida, 2006. Print.
- Volek, Emil. “Futures of the Past: Steps and Mis(sed)steps en Structuralism(s), Semiotics, and Aesthetics from a Metacritical Perspective”. *Structuralism(s) Today: Paris, Prague, Tartu*. Ed. Veronika Ambros et al. Ottawa: Legas P, 2009. 21-37. Print.
- Wittig, Monique. “The Category of Sex”. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon P, 1992. 1-8. Print.
- Zayas y Sotomayor, María de. *La traición en la amistad*. En *Women’s Acts: Plays by Women Dramatists of Spain’s Golden Age*. Ed. Teresa Scott Soufas. Lexington: UP of Kentucky, 1997. 277-308. Print.