

Julia Tuñón*

Resumen: Las imágenes son una fuente imprescindible para la investigación histórica; en mi caso, el de las mexicanas, pues ofrece información a menudo soslayada por los textos escritos. Sin embargo, sabemos que ellas no explican, aunque muestren, que son ellas quienes requieren ser explicadas mediante documentos y estrategias diversas. Su utilización es mayor en el siglo XX, en el que también se ha aceptado historiar sujetos soslayados como fueron las mujeres. En este texto se plantea cómo fue la introducción del tema en nuestro país y se ilustra para mostrar las posibilidades y límites de esa fuente. **Palabras clave:** historia de las mujeres, historia de las mexicanas, imágenes e historia.

Abstract: The images are an essential source for the historical research, in my case of the Mexican women, because it offers information frequently avoid for the write texts. Nevertheless, we know that them doesn't explain, although show, they are those who require to be explain by way of documents and divers strategies. Their utilization is in larger quantities on the XX Century, as well it's accepted depict avoid subjects, like the women were. In this text, it is set out how was the introduction of the subject in our country and illustrate to shows the possibilities and limits of that source.

Keywords: women's history, Mexican women's history, images and history.

Imágenes e historia de las mujeres. Una pareja ineludible

Images and History of Women. An Inescapable Couple

En este trabajo argumento a favor de la utilización de las imágenes para la historia, en particular, la de las mexicanas. Cuando en 1982 se formó el Seminario “Participación social de las mujeres en la historia del México contemporáneo”, en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, era claro que fue gracias a una serie de puertas que se abrieron a la historia en el siglo XX, que se hizo posible el análisis específico tanto de las mujeres (Tuñón, 2002: 375-411) como el de las imágenes visuales; estas últimas, tratadas más allá de su valor meramente estético. Así las cosas, abordo aquí algunas consideraciones que creo necesarias para la incorporación de estos temas a los terrenos que interesan a la musa Clío, proceso que se empezó a abrir con mucha cautela y que en nuestros días se ha ido fatigando poco a poco, con una creciente complejidad que no abordo aquí, centrándome básicamente en sus cimientos —a menudo soslayados— para destacar tan sólo los avances y novedades.

1.

Para Pierre Vilar, el término *historia* tiene dos significados posibles: el de lo sucedido a lo largo del tiempo y el del relato que lo narra y, en el mejor de los casos, lo explica de acuerdo a la disciplina de Clío (Vilar, 1981: 17). Llamamos historiografía a la historia de esa historia escrita.

Desde la primera escuela de los *Annales* francesa, en 1929, se propuso que el relato incorporara todos los aspectos de la vida que conformó a los seres humanos en el pasado, tal y como quería Marc Bloch al considerar que la historia lo es siempre de lo humano en el tiempo, y por eso ahí donde está la carne humana el historiador sabe que está su presa (Bloch, 1975: 35). La mirada que posibilita construir esta historia “carnívora” incidió en la entrada de nuevas preguntas, nuevos temas, nuevos problemas, nuevos sujetos para analizar y nuevas fuentes de información. Se dio entrada entonces a situaciones antes marginadas, como las

Postulado: 19.10.21
Aprobado: 12.04.22

* Dirección de Estudios Históricos, INAH. Correo electrónico: <juliatuñon@yahoo.com>.

de la vida cotidiana e íntima, incluso la secreta, la de los sujetos “sin historia”, cuya vida nunca trascendió a los relatos, aunque nutriera las estadísticas y fuera la carne de cañón en las batallas que marcaban con su signo cada época. Gracias a la iniciativa de la escuela de los *Annales* se analizaron un montón de temas que, ante la glotonería que caracteriza a los adoradores de la musa Clío, hemos ido perfilando poco a poco; de hecho, Michel Vovelle habló de una “historia bulímica” que todo lo engulle (Vovelle, 1982: 11).

La exclusión de las mujeres de la historia, su “invisibilidad”, depende del concepto que se tenga de la disciplina. Cuando el tema fundamental para los positivistas eran los hechos de la política, la diplomacia y la guerra, en un ambiente de dominio de la ciencia y de la técnica sobre su entorno, que también servía para domeñar a las mujeres, consideradas parte de la naturaleza, ellas quedaban notablemente fuera del relato, marginadas socialmente, aunque siempre hayan estado en su centro, pues es por ellas que esa misma sociedad se reproduce, además de que su presencia es transversal y las encontramos en todos los grupos sociales y en todos los lugares. En la sociedad tienen un papel inferior, como si fueran una pura materia, un cuerpo pasivo, mientras que el progreso se asoció a los varones, asociados a la razón, la cultura, la ley y la actividad creadora. Se separaron tajantemente los roles asignados a unos y a otras, así como el mundo de lo público y de lo privado. Se trabajaron entonces los llamados —por George Duby y Michelle Perrot— *tres santuarios masculinos*: el religioso, el militar y el político (Duby y Perrot, 1991: 15), que conlleva el olvido del sujeto femenino, cuyo ámbito ideal asignado era el privado. Estas concepciones marcaron el siglo XIX y buena parte del XX, y aunque sea de manera “rezagada”, sigue operando en muchos ámbitos, conviviendo con perspectivas más amplias.

Para percibir el olor específico de la carne que buscamos, la femenina, es fundamental también mencionar las duraciones y ritmos diversos que tienen los procesos sociales, en que las ideologías y

las mentalidades¹ son más morosas que la política o la economía, tal y como lo explica Fernand Braudel (1979: 60-105). Esta precisión hace evidentes las diacronías que conforman cada proceso histórico, en el que conviven aspectos que supuestamente deberían de estar superados con otros que inauguran o pretenden inaugurar otros mundos y atalayas, eludiendo una aburrida sincronía para proponernos un mundo diverso. En el caso de las mujeres la pervivencia mayor de las mentalidades ante otros aspectos de la vida crea un terreno difícil para ellas. De esa manera, es importante percibir si acaso el carácter de determinadas situaciones, ideas, conductas son emergentes, dominantes o residuales, estas dos últimas conformando lo hegemónico,² siempre en tensión entre todas ellas.

Los caminos por los que Clío ha transitado a partir de la escuela francesa de los *Annales*, en sus diversas etapas, han sido crecientemente aceptados y desarrollados, por ejemplo, en la conocida en Inglaterra como “historia social” y el Taller de Historia, que formaron básicamente la llamada “Nueva Historia”. Nuestra musa también se ha dejado influir y aún seducir por otras disciplinas, como la sociología o la antropología, por las teorías posestructuralistas y el psicoanálisis, la semiótica y la lingüística, que han animado las discusiones de manera notable. Ciertamente, Clío se divierte (diversifica) con estas opciones y atiende, desde hace ya un buen tiempo, la vida privada y aun secreta de los sujetos sociales, incluidos, como dijimos antes, a los “sin historia”, la demografía histórica, la vida cotidiana, la microhisto-

¹ Entiendo por mentalidades los conjuntos de ideas no conscientes ni sistematizadas e incluyo emociones, valores, afectos y temores que se traducen en comportamientos, rituales, prácticas y actitudes, aceptaciones y rechazos. Son colectivas, pero no homogéneas, y se aprenden y ejercen en la vida cotidiana. Las ideologías son también sistemas de ideas, imágenes, conceptos y valores que emergen de una sociedad dada para cumplir una función determinada promovida por un grupo predominante y se quiere imponer, aunque tiene que adecuarse muchas veces a las ideas de la mentalidad. Ambos sistemas son dinámicos y no ofrecen una visión acabada del mundo, sino que son parte de un proceso.

² Este modelo es tomado parcialmente de Raymond Williams (1977: 121-127) y completado en mi propia experiencia del análisis social.

ria, las mentalidades, las sentimentalidades, las emociones y las representaciones. De igual manera, los terrenos tradicionales (política, sociedad, economía) se observan de manera más flexible, incorporando conceptos que ensanchan sus contenidos con nuevas preguntas y la búsqueda de otras fuentes. Así es como se revive la búsqueda de “la carne humana” en sociedad (Bloch dixit) y se destaca la multiplicidad de las historias y de los tiempos, la confluencia de los ritmos lentos y los procesos largos con los acelerados, sin temor ni a los desfases ni a la convivencia de los cambios con las continuidades, que configuran la tensión existente en todo momento social y dan densidad y riqueza a los procesos humanos. Se intenta una historia total o global, superando la historia que separa las áreas como si fueran estancos diferentes, dando cuenta de las relaciones entre los diversos procesos humanos que conviven, de manera que, aunque esto sólo pueda lograrse mediante historias parciales, debe de pensarse a los territorios de la cultura, la política, la sociedad, la economía, con hilos de continuidad, cuyas fronteras no son necesariamente tan precisas, poniendo el acento en relaciones digamos “fisiológicas” más que en las “anatómicas” de los sucesos puros y duros.

Con estos esfuerzos, ya fatigados al día de hoy, la ausencia de ellas de la historia-relato se ha ido llenando, rescatándolas como sujetos,³ tanto activos como pasivos. Como hacen notar Duby y Perrot: “A las mujeres se las representa antes de describirlas o hablar de ellas y mucho antes de que ellas mismas hablen”, por lo que “La historia de las mujeres es, en cierto modo, la de su acceso a la palabra” (Duby y Perrot, 1991: 10). Este tema es delicado y cuenta con todo un arsenal de herramientas teóricas. En buena parte la discusión deriva de la que indaga por la literatura femenina y ya las célebres estudiosas, Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray, quienes han planteado como una necesidad el que las mujeres escriban sobre sí mismas para romper el binarismo patriarcal, pues sólo al explicar, al nombrar y al ana-

lizar desde la palabra femenina, se hará inteligible su discurso.

El análisis de los testimonios sobre ellas en el pasado es complejo, pues fueron postulados, en buena parte, por varones o desde una mirada patriarcal, pero esto no quiere decir que no sea inteligible. La representación de las mujeres en las artes plásticas tiene un carácter propio. John Berger planteó, en 1972, que la diferencia del lugar social que ocupan hombres y mujeres pauta la manera en que unos y otras son representados, e incide en la frecuencia con que las mujeres aparecen como objeto de contemplación: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas” (Berger, 1972: 55). Apunta, también, que “El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. de este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 1972: 55). De 1900 es la foto que aquí se anexa (figura 1) de un pintor que trabaja un desnudo femenino, con un evidente gesto de orgullo, parecería sentirse el creador no sólo de la pintura sino de una mujer verdadera, y nos ayuda a entender esta situación que planteamos. Nos remite además a la importancia de los gestos como un código de comprensión cultural. Se dice que una cultura se comparte cuando hay palabras y hábitos lingüísticos, tradiciones, ritos, convenciones, gestos, comportamientos, valores, creencias, representaciones e imágenes colectivas con un cierto significado que hace que quienes participan de esa cultura la comprendan (Burke, 1993: 106). Ya en 1936 Marcel Mauss (1972) estudió las que llamó “técnicas del cuerpo”, o sea, su uso mediante gestos y actitudes y Pierre Bourdieu (1989, 1999, 2002) estudia los que él llama *habitus*, gestos y actitudes internalizados que expresan formas de actuar, pensar, sentir, gesticular, disposiciones y valores que caracterizan un campo o una clase social. Aby Warburg, por su parte, planteó que algunos gestos humanos son universales y las piensa como *Pathos formeln* (*Fórmulas de la emoción*), modelos expresivos de estados internos comunes en sociedades diversas

³ No de estar “sujetas”, sino de ser participantes.

(Báez, 2012) y Georges Didi-Hubermann (2018) analiza ampliamente los gestos de la rebeldía, lo que no es el caso de nuestro pintor, que más bien refiere a la apropiación de un sujeto que se consideraba disponible en esos años.

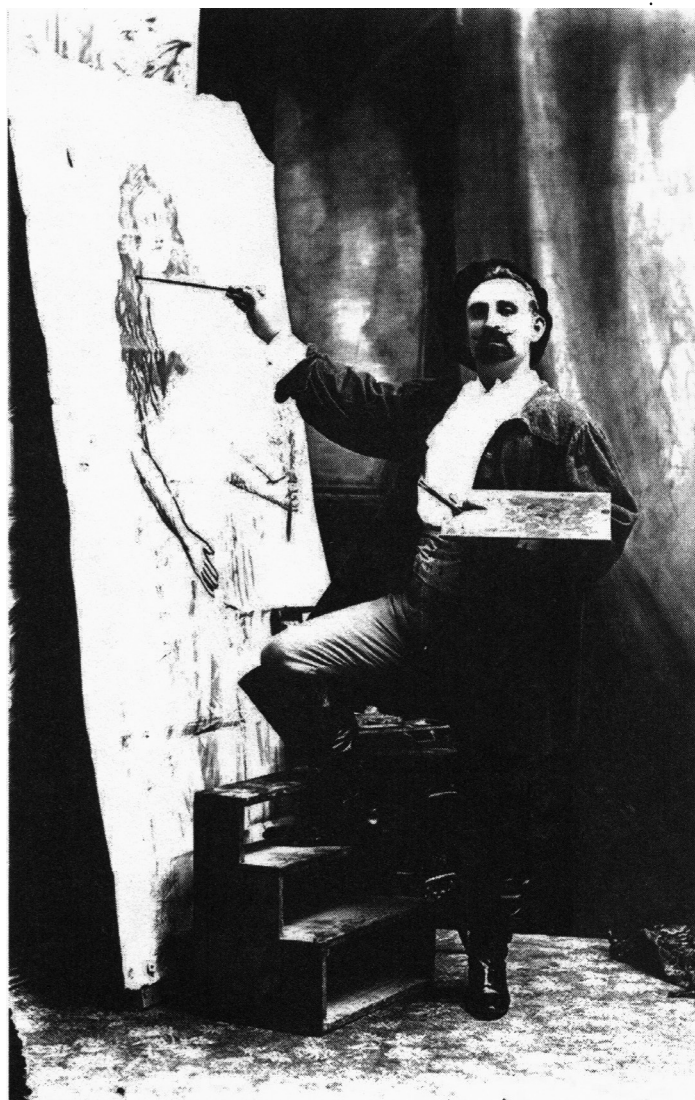


Figura 1. *Pintor*, 1900. Fuente: Fondo A. Sandoval Lagrange. Fototeca del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.

Michèle Perrot decía en 1985, que para el rescate de una historia de las mujeres se estaba apenas de la etapa de “acumulación primitiva de información” y se iniciaba la reflexión sobre el tema (Perrot, 1985: 7), y para Joan Scott el reto, entonces, era discernir

“por qué y cómo las mujeres se vuelven invisibles para la historia cuando, de hecho, fueron actores sociales y políticos en el pasado” (Scott, 1992: 49). Mucho se ha adelantado desde entonces en el sentido que quería Gisela Bock, el de restituir a las mujeres a la historia, pero también el de construir la que por derecho les pertenece (Bock, 1991: 55-77). Ha sido también clara la necesidad de no empatar la historia de las mujeres con la de la familia, la sexualidad, el mundo privado o lo cotidiano, territorios ciertamente determinantes para ellas, pero que no explican suficientemente lo que tienen de propio.

En este nutritivo proceso surgieron una serie de problemas metodológicos por lo que ya hace ya cuarenta años se habló de una “nueva historia de la mujer” (Nash, 1984: 9-50) y más tarde de una historia del género femenino. El debate continúa afortunadamente de manera imparable, dado que, si es claro que en el siglo XX se habló mucho del derecho a la igualdad, ventilándose nuevas categorías como la de “equidad”, en el XXI se insiste en el derecho a la diferencia y a las identidades particulares que, también (¿y cómo no?) demandan su historia. Judith Butler aportó a la discusión la posibilidad humana de “performar” la propia identidad, como una forma de resistencia a cualquier imposición (Butler, 1992, 1996, 2000, 2007, 2014).

Se trata también de integrar al “otro”, al que escapa del modelo otrora paradigmático de la humanidad, representado por el varón de cultura occidental y de raza blanca, y ese otro es más diverso de lo imaginable hace apenas un siglo.

Un brinco espectacular para el análisis lo permitió la categoría de análisis llamada *género*, de carácter netamente histórico, pues pone el acento en la construcción social, cultural y simbólica del sexo frente a la “evidencia biológica”. En idioma inglés tal categoría se presta a menos confusiones que en español, pero como quiera que sea, ese instrumento ha sido medular porque nos permite zambullirnos en la obra humana por antonomasia: la

creación de nosotros mismos, de nuestra cultura que permea todas las actividades. Para la función de este texto, basta con la definición sencilla de “construcción simbólica del sexo”, pero cabe agregar cómo la define Joan Scott, que es: “Un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos y [...] es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Amelang y Nash, 1990: 23-56; Lamas, 1996).

El término *género* se ha confundido con *mujeres* porque en un primer momento se diseñó para entenderlas a ellas. Esto es incorrecto, porque es ya un instrumento insoslayable para entender esa situación específica de todos los sujetos sociales, incluidos los varones. En los últimos tiempos la categoría “género” se ha ensayado también para entender el papel social pasado y presente de las minorías LGTBQ+, aunque considero que su abordaje requerirá además de otras herramientas de análisis, dado que el indicador biológico no es evidente como lo es en mujeres y hombres a secas.

Hablar de la necesidad de una historia con perspectiva de género es ya insoslayable. El hecho de tratarse de una “perspectiva” implica que no se aborda necesariamente la problemática en particular, pero que la pregunta por el género debe de estar presente siempre, en cualquier investigación. El de la historia de las mujeres o del género femenino es un campo propio, con sus preguntas y sus inquietudes particulares, lo que no la exime de las que configuran la disciplina de Clío y de sus rigores habituales: el respeto a la contextualización, al aparato crítico, al sentido propio de las fuentes y el temor al anacronismo. Cuando se exigió a la historia-relato mostrar las múltiples aristas del sujeto femenino, por escondidas que estuvieran, e integrar a las mujeres en su reino, se modificó la perspectiva que la narraba como si fuera un proceso uniforme, trastocó el conocimiento establecido y obligó a otros métodos y metodologías, nuevos conceptos y nuevas teorías. Bien dice Joan Scott (1994: 83) que: “Las mujeres no pueden simplemente añadirse sin que se produzca un replanteamiento fundamental de los términos, pautas y supuestos de lo que en el pasa-

do se consideraba historia objetiva, neutral y universal, porque tal noción de historia incluía en su misma definición la exclusión de las mujeres”.

Por ejemplo, Joan Kelly Gadol cuestionó la calificación de “florecimiento” para el Renacimiento italiano, pues buscaba marcar que, para las mujeres, fue un periodo de retroceso (1984). La manera en que aquel periodo histórico sigue pensándose como un progreso para toda la humanidad da cuenta de la pervivencia de una serie de esquemas. Es común, en los primeros años de ensayo, hablar de “la Mujer” en abstracto, lo que da por resultado un bloque de “lo femenino”, homogeneiza bajo el término *Mujer* a las diferentes mujeres históricamente dadas, que viven en sociedades siempre complejas y enfrentan situaciones contradictorias. “La Mujer” aparece entonces como un ente eterno, definida por una esencia que las hace idénticas entre sí, tan sólo colocada en diferentes escenarios, pero ante la evidencia de su pluralidad, fatigada en los archivos y documentos que dan cuenta de las múltiples maneras de serlo, se empezó a hablar de ellas en plural y a integrarlas con otros indicadores que dan cuenta del ser social que se analiza, como son la clase, raza, etnia, región, generación, actividad, y eventualmente la creencia religiosa o política. Por supuesto, según el tema que se analice se abrirán, como un abanico, las especificidades propias, que no pueden soslayarse.

Lo primero que pudo revisarse en diversas fuentes para precisar el desempeño social del grupo fue la normatividad que lo regulaba, legalmente o por la costumbre y la moral, y así se caía abruptamente a la consigna pura y dura de una idea abstracta de lo femenino, un ideal que sólo conflictivamente puede mediar con las realidades sociales (INAH, 1991). En el retrato de Cordero de una niña (figura 2) con su muñeca atisbamos una de las muchas maneras en que se transmiten los ideales, más allá de la justicia y exactitud de ellos. El juguete semeja una Barbie de nuestros días, aunque tenga las piernas más cortas, y su figura acinturada se presenta como un ideal físico, aunque fuera complicado mantenerlo en la realidad. Las muñecas preparan a las niñas para el cuidado de los otros, lo que será parte

medular de su rol, pero en este caso no representa a un bebé, sino a una señorita que emula los deseos de la pequeña de parecerse a ella. Durante el virreinato se produjeron muñecas vestidas de monjas, porque en ese periodo se consideraba un ideal para la pureza femenina, pero en el siglo XIX se troca por la idea de la maternidad regida por el culto mariano.

esto más adelante. Fue con la entrada a la “carne” del archivo, a los documentos sudados por muchas manos que ese singular abstracto dio paso a un plural en el que radica su ser un sujeto social, y así se accede a diferencias no sólo individuales, sino también de clase, etnia, región, edad, y muchos etcéteras más.



Figura 2. *María Loreto Patiño Ixtolinque* [“La niña de la muñeca”], Pedro Patiño, 1860, óleo sobre tela, Fuente: MNH, Secretaría de Cultura-INAH, México, reproducción autorizada por el INAH.

Los códigos de conducta, leyes, normas sociales, religiosas, educativas informan de ese modelo de Mujer, que me gusta presentar con mayúsculas y en singular, para acentuar su carácter abstracto, y que es bastante parecido en sociedades aparentemente muy diferentes, que concretan así, entre otras muchas formas su control. Abundaré sobre

Considero que escribir su historia es sacarlas de la entelequia, de ese “eterno femenino”, tan falsamente poético, que es atemporal y ahistórico, para presentar a las mujeres como seres sociales, cuya actuación puede ser de muchas maneras, porque la vida de ellas no deriva directamente de la naturaleza ni está dictada por Dios. Ningún discurso se impone sin respuesta, escribe Michel Foucault (1997: 116), “donde hay poder hay resistencia”. La fuerza de esas mujeres históricas, que lidian constantemente con un precepto abstracto que busca homogeneizarlas, permite que escapen parcialmente de ese tan trillado como falso “eterno femenino” que las identifica con la naturaleza por la capacidad de reproducción y supuesta falta de conciencia. En la historia-pasado las mujeres de carne y hueso han enfrentado como han podido ese troquel, y quienes queremos rescatarlas en la historia-relato tenemos que darnos cuenta de esa tensión particular que atraviesa todos sus momentos y a todos sus grupos (figura 3). La imagen de Héctor García llamada *Circo Atayde* nos muestra a una trapeceista, o quizás amazona o domadora de animales que, tras el escenario, cumple también con

sus labores de madre, y mientras se acicala para la función, vestida adecuadamente para despertar la admiración de los espectadores debe trajinar entre los poco glamorosos locales del circo mientras su pequeña hija la ayuda y aprende esa labor de pasar de una pista llena de luces a las rupestres necesarias para continuar con la vida.



Figura 3. Circo Atayde, 1950, Fotografía de Héctor García. Fuente: Fundación María y Héctor García, A.C.

El desarrollo espectacular del estudio de las mujeres fue posible gracias a la concordancia de esta mirada sobre la historia con un movimiento político medular en el siglo XX, que en el XXI se ostenta —quizás— como el más determinante para la construcción social de nuestros tiempos. Considero que el feminismo es básicamente un movimiento político que busca la abolición de la inferioridad social de las mujeres y aboga por su superación. Tiene una evolución larga, compleja, contradictoria, que al fortalecerse y exigir su historia, tanto para su estrategia a seguir como por el legítimo interés de un conocimiento como sustento del grupo, a menudo obligó a los historiadores a una premura poco deseable, a abordar con prisa los temas de las

mujeres en el pasado, los de cada nación, los de cada territorio, de cada clase social o actividad. Se exigía: ¿cómo participaban en la economía?, ¿cómo en la política?, ¿cómo fueron representadas? En buena parte por eso, Louise Tilly planteó que la primera historia de las mujeres fue en un alto grado un “movement history”, al estar “inspirada por el movimiento feminista y escrita con el deseo de promover la igualdad de la mujer, al señalar la importancia de sus contribuciones a la sociedad y al demostrar que su posición subordinada ha sido históricamente una ‘construcción social’ y no un estado natural” (Tilly, 1989, citado en Arrom, 1992).

La marcha se demuestra andando y sobre la marcha se fueron definiendo diferentes abordajes. Mary Nash planteó que el primer rescate fue de las mujeres notables y las excepciones, al estilo de la historia de bronce, pero otra línea que llama “historia contributiva” pretende incluir los aportes femeninos en el pasado y hacer su propia historia, aspecto necesario para construir una “nueva historia” que analice las múltiples dimensiones de su participación, el significado de los sexos y las relaciones entre ellos.

Jacques Revel plantea el riesgo de que, al analizar por separado la “cultura femenina”, pueda encerrar a las mujeres nuevamente en el gueto del sexo (Revel, 1985: 122-140). Es también un riesgo de la llamada *Herstory*, que pretende centrarse solamente en los sujetos femeninos, obviando el hecho de que la sociedad humana es plural y se construye mancomunadamente. Si la historia permite restituir la dimensión social a las mujeres, para evadir con mayor éxito el dictado del “eterno femenino”, aislarlas implica el riesgo de volver a caer en un universo femenino separado. Así, se hace necesario no perderlas en el análisis global, pero tampoco aislarlas de su contexto en aras de su rescate. Natalie Zemon Davies y Arlette Farge nos advierten que se trata de un proceso diná-

mico, de relaciones entre los sexos caracterizado por “este frágil equilibrio entre dos mundos hechos para entenderse y devorarse. De esta tensión nacen conflictos, pero también coparticipaciones y sistemas de compensación [...] Todo un universo se abre entre los sexos” (Zemon y Farge, 1991: 13).

Revel plantea también abordar “lo femenino” en una sociedad, esos rasgos que, asignados normalmente a las mujeres, las rebasa y conforma una serie de caracteres estructurantes de la sociedad, por lo que propone analizar los papeles sexuales de manera transversal para ver las conexiones y confusiones que existen entre ellos, más allá de los roles asignados de una manera binaria a hombres y mujeres (Revel, 1985: 122-140). Es en el análisis de las representaciones que en buena medida se manifiesta esta situación.

Yo no he trabajado el género masculino más que como el “otro” complementario del femenino, que ha sido mi sujeto de elección; sin embargo, es claro que uno se construye socialmente en función del otro, complementaria y anversamente, y mediante tal mecanismo se engrasa un sistema social para tratar esos espinosos asuntos. Estamos ante un campo cruzado por relaciones múltiples en el que es necesario ver tanto las prácticas como las normatividades, tanto los símbolos y representaciones cuanto los hechos y actuaciones. Se trata de un campo de tensión, una arena cruzada por deseos, aceptaciones, imposiciones, resistencias. Parece superada la idea de que la vida social puede ser simple y sin conflictos. La contradicción se asume y desde esta premisa se trata de rescatar la complejidad que es siempre su pasta. Lo que nos toca desde la historia es atender el problema que hayamos precisado en un tiempo y espacio concretos y formular hipótesis, tal y como Lucien Febvre planteaba en un principio y que no ha dejado de ser vigente: “Plantear un problema es precisamente el comienzo y el final de toda historia. Sin problema no hay historia [...] plantear problemas y formular hipótesis” (Febvre, 1983: 43-44). Las posibilidades de comprensión, la reflexión que se permite y las preguntas que abre esta perspectiva son muchas.

El Seminario “Participación social de las mujeres en la historia del México contemporáneo” fue el primer centro académico en México en atender el tema, no sin críticas y contraargumentos. Lo organizamos en 1982 en la Dirección de Estudios Históricos (DEH) del INAH.⁴ Poco después fueron creadas otras instancias que rastreaban aspectos más contemporáneos. Destacaron el entonces Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), hoy Centro de Estudios de Género (CEG) de El Colegio de México, y el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), hoy Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM. El tema ha crecido en universidades y centros académicos, las vertientes del mismo se han hecho abundantes y afortunadamente no parece mermar el interés por su estudio.

Iniciar el tema implicó también buscar la metodología adecuada. En aquellos años apenas se hablaba de la categoría sexo-género y para algunas colegas era todavía sospechosa. Entre nosotras mismas se discutía si nuestra herramienta fundamental debía de ser la categoría de “lucha de clases” o la incipiente de “género”. La petición del Dr. Enrique Florescano entonces director de la DEH— para llevar a cabo una historia ilustrada (INAH, 1991) fue una magnífica experiencia que nos obligó a discutir la situación femenina desde el mundo prehispánico. Fatigar las fuentes de la época nos impulsó a superar los lugares comunes establecidos por los estudios previos —muchos en idioma inglés—, por ejemplo: constatamos que en nuestro país tan sólo las mujeres de clases acomodadas, muy minoritarias, no trabajaban fuera o para afuera de sus casas, pues la precariedad económica era lo común; también pudo precisarse las características de los feminismos en nuestra historia. Todavía me sorprende que, al hablar de las olas del feminismo, en nuestro país se considere que la que inicia en los años setenta es la segunda ola, por influencia de la historia que trata el tema en lengua inglesa, cuando en el caso mexicano ésta fue antece-

⁴ Formado por Paola Costa, Concepción Ruiz Funes, Marisol Arbeláez, Marcela Tostado, Martha Rocha, Enriqueta Tuñón y Julia Tuñón.

dida por otras dos, una durante el porfiriato, al que llamo “de la dignidad”, y otra, con diferencias notables a esta primera, durante la Revolución y el periodo posrevolucionario (Tuñón, 2011: 1-64).

2

Para incidir en este riquísimo territorio me enfoqué personalmente a las representaciones visuales de las mujeres, particularmente en las pantallas de cine (Tuñón, 1998: 313) (Tuñón, 2003: 239), y en 2015 el Dr. Florescano me solicitó un volumen sobre las mexicanas para su Serie de Historia Ilustrada de México, dando un peso importante a las imágenes visuales de diverso tipo. Las ilustraciones de este artículo fueron presentadas primero en ese volumen (Tuñón, 2015: 278).

Partí de una certeza, todavía vigente en mí: la de que las imágenes importan, no sólo por lo que expresan de una realidad, la manera en que la representan y deforman (que tantas veces son de gran ayuda), sino también porque son parte medular de la construcción de los imaginarios sociales.⁵ Las representaciones visuales expresan, sí, representan, sí, pero también construyen. Cornelius Castoriadis planteó ya en 1974 que las imágenes son parte medular y constructora de la realidad, y no se reducen a reflejarla en forma especular, sino que es mediante ellas que se nutren los imaginarios, pues sólo lo nombrado o representado puede ser concebido (Castoriadis, 1983: 9). Para Castoriadis:

Todo aspecto histórico está indisolublemente ligado a lo simbólico como condición necesaria para su existencia y la elección de los símbolos no es ni absolutamente aleatoria ni absolutamente ineluctable, tampoco se impone como natural ni se priva de toda referencia a la realidad, bebe de rituales y de elementos neutros y toma elementos de lo que ya existe: todo simbolismo se edifica sobre las ruinas de los edificios

⁵ Entendiendo por *imaginario* las formas en que un grupo o una sociedad se imagina el mundo, a sí misma, y organiza las representaciones que hacen inteligible al mundo.

simbólicos precedentes y utiliza sus materiales (Castoriadis, 1983: 208).

Podemos observar que esto sucede incluso con la conformación psicológica de los sujetos. Christian Metz explica que la identificación especular que procura el cine es parte importante en la conformación de la identidad en sus audiencias (Metz, 1977).

La pasta de cada imagen, su sentido, requiere siempre de un análisis propio, porque cada imagen visual, sea en fotografía, pintura, exvoto, escultura, película, tiene una función diferente y puede ser vista de diversas maneras: la pintura sacra impone un respeto que no exige el cine, por ejemplo, pero en común tienen que nunca se trata de reflejos exactos, sino de representaciones, las que, tal y como planteó Roger Chartier, permiten concretar las ideas, abstractas por principio, y poderlas así transmitir y aprehender (Chartier, 1992). Además, en la factura de cada objeto influyen las convenciones del soporte, las características de los materiales utilizados y el dominio mayor o menor del oficio de quien las ejecuta, amén de la función que ha de cubrir la obra, que condiciona sus límites y posibilidades. Por ejemplo, un exvoto como el que se anexa (figura 4) se hace para agradecer al Supremo por algún favor recibido, pero independientemente de eso podemos deducir de él situaciones para las que no fue creado. Es medular tomar en cuenta que cualquier producto cultural tiene un contexto que es requisito conocer, una función y que cada soporte tiene, amén de las convenciones de su tiempo las propias de su medio.

Toda imagen visual tiene una parte analógica y otra determinada culturalmente, por lo que sólo desde ambas cabe la comprensión plena, aunque haya diferencias de gusto o de estilo. Umberto Eco cuenta la anécdota de un turista japonés que revisa un escaparate en Europa y le llama la atención un crucifijo católico, por lo que entra a la tienda y solicita comprar al “acróbata” (Eco, 2011: 17). Toda representación, al ser mirada (salvo que sea abstracta) tiene entonces una parte analógica, de la que se presume que explica transparentemente, retrata o refleja



Figura 4. Retablo de Paula García (1958). Santuario del Señor de los Plateros. Fresnillo, Zacatecas. Fuente: tomada de Patricia Arias y Jorge Durand, *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México. Siglos XIX y XX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara / El Colegio de San Luis, 2002, lám. 24.

lo que muestra, pero esto no es así: ellas son también signos y dependen de la cultura a la que pertenecen. Por ello, entender una imagen requiere de un análisis peculiar. Aunque el refrán popular diga: “Una imagen habla más que mil palabras”, no podemos fiarnos de ello. Los refranes tienen a menudo mucha sabiduría, pero parte de su contundencia se debe a su carácter totalizador, que los convierte fácilmente en clisés o estereotipos. En este caso, la afirmación se ha convertido en un lugar común, de esos que casi da pena discutir: niños y adultos afirman que algo es cierto porque: “¡yo lo vi!”, y quedan conformes con esa certidumbre, aunque lo hayan visto en un montaje televisivo. La obra visual adquiere el prestigio de lo real y lo que ella misma nos dice o dicen sus autores se convierte fácilmente en una verdad incuestionable, parece que lo explica todo, pero no: ¡es la imagen la que requieren ser explicada!

La tentación de confundir las imágenes con la realidad pura y dura es muy común con las fotografías. Roland Barthes plantea que es por el “efecto de

realidad”, que las convierte en “mero testigo de lo que ha sucedido ahí” y porque adquieren el aspecto de ser autosuficientes (Barthes, 1987: 185). También Susan Sontag considera que “suministran evidencia [...] se considera una prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió” (Sontag, 1980: 15). Esta situación es aún más fuerte cuando refiere a las fotos en movimiento, o sea, al cine en sus diferentes facetas (Metz, 2002: 31-41).

Desde finales del siglo XIX, pero especialmente en el XX y lo que llevamos del XXI, gracias de los avances de la ciencia y de la técnica, las imágenes son profusamente difundidas. Los humanos estamos inundados de imágenes de todo orden. Con ello se responde a una necesidad humana, porque, como dice Sontag, la humanidad sigue aprisionada en la caverna platónica, regodeándose con imágenes que sugieren la verdad. La diferencia respecto al pasado es que en nuestro mundo existe más de una generación educada básicamente mediante ellas, y eso ha determinado lo que debe verse y lo que vale la pena

de ser mirado, conformando no solamente una gramática, sino también una ética de la visión (Sontag, 1980: 61). Cabe agregar que estas personas rara vez están educadas para la crítica. Es por eso que considero que en las escuelas primarias debería de enseñarse a analizar las imágenes visuales tanto como se enseña a leer a los niños y niñas.

Ciertamente los sentidos nos informan de nuestro lugar en el mundo, pero en el ser humano éstos son siempre valorados de acuerdo a su contexto cultural, histórico. Para Donald Lowe, el conocimiento del mundo en cada periodo se precisa por tres elementos interrelacionados entre sí: 1) los medios de comunicación que enmarcan y facilitan el acto de percibir; 2) la jerarquía de los sentidos, y 3) las presuposiciones epistémicas, o sea, la naturaleza del conocimiento posible (Lowe, 1986: 12). Desde esta mirada, los medios no solo transmiten información, sino que la empaacan y la filtran pautando su significado: “En cada periodo la cultura de los medios de comunicación forja el acto de percibir; el sujeto queda delimitado por una diferente organización jerárquica de los sentidos, y el contenido de lo percibido lo ofrece un conjunto distinto de reglas epistémicas” (Lowe, 1986: 31).

En nuestra sociedad, la vista tiene una importancia mayor que el oído y el tacto (Lowe, 1986: 20). José Gaos hace notar que la vista se apropia de lejos de las cosas y esto procura una inteligencia de tipo especulativo: la palabra “idea”, nos dice, quiere decir “cosa vista” (Gaos, 1994: 770). También Michel de Certeau hace notar que desde el siglo XVII lo visible asume el prestigio de lo real, mientras que el mundo interior, invisible, se convierte en el territorio de lo sobrenatural y misterioso, digno de desconfianza (Certeau, 1973).

Michel Foucault desarrolló mucho más la idea de un marco epistémico. Para él, cada sociedad tiene un marco limitado para mirar, nombrar y entender su entorno, desde el cual es necesario analizar las formas en que se construyen los límites de lo mostrable y lo visible, lo nombrable y lo escuchable, los filtros de la mirada y de la palabra, creando así el mundo de lo obvio, de lo evidente y también de lo secreto, lo re-

primido y lo prohibido, produciendo los códigos de la sensibilidad y de la mentalidad, la forma de organizar su conocimiento, para decirlo como el, “el orden de las cosas”:

Los códigos fundamentales de una cultura -los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas -fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá (Foucault, 1975: 5).

La fuerza de la imagen en los últimos siglos es contundente, parece indiscutible. John Berger aclara que, como tal, lo visible no existe, sino que “la realidad se hace visible al ser percibida” (Berger, 2000: 7), pero se trata de un estímulo fundamental porque “la vista llega antes que las palabras [...] la vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras” (Berger, 2000: 13). Sin embargo, esas imágenes que vemos y por las que se organiza en gran medida nuestro mundo mental, son imágenes construidas, representaciones, objetos culturales que implican, de entrada, una factura humana que cuestiona el tema de su naturalidad, ¿deberíamos decir acaso su objetividad? Una imagen propicia una visión que ha sido previamente recreada o reproducida (Berger, 2000: 15) y lo ha sido siempre en el seno de una cultura dada: sólo vemos lo que previamente miramos y “lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas” (Berger, 2000: 13).

Primero vemos las cosas, luego las nombramos. Carl Gustav Jung declara, a contrapelo de la tradición cristiana, que ve en el principio al Verbo, que para los seres humanos en el principio está la imagen y desde ella se conforma la percepción: el mundo se construye a través de imágenes mentales (Hillman, 1975). La preeminencia de la visión en nuestra cultura es notable y aunque los humanos requerimos de otros medios para comunicarnos, “las palabras nunca cubren por completo la función de la

vista” (Berger, 2000: 13). El “efecto de realidad” de las imágenes tiene aspectos asombrosos: Régis Debray inicia un libro magistral con la anécdota de un emperador chino que mandó quitar la pintura mural de una cascada que adornaba su dormitorio, porque el ruido del agua al caer le dificultaba el sueño (Debray, 1992: 13).

Conviene que contrastemos esta fuerza con la de las letras y la lectura. La literatura abre la imaginación, mientras que la imagen visual la concreta y, por ende, la cierra, pues ofrece ya hecha una representación de lo que sea. La recepción de la imagen es inmediata, afecta especialmente a las emociones y, en una primera fase, no permite conceptualizar, pues muestra analógicamente lo que es particular y concreto, mientras que las palabras son más abiertas y abren el camino al razonamiento. Creo, sin embargo, que el efecto que las primeras producen sí puede pensarse, quitar el grano de la paja para cuestionar lo que se observa, pero esto requiere de un procedimiento crítico. Si cada época tiene una jerarquía de los sentidos cabe preguntarse, al ser nuestra época tan visual, ¿será menos racional?

La idea que compartimos algunos historiadores es pasar de usar las imágenes como decoración o como ilustración de las ideas —como se hace en la mayor parte de los textos— para partir de ellas, deduciendo situaciones que no son evidentes, pero sí inteligibles. Evidentemente la información que se ofrece es acotada, y requiere de otros documentos y preguntas para ser concluyente. Más que cerrar, se abre la discusión.

John Berger dice que cuando una imagen se presenta como obra de arte se la mira de una forma peculiar, condicionada por una serie de hipótesis: “Belleza, verdad, genio, civilización [...] nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (Berger, 2000: 16-17). Arnold Hauser plantea que a partir del Renacimiento europeo se abre un proceso que culmina en el romanticismo por el que el arte y los artistas adquieren una autonomía notable que se acompaña de prestigio y les permite regirse por sus propios in-

tereses, más allá de la función social que se les había asignado anteriormente y que a menudo se acompañaba de su anonimato (Hauser, 1968). En el siglo XIX el artista se considera un genio, una figura extraordinaria, y el análisis de la obra a menudo se supedita a ese talento. Tal carácter determina el lente del análisis tradicional de la historia del arte, que se dirigió primordialmente al aspecto formal, a las maneras de representar, más que a lo representado, al continente más que a lo contenido. Ciertamente una distinción radical de estos conceptos sería arbitraria, pues forma y fondo están interrelacionadas ineludiblemente, pero la historia del arte puso el acento en los estilos que marcan una época, aunque es sugerente pensarlo a la inversa, que son algunos estilos artísticos los que pautan las características de un periodo.

Sin embargo, para nuestra intención específica, el método es diferente al de la historia del arte tradicional. Se trata ahora de marginar su carácter estético en aras del que tiene como fuente de información de su cultura, de los imaginarios o de las mentalidades. El análisis de las imágenes desde esta atalaya conforma distintas posturas teóricas. La representación, artística o no, se ha convertido en un texto visual, que es analizado o “leído” más allá del deleite que éste pueda producir. La obra como “texto”, los textos sobre ella y los contextos, intratextos e intertextos, no pueden separarse y se analizan en una respiración conjunta que abre un nuevo campo de investigación (Burke, 2001). A decir de Peter Burke, la llamada *historia social del arte* se convierte en un paraguas bajo el que se resguardan métodos contrapuestos o complementarios (Burke, 2001: 227). Es también claro que el posestructuralismo destaca el hecho de que los creadores de imágenes no pueden fijar ni controlar a voluntad los contenidos que transmiten, por mucho que se esfuercen (Burke, 2001: 225), y es el analista el encargado de hacerlo. El mundo del que formamos parte no es necesariamente evidente. Las mentalidades son a menudo inconscientes y lo cotidiano, de tan visto y ejercido, deja de notarse, parece natural y no se percibe, como escribe Paul Veyne: “Cada

sociedad considera su discurso algo obvio. Es tarea del historiador restituir esta importancia, que vuelve la vida cotidiana secretamente aplastante en todas las épocas: esa banalidad, o lo que es lo mismo, esa extrañeza que se ignora” (Ewald, 1986: 7).

La historia de la cultura no indaga básicamente sobre los hechos u objetos sino sobre las informaciones y las comunicaciones sobre ellos y aspira a entender las maneras en que los habitantes de un mundo se observan y construyen imaginariamente a sí mismos. Es decir, se atiende la articulación entre la obra, los autores y sus contextos, por lo que desde esta lectura se hace hablar a una imagen, y sí, a veces se logra que expliquen más que mil palabras, aunque se trabaje sobre terrenos que la letra rara vez agotan. Georges Didi-Huberman apunta que todo texto cultural muestra y esconde al mismo tiempo (Didi-Huberman, 2011: 88). Las representaciones visibles nunca regalan su información, sino que ésta debe de ser fatigada para ser inteligible. Las imágenes no se explican solas, antes bien ellas requieren ser explicadas.

Las imágenes, entonces, conforman un discurso, y como ha planteado Joan Scott, “un discurso no es un lenguaje ni un texto, sino una estructura histórica social e institucional, específica de enunciados, términos, categorías y creencias” (Scott, 1992: 87). Ninguna imagen es simple: algunas sintetizan relatos en una situación clave, el conocido como “momento preñado”, otras lo desarrollan de alguna manera y como toda manifestación cultural se expresa en ellas un campo de tensión entre elementos a menudo contradictorios. Georges Didi-Huberman destaca la idea de Walter Benjamin de “imagen dialéctica”, en la que se concretan elementos de temporalidades diversas que normalmente conviven en las culturas, lo que convierte su análisis en una historia de la cultura, no únicamente del arte. Se trata de “tiempos [...] fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí [...] ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras (Didi-Huberman, 2012: 42).

Erwin Panofsky, un clásico de los estudios de arte, fue también un pionero de esta mirada que indaga en

las entretelas de cada imagen (Panofsky, 1972). Perteneciente a la llamada Escuela de Warburg de Hamburgo, observa tres niveles de análisis en una obra: 1) la descripción preiconográfica, que identifica objetos y situaciones; 2) el análisis iconográfico, o sea el análisis de la forma, y 3) la interpretación iconológica, que pretende develar “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica” (Panofsky, 1972). Es decir, se trata de ir más allá de la forma, poner el énfasis en la temática y la cultura de la que la obra emerge, explicarla en su contexto y en relación con otros fenómenos culturales. Panofsky hace notar que *La última cena*, el cuadro de Leonardo da Vinci, no sería entendido por un aborigen australiano más que como una comida animada. Por su parte, Román Gubern hace notar que en cualquier imagen se distingue el fenotexto (significado evidente) y del genotexto (estructura profunda y simbólica), y que ambas guardan relación entre sí en forma similar al llamado, por Sigmund Freud, contenido manifiesto y contenido latente en los sueños (Gubern, 1996: 76). De aquí se deriva que toda representación debe entenderse en varios niveles.

Respecto al cine, Marc Ferro hace notar que un *film* siempre desborda su contenido y dice mucho más de lo que parecería:

La cámara consigue desestructurar lo que varias generaciones de hombres de estado, pensadores, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio. Destruye la imagen del doble que cada institución, cada individuo se había constituido ante la sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de aquellos, dice más de cada uno de cuanto quería mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de la sociedad, sus *lapsus* (Ferro, 1974: 245).

Por eso, no cabe creer, que el cine ofrezca una copia del mundo, sino que es un revelador. Dice Pierre Sorlin que “un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa, es

una puesta en escena social” (Sorlin, 1985: 170), y como tal puede y debe entenderse.

Algunos de estos códigos serán a los que el analista utilizará en la conciencia de que el mundo de la cultura es un campo de tensión en el que se cruzan ideas de diferente orden, vigencias diversas de las ideas y las formas en las que habitualmente no existe la homogeneidad. Quizás en el paraíso exista el orden y la armonía, pero no, ciertamente, en la vida social.

3

Desde la perspectiva expuesta, el papel del analista es medular para acercarse al sentido final de la obra, al buscar un significado en la información que ésta transmite. No se trata, por supuesto, de crear un libreto previo para la interpretación, con lo que, por sugestión, encontraríamos lo definido antes de tiempo, sino de construir unas hipótesis a partir del conocimiento que sí tenemos, cuya respuesta nos permita comprender una situación no explicada y que requiere serlo. En nuestro siglo se intenta incorporar a la historia a los grupos LGTBQ+, pero si cuando se encuentran materiales antiguos interesantes para esta búsqueda se les aplica nuestros paradigmas, en lugar de tratar de entender los que motivaron la representación, se estaría cayendo en el anacronismo y en una falsa hipótesis de partida (figura 5). Picheta publica en el periódico yucateco *Bullebulle* un grabado de origen francés en el que se presenta una mujer disfrazada de varón y un hombre con vestidos femeninos. Ciertamente sería interesante entender por qué y para qué se publicó de origen, y para qué se reprodujo en Yucatán. En todo caso, parece claro el interés por comprender las características de los sexos y advertimos que la gestualidad de unos y otras no se modifican por las ropas que utilizan. Pero ¿podríamos dilucidar que se trata de un alegato a favor del travestismo? Me parece que no, que sería excesivo, dadas las discusiones que conocemos al respecto en la época. Quizás, en cambio, sí podemos atisbar en ese supuesto juego

una discusión de lo que se considera femenino o masculino en esa sociedad y cómo el hábito —en este caso— no hace al monje, pues cada uno de los dos protagonistas muestra una gestualidad de lo que se espera de un caballero o de una dama. Partimos de la confianza en que, por tratarse de productos humanos, son siempre fenómenos inteligibles, pero ciertamente el respeto al contexto y a lo que es viable en él es un requisito.



Figura 5. Vicente Gahona Picheta, *Los hombres son las mujeres; las mujeres son los hombres*. Fuente: Imágenes perteneciente(s) al Fondo Reservado del Centro de Apoyo a la Investigación Histórica y Literaria de la Secretaría de la Cultura y las Artes del Estado de Yucatán; tomada de Gabriel Vicente Gahona y Centro de Apoyo a la Investigación Histórica de Yucatán, *Bullebulle. Periódico Burlesco y de Extravagancias*, Mérida, Gobierno del Estado / Instituto de Cultura de Yucatán / Ayuntamiento de Mérida, 2005. Imágenes con fines de investigación, didáctica, promoción y difusión de la cultura y sin fin de lucro alguno.

El simple hecho de preguntarnos por la representación de las mujeres sugiere ya que partimos de la importancia de su existencia social, y si lo hacemos desde una mirada cultural es porque la vemos más allá de un carácter ornamental, de un motivo artístico, sino que aspiramos a definirla como sujeto de la

historia. Al revisar las imágenes visuales las hacemos visibles, porque sí, ellas están ahí.

Como sucede con la mayor parte de los documentos o fuentes que los historiadores utilizamos para dar respuesta a nuestras preguntas, los materiales visuales no se hicieron para nuestro interés, sino para funciones particulares, que marcaron sus características de fondo y forma. Es necesario, por tanto, conocerlas para saber, por ejemplo (figuras 6 y 7), si esa monja muerta que luce un rictus de felicidad o la jovenísima que apenas toma los hábitos y se muestra esperanzada en su nueva vida fueron representadas de esa manera para honrar a su linaje, el de la orden o para pregonar la vida ideal que se quería fuera para muchas mujeres el convento. El mundo colonial representó tarde a sus mujeres, no así a vírgenes y santas que aparecen desde el siglo XVI, y las primeras en retratarse fueron las monjas, desde el siglo XVII. En otro género, sabemos que las pinturas de castas (figuras 8, 9 y 10) se encargaron en el siglo XVIII para consignar a los múltiples grupos étnicos que se habían conformado a lo largo del virreinato, pero resulta que al describirlos exceden este simple propósito y dan



Figura 7. Sor María Antonia de la Purísima Concepción (1778), anónimo. Fuente: Museo Nacional del Virreinato, MID 89_20150706-123500:2588. Reproducción autorizada por el INAH.



Figura 6. Sor Josefa de San Rafael retratada en su lecho de muerte (siglo XVIII), Anónimo. Fuente: tomada de Monjas coronadas. Artes de México, núm. 198, 1979.



Figura 8. *De español y negra, nace mulata* (1785-1790), anónimo. Fuente: colección particular, imagen tomada de Ilona Katzew, *La pintura de castas: Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, Conaculta, 2004.



Figura 9. *De coyote, mestizo y mulata, "ahí te estás"*, autor desconocido; óleo sobre tela. Fuente: Museo Nacional de Historia, Secretaría de Cultura-INAH, México. Reproducción autorizada por el INAH.

cuenta de sus ocupaciones tanto como de los prejuicios hacia ellos, por ejemplo, el de que a mayor pigmentación de la piel la vida cotidiana es más sucia,

problemática, violenta y desorganizada de lo que es en los grupos de piel clara. Atender esas ideas nos obliga a indagar qué tanto de lo representado en esas pinturas es real y qué tanto un recurso iconográfico para demostrar un estereotipo.

Como vimos, toda imagen excede su propósito explícito, al tiempo de mostrar y esconder, pero es requisito precisar cómo y en qué cumple el propósito para el que fue hecho en su contexto y, como también dijimos atrás, estar conscientes de que las imágenes abren contenidos que a menudo no podemos acabar de determinar, o explicar del todo, pues palabras e imágenes visuales tienen una pasta diferente. Por ejemplo, en el periodo preclásico de Mesoamérica eran comunes las figuritas de barro llamadas “mujeres bonitas” (figura 11). No es claro el propósito para el que se hacían, pero sí su talante hipersexualizado. Como podemos ver en la figura de una joven muchacha representada que tiene en común con las otras de su especie una diminuta cintura y unas anchísimas caderas que prometen fertilidad. En este caso, el pliegue genital casi le llega al ombligo, mientras que sus pequeños pechos sugieren que se trata de una joven púber. Destacar los adornos de su cuerpo y cabeza contrasta con sus brazos y pies no desarrollados, claramente inservibles para ejercer sus funciones, destacando en ellas un papel netamente sexual. Es interesante compararla con la figura de una madre que sostiene a su bebé, mientras lo amamanta (figura 12), pues ella sí tiene brazos, manos y piernas fuertes que la sostienen y son claramente útiles, mientras su rostro expresa satisfacción, ¿la del rol cumplido o por el reconocimiento social? Ciertamente, de esas dos figuras se podría decir más de lo que aquí simplemente sugiero a modo de ejemplo.



Figura 10. *De castiza y español, español*, autor desconocido; óleo sobre tela. Fotografía: Gerardo Cordero A. Fuente: Museo Nacional de Historia, Secretaría de Cultura-INAH, México. Reproducción autorizada por el INAH



Figuras 11 y 12. Izquierda: *Mujer bonita de Tlatilco*. Fuente: Museo Nacional de Antropología, Archivo digital MNA, Conaculta-INAH-Canon. Reproducción autorizada por el INAH / Derecha: *Mujer amamantando a su bebé*, Periodo clásico. Fuente: tomada de "Indumentaria Mexicana", *Artes de México*, núm. 77-78, 1966.

Dado que uno de mis intereses es entender las tensiones que las mujeres viven en una sociedad que les demanda un ideal poco accesible, sea porque sólo puede cumplirse si se tiene una posición acomodada o porque las normas impuestas son difíciles de cumplir para cualquier ser humano, para discernir las representaciones femeninas en diversos medios he fatigado un modelo con dos extremos claros: por un lado, el ideal de la Mujer, y por el otro, el acceso a ellas como seres reales que son. Esto requiere conocer ese abstracto “Mujer”, con todo lo que se admira y se teme de este constructo. Como se explicó antes, mediante ese “eterno femenino” se justifican los rigores a los que se somete a las mujeres históricas, y cada vida individual se tensa para adecuarse más o menos al ideal, de acuerdo siempre a sus posibilidades y capacidades. Hay también una tensión entre los cambios y continuidades que se viven en ese período histórico que ellas habitan, cuando, por ejemplo, su cuerpo que tiene en la maternidad su función más específica debe, o puede, o se quiere ejercer para otras posibilidades humanas y sociales.

Así, vemos las condiciones de vida del contexto cotidiano como ese de las pinturas de Josefa San Román (figura 13), que dan cuenta de las actividades femeninas en una familia acomodada, en la que ellas cosen o atienden a los enfermos, cuando muchas actividades sociales se desarrollaban dentro de las propias casas. Desde la pintura costumbrista las vemos haciendo compras o vendiendo en los mercados, paseando o trabajando, dejando clara su diferencia de clase social, por ser urbanas o rurales, o por su pertenencia a una etnia, diferencias que existen de una manera muy acentuada en esa sociedad. También hay representaciones de nobles y grandes señoras o protagonistas de la historia (excepcionales, lo sabemos), como el retrato de Josefa Ortiz de Domínguez (figura 15), que hace gala de discreción en sus adornos, aunque la calidad de la seda de su rebozo de cuenta de su prestigio. Las heroínas del siglo XIX debían de mostrar su distancia respecto a las señoras del virreinato, que ostentaban joyas, escudos nobiliarios, atributos de su linaje.



Figura 13. Josefa Sanromán, *La convalecencia*, 1854.
Fuente: Colección Fundación Antonio Haghenbeck y de la Lama, I.A.P. Fotografía: Jorge Vértiz.



Figura 14. Johann Moritz Rugendas, *La reina del mercado*, 1883. Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Chile.

Un retrato que expresa bien esas tensiones es uno del artista José María Estrada (figura 16), que vivió y trabajó en Guadalajara durante la primera mitad del siglo XIX. Se trata de un óleo llamado “la mujer de traje encarnado”, que representa a una señorita de Guadalajara, perteneciente a la clase media-alta tapatía. Para deducir tal condición de clase recurre a los códigos de la época, cuando el abolengo de las clases altas se denota mediante cortinajes, objetos y muebles. El fondo del retrato no tiene ninguno de esos atributos; sin embargo, su familia pudo costear la pintura, lo que daba un prestigio particular en esos años. El tipo de vestido, con los hombros descubiertos, apropiado para un baile o reunión particular, tampoco era viable para una mujer popular, que debería tener prendas más prácticas, cuando incluso el guardarropa de una dama acomodada era muy reducido, ya que todavía no llegaban las máquinas de coser, que aparecieron en el porfirato, y la confección de la ropa era cara y compleja, por lo tanto, escasa, lo que explica el pequeño tamaño de los roperos de la época.

La muchacha muestra los rasgos de lo que se considera belleza en esos años: un delicado bozo sobre su labio, el cabello negro y brillante, que observamos largo, pero ella hace gala del pudor requerido al recogerlo para evitar la calificación de ligereza asociada a la melena suelta; su cuerpo responde al ideal de las carnes abundantes, que sugieren buena salud, aunque sólo lo podemos registrar en sus brazos, que no corresponden a la brevedad de la cintura, claramente reducida por un corset. Esta prenda íntima es en sí misma la expresión de varias contradicciones: al reducir a límites antinaturales la cintura, se engruesan cadera y pechos, lo que sugiere una sexualización de la figura femenina que esta misma prenda suprime, pues para imponer esa forma que se asemeja al trazo del número 8, la sostiene rígidamente y los movimientos se entiesan, dando una silueta poco flexible, que niega el carácter que —por otro lado— el corset trata de imponer. También lo que refiere a sus manos, pequeñas, tal y como marca el canon de la belleza, dan cuenta de una serie de usos y costumbres que nego-

cian con un ideal. Llama la atención el uso de mitones de encaje, prenda que se usa cuando hace frío y no se quiere perder el uso flexible de los dedos. En Guadalajara no hace el clima que los demande, pero la moda europea los ponía en boga entre los grupos en ascenso; en este caso el material de encaje no hubiera aguantado un trabajo rudo, pero su uso es meramente ornamental. La muchacha va o ha ido a misa, pues lleva su velo para el servicio religioso, lo que la muestra como una mujer respetuosa de la iglesia. Sin embargo, lleva también un abanico; puede pensarse que es necesario para los calores tapatíos, sí, pero ciertamente el abanico es también una forma de comunicarse de manera discreta, según cómo se abra y se mueva tiene significados diversos, y mediante su buen manejo podría incluso concretar una cita con algún galán. Así las cosas, a pesar de su apego a los rigores de la conducta, se sugiere también una forma de evasión.



Figura 15. Doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Corregidora, anónimo, siglo xx, óleo sobre tela. Fuente: Museo Nacional de Historia, MID 72_20160405-150000:10-230620, Secretaría de Cultura-INAH, México. Reproducción autorizada por el INAH.

Tenemos, entonces, a una muchacha discreta que se recoge el cabello, es delgada, pero sólo en dónde las convenciones obligan a serlo y lo logra mediante esa armadura interna que es el *corset*; va a misa, pero no descarta que entre rezo y rezo pueda coquetear, nos mira pudorosamente, sin alarde alguno, pero lo hace de frente y esconde un adorno que sugiere adivinanzas. Esa delgada cuerda que pende de su cuello ¿qué esconde? Un crucifijo, dirán algunos: una joya valiosa, dirán otros: el retrato de su madre, ¿o de su novio? ¿un mechón de pelo? ¿de quién? Se abren apuestas, pero lo interesante es que con ese sencillo recurso nos reta a imaginar que esconde un secreto, que no todo es claro y transparente en ella, parece preguntarnos: ¿en verdad te crees que soy tan obediente y buena chica como me dicen que debo de ser?



Figura 16. José María Estrada, Señora del traje encarnado. Retrato de dama con vestido rosado, s. f., 42.4 cm alto, 31.9 cm largo. Fuente: Munal.

Bibliografía

- AMELANG, James S., y Mary NASH (1990), *Historia y género las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- ARROM, Silvia Marina (1992), "Historia de la mujer y de la familia latinoamericana", en *Historia Mexicana*, vol. XLII, núm. 166, octubre-diciembre, pp. 379-418.
- BÁEZ Linda (2012), *Aby Warburg. El atlas de las imágenes Mnemosime*. México, UNAM-IE.
- BARTHES, Roland (1987), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- BERGER, John (1972), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BLOCH, Marc (1975), *Introducción a la historia*, México, FCE (Breviarios, 64).
- BOCK, Gisela (1991), "La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional", *Historia Social*, núm. 9, pp. 55-77.
- BOURDIEU, Pierre (1989), *Sociología y cultura*, México, Conaculta / Grijalbo (Los Noventa).
- _____ (1999), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama (Argumentos).
- _____ (2002), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México, Taurus-Aguilar.
- BRAUDEL, Fernand (1979), "La larga duración", en *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Editorial, pp. 60-105.
- BURKE, Peter (1993), "La nueva historia socio-cultural", *Historia social*, núm. 17.
- _____ (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- BUTLER, Judith (1992), "Actos performativos de género: ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista. Público. Privado. Sexualidad*, año 9, vol. 18.
- _____ (1996) "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig and Foucault", en Marta LAMAS (comp.), *El género: construcción cultural de la diferencia sexual*, México, UNAM-PUEG.
- _____ (2000), *El feminismo y la subversión de la identidad*, México, UNAM-PUEG / Paidós.
- _____ (2007), *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2014), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- CASTORIADIS, Cornelius (1974), *La institución imaginaria de la sociedad*, 2 vols., Barcelona, Tusquets.
- CERTEAU, Michel de (1973), "La magistrature devant la sorcellerie au XVII siècle", en *L'absent de l'histoire*, París, Maison Mame (Sciences Humaines et Ideologies).
- CHARTIER, Roger (1992), *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*, Barcelona, Gedisa.
- DEBRAY, Régis (1992), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, París, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), "La condition des Images", en Marc AUGÉ, Georges DIDI-HUBERMAN y Umberto ECO, *L'expérience des Images*, Bry-sur-Marne, INA Éditions (Les Entretiens de MédiaMorphoses).
- _____ (2012), *Arde la imagen*, México, Fundación Televisa (Serie, 6).
- _____ (2018), *Sublevaciones*, México, UNAMMUAC.
- DUBY, Georges, y Michelle PERROT (1991), "Escribir la historia de las mujeres", en *Historia de las mujeres*, 5 vols., Madrid, Taurus.
- ECO, Umberto (2011), "La langue imparfaite des Images", en Marc AUGÉ, Georges DIDI-HUBERMAN y Umberto ECO, *L'expérience des Images*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, (Les Entretiens de MédiaMorphoses).
- EWALD, François (1986), "Una nueva etapa de la nueva historia: entre lo público y lo privado. Entrevista a Paul Veyne", *Historias*, núm. 14.
- FERRO, Marc (1974), "El cine ¿un contraanálisis de la sociedad?", en Jacques LE GOFF y Pierre NORA, *Hacer la historia, vol. III (Grandes temas)*, Barcelona, Laia.
- FEVRE, Lucien (1983), "Vivir la historia. Palabras de iniciación", en *Combates por la historia*, Barcelona / Caracas / México, Ariel.
- FLORESCANO, Enrique (2012), *La función social de la historia*, México, FCE (Breviarios, 567).
- FOUCAULT, Michel (1975), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México / Madrid, Siglo XXI.
- _____ (1997), *Historia de la sexualidad, vol. 1 La voluntad del saber*. México, Siglo XXI.
- GADOL, Joan Kelly (1984), "¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?", en James AMELANG y Mary NASH (comps.), *Historia y género: las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- GAOS, José (1994), *Obras completas. Tomo XIV, Historia de nuestra idea del mundo*, México, UNAM (Nueva Biblioteca Mexicana, 116).
- GUBERN, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama (Argumentos).
- HAUSER, Arnold (1968), *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 3, Madrid, Guadarrama.

- HILLMAN, James (1975), *Re-imaginar la psicología*, Madrid, Siruela.
- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA ES HISTORIA (INAH) (1991), *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, 4 vols., México, INAH (Divulgación).
- LAMAS, Marta (1996), *El género: construcción cultural de la diferencia sexual*, México, UNAM-PUEG.
- LOWE, Donald M. (1986), *Historia de la percepción burguesa* (1982), México, FCE (Breviarios, 430).
- MAUSS, Marcel (1972), *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, (Ciencias Sociales. Serie de Sociología).
- METZ, Christian (1977), *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*, Barcelona / Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2002), “Sobre la impresión de realidad en el cine”, en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. I (1963), Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós (Paidós Comunicación, 33), pp. 31-41.
- NASH, Mary (1984), “Nuevas dimensiones en la historia de la mujer”, en *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 9-50.
- PANOFSKY, Erwin (1972), *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 12).
- PERROT, Michèle (1985), *Une histoire des femmes, est-elle possible?*, París, Rivages.
- REVEL, Jacques (1985), “Masculin/femenin: sur l’usage historiographique des rôles sexuels”, en Michèle PERROT (comp.), *Une histoire des femmes, est-elle possible?*, París, Rivages, pp. 122-140.
- SCOTT, Joan W. (1986), “El género, una categoría útil para el análisis histórico”, en James S. AMELANG y Mary NASH (eds.), *Historia y género, Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1990, pp. 23-56.
- SCOTT, Joan W. (1992), “El problema de la invisibilidad”, en Carmen RAMOS ESCANDÓN (comp.), *Género e historia*, México, Instituto José María Luis Mora.
- _____ (1994), “Historia de las mujeres”, en Peter BURKE (coord.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza.
- SONTAG, Susan (1980), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SORLIN, Pierre (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE (Sección de Obras de Sociología).
- TILLY, Louise (1989), “Gender, Women’s History and Social History”, en *Social Science History*, vol. 13, núm. 4 pp. 439-462.
- TUÑÓN, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. (1939-1952)*, México, El Colegio de México / Imcine.
- _____ (2003), *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Conaculta-Imcine (Arte e Imagen).
- _____ (2011), *Voces a las mujeres mexicanas. Antología del pensamiento feminista mexicano. 1870-1953*, México, UACM (Pensamiento Crítico).
- _____ (2015), *Mujeres. Entre la imagen y la acción* [serie *Historia ilustrada de México*, Enrique FLORESCANO (coord.), México, Conaculta / Debate.
- _____ (2002), “Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas”, en Elena URRUTIA (coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México. Aportaciones desde diversas disciplinas*, México, El Colegio de México, pp. 375-411.
- VILAR, Pierre (1981), *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona, Crítica / Grijalbo.
- VOVELLE, Michel (1982), *Ideologies et mentalités*, París, Francois Masperó-Fondations.
- WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- ZEMON DAVIS, Natalie, y Arlette FARCE (1991), “Introducción”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres*, vol. 3, Madrid, Taurus.

