

**PINCELES Y GUBIAS CONTRA LA
VIOLENCIA DE GÉNERO: FRIDA KAHLO,
ISABEL VILLASEÑOR, AURORA REYES Y
MARÍA IZQUIERDO**

Dina Comisarenco Mirkin¹

**BRUSHES AND GOUGES AGAINST
GENDER VIOLENCE: FRIDA KAHLO,
ISABEL VILLASEÑOR, AURORA REYES
AND MARÍA IZQUIERDO**

¹ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Correo electrónico: dina.comisarenco@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.32870/lv.v7i60.7875>

REVISTA DE ESTUDIOS DE GÉNERO, LA VENTANA, NÚM. 60, JULIO-DICIEMBRE DE 2024, PP. 181-213 ISSN 1405-9456/E-ISSN 2448-7724

Resumen

En México, la violencia de género, como dispositivo de poder en contra de las mujeres, fue muy común durante la década de 1930. Mientras los corridos populares y las notas rojas de prensa intentaban naturalizar y justificar su existencia, un grupo de artistas plásticas mujeres formado por María Izquierdo, Frida Kahlo, Aurora Reyes, Isabel Villaseñor, y la folklorista y feminista Concha Michel, adoptaron una perspectiva contra-hegemónica para visibilizar y denunciar la violencia de género, desmontando con sus imágenes, canciones y escritos, algunos de los perniciosos prejuicios que intentaban justificar dicha violencia.

Palabras clave: violencia de género, México, década de 1930, corridos, notas rojas, artistas plásticas mujeres

Abstract

In Mexico, gender violence, as a device of power against women, was very common during the 1930s. While the popular corridos and red news in the press tried to naturalize and justify its existence, a group of female visual artists formed by María Izquierdo, Frida Kahlo, Aurora Reyes, Isabel Villaseñor, and the folklorist and feminist Concha Michel, adopted a counter-hegemonic perspective to make visible and denounce gender violence, dismantling with their images, songs, and writings, some of the pernicious prejudices that tried to justify such violence.

Keywords: gender violence, Mexico, 1930s, corridos, red news, female visual artists

RECEPCIÓN: 21 DE NOVIEMBRE DE 2023/ACEPTACIÓN: 14 DE MARZO DE 2024

Introducción

A lo largo de la historia, la violencia contra las mujeres,² ha sido utilizada como uno de los dispositivos de poder y control más persistente y temible del Estado patriarcal. En efecto, a través de los distintos lugares y tiempos, con el objeto de dominar a las mujeres los varones han ejercido distintos tipos de violencias, especialmente sobre sus cuerpos, causando graves daños físicos, e incluso la muerte.

El empleo del término feminicidio, es usado en el presente trabajo porque el Estado mexicano postrevolucionario durante la década de 1930, ya sea como cómplice directo, o bien indirecto, al no ejercer su poder para prevenir el delito y una vez cometido, no castigarlo con toda la fuerza de la ley, no ha sido ajena a estos mecanismos extremos de control, cuyas consecuencias fueron letales para muchas mujeres. En este contexto resulta significativo mencionar que el concepto de violencia feminicida en México, fue utilizado por vez primera en el 2007, en la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. Sin embargo, pese a las distintas connotaciones del término o del delito como tal, el crimen contra una mujer como consecuencia del ejercicio del poder y control de los hombres sobre las mujeres, ha existido desde tiempo inmemorial, por lo que su aplicación retrospectiva resulta válida y útil para señalar precisamente su continuidad histórica.

Beatriz González-Stephan señala la instalación de la modernidad civilizadora en América Latina a través de los manuales de conducta, la

² El término fue definido por Naciones Unidas en su Convención para la eliminación de todas las formas de discriminación contra las mujeres. Posteriormente se ratificó el concepto en la conferencia de derechos humanos celebrada en Viena (1993). He preferido no utilizar el término de violencia doméstica pues lo considero como un disfraz, que comúnmente se utiliza para invisibilizar a las mujeres y situar a los agresores y a las víctimas en el mismo nivel, difuminando el factor del género, y ocultándolo como si se tratara de simples peleas de pareja.

gramática y las constituciones del siglo XIX que aspiran al disciplinamiento y la vigilancia del cuerpo, especialmente de las mujeres, y también de los locos, enfermos, pobres, indios, negros, y homosexuales (González-Stephan, 1996). En el contexto de la época, las costumbres culturales, los preceptos religiosos, las leyes, y particularmente las notas sensacionalistas de los periódicos, conocidas como notas rojas, y otras formas artísticas populares tales como el corrido, naturalizaban las narraciones sobre los brutales hechos, intentando presentarlos como ejemplos didácticos, que difundían y reforzaban el significado disciplinador de la violencia de género en contra de las mujeres (Núñez Cetina, 2016).

Pese a sus objetivos explícitos de denunciar las injustas situaciones sociales tanto históricas como contemporáneas, las artes visuales de aquel entonces, especialmente el movimiento muralista, no dio cuenta de los maltratos físicos, las violaciones y los asesinatos de mujeres de aquellos tiempos. Contra estas distorsiones y ausencias sobre las violencias de género, algunas artistas mujeres de la década de 1930, valientemente decidieron aceptar el desafío ético de denunciar dicha realidad, no solo para romper el encubridor silencio de sus colegas masculinos, sino también para oponerse a la normalización pretendida por la prensa y el corrido popular. En el presente texto analizaré algunas de dichas obras producidas por el grupo de artistas visuales conformado por María Izquierdo (1902-1955), Frida Kahlo (1907-1954), Aurora Reyes (1908-1985), Isabel Villaseñor (1909-1953), y la folklorista y feminista Concha Michel (1899-1990), quienes crearon obras concebidas desde la perspectiva

³ El presente trabajo abrevia en otros textos de mi autoría publicados originalmente en inglés (Comisarenko Mirkin, 2019; 2008; 2006).

contra-hegemónica de las mismas mujeres como dispositivos de visibilización y de denuncia.³

La década de 1930

La década de 1930 fue una etapa histórica, que tanto a nivel internacional como nacional, estuvo atravesada por experiencias dramáticas que dejaron huellas imborrables en la memoria colectiva de la humanidad, tales como la Gran Depresión de 1929, el ascenso del fascismo en Alemania, Italia y Rusia, y el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939. En México, a nivel local se sumó además, un nuevo conflicto grave, la Guerra Cristera (1926-1929), que durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928) dividió una vez más al de por sí muy atormentado país, pues continuó normalizando la violencia como si se tratara de una herramienta natural y aceptable para solventar diferencias religiosas, políticas y de todo tipo.⁴

Más adelante, el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien de acuerdo con sus convicciones ideológicas revolucionarias y a las difíciles circunstancias históricas de aquel entonces, se propuso pacificar al país y fundar nuevas bases para el orden económico y la vida social a favor de las clases más desposeídas. Dichas medidas redundaron en algunos cambios políticos considerables tales como la fundación de las grandes organizaciones obreras y campesinas: la Confederación de Trabajadores de México (CTM), la Confederación Nacional Campesina (CNC), y el Partido Nacional Revolucionario (más adelante Partido de la Revolución Mexicana y posteriormente Partido Revolucionario Institucional).

⁴ Recordemos que incluso tras la Revolución, pese al afán de reconstrucción y reconciliación nacional durante la década de 1920, la violencia continuaba siendo la norma y no la excepción y que entonces murieron asesinados el líder revolucionario Emiliano Zapata (1919), el presidente Venustiano Carranza (1920), el líder revolucionario Francisco Villa (1923), el progresista gobernador de Yucatán Felipe Carrillo Puerto (1924), el general revolucionario Francisco R. Serrano (1927), el entonces ex presidente y presidente electo para un segundo período Álvaro Obregón (1928) y el revolucionario cubano Julio Antonio Mella (1929).

En el campo social es importante destacar además, la laicización del sistema educativo con la implantación de la “educación socialista”; la aceleración del reparto de tierras y la colectivización de los latifundios expropiados; el impulso a la industria nacional a través de la sustitución de importaciones; el estímulo a las cooperativas y al ejido; la nacionalización ferrocarrilera; y, principalmente, la expropiación petrolera (que aseguró la posesión de uno de los recursos naturales más importantes del país), construyendo así los fundamentos del México moderno. Todas estas medidas contaron con una fuerte oposición por parte de los sectores más conservadores del país, y la década se caracterizó por la profunda polarización política, y los enfrentamientos frecuentes en manifestaciones públicas en la ciudad capital y en otras regiones del país.

La situación social de las mujeres

La década de 1930 resultó particularmente activa y decisiva para la lucha por los derechos de las mujeres. El presidente Cárdenas, tanto por influencia de su esposa, Amalia Solórzano Bravo (1911-2008) quien era ferviente defensora de los derechos de las mujeres, como por convicción personal, dentro de su gobierno favoreció la participación de las mujeres en sindicatos, partidos políticos e incluso en algunos puestos públicos importantes, especialmente en la diplomacia con algunas mujeres destacadas como Palma Guillén (1898-1975).

Entre otras medidas significativas, propició la producción de un programa radiofónico encargado de difundir las nuevas ideas sobre la

importancia del rol social femenino en el país, que era transmitido semanalmente por la estación XEFO, órgano de comunicación del Partido de la Revolución Mexicana que ejerció una influencia considerable en la población.⁵ En este contexto es significativo recordar también, que la educación socialista que mencionamos más arriba contemplaba además de muchas otras transformaciones, la co-educación mixta de niñas y niños y la educación sexual en las escuelas, medidas que pese a las fuertes reacciones que provocaron en los sectores reaccionarios de la población, paulatinamente fueron debilitando algunos de los prejuicios de género tradicionales. También cabe destacarse que en el plan sexenal de Cárdenas se estipulaba que se llevarían a cabo campañas “para combatir las causas determinantes de la prostitución, a fin de evitar que esta constituya un medio de vida para la mujer; y para evitar la mendicidad profesional” (Partido Nacional Revolucionario, 1937, p. 56) pues por fin se atendían a los problemas económicos que existen detrás de dicha actividad dejando atrás los característicos prejuicios que solían calificar a las trabajadoras sexuales como naturalmente “malas” propios de épocas anteriores.

La creación del Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), en 1935, marcó un hito crucial en la lucha de las mujeres.⁶ La organización llegó a agrupar a más de cincuenta mil afiliadas de distintas clases sociales, ámbitos geográficos, medios laborales y filiaciones políticas; principalmente de mujeres militantes del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y del Partido Comunista Mexicano (PCM). Con gran tenacidad, el FUPDM exigió modificaciones a los códigos civiles en aras de lograr la igualdad de

⁵ Un ejemplo de los logros de las mujeres en el ámbito político fuera del país es el de Palma Guillén, nombrada representante de asuntos exteriores en Colombia y, más adelante, en Dinamarca.

⁶ Para un estudio detallado de la pionera organización, véase Esperanza Tuñón Pablos (1992), *Mujeres que se organizan. El Frente Único Pro Derechos de la Mujer, 1935-1938*. Porrúa.

derechos, cambios laborales para compatibilizar el trabajo femenino con la maternidad, una transformación del código agrario para que pudieran ser dueñas de tierras, además de demandas democráticas generales contra el imperialismo, el fascismo, la carestía de la vida y, finalmente, el derecho a votar y a ser candidatas, una de las consignas principales del primer feminismo internacional. Si bien Cárdenas llegó a turnar una iniciativa de ley para conseguir el derecho de la mujer al voto —que generó grandes expectativas—, éste no se alcanzó sino hasta muchos años después de su gobierno. El PNR consideraba que la incorporación de las mujeres a la vida cívica debía ser gradual, pues primero debían dejar la religiosidad que las caracterizaba, y que se juzgaba podía ser un factor negativo para el gobierno revolucionario.

Visibilizar los orígenes históricos de la violencia de género

En 1936, Juana Gutiérrez de Mendoza (1875-1942), destacada periodista, poeta y ferviente defensora de los derechos de la mujer, publicó un folleto titulado *La República Femenina*, en el que alertaba de los males del sistema patriarcal y del peligro de la participación de las mujeres en el gobierno unilateral de los hombres porque, desde su perspectiva, esto las desnaturizaba y las hacía perder el concepto de sí mismas. A partir de sus declaraciones, se formó un grupo de mujeres que se escindió del FUPDM pues, de forma extraordinariamente vanguardista, reivindicaban no la igualdad, sino la diferencia entre hombres y mujeres, sin negar la imperiosa necesidad de justicia y equidad social entre ambos géneros.

En 1937, Concha Michel, junto con Sara y Virginia Godínez y Aurora Reyes, fundaron el Instituto Revolucionario Femenino, que abogaba por el derecho al voto y por la participación de las mujeres en la política de forma independiente a las limitaciones impuestas por los partidos políticos existentes. Reconocían los puntos en común entre sus causas y las de los hombres, y también sus diferencias, lo cual iba más allá de las distinciones de clase por las que se preocupaban, de forma casi exclusiva, los partidos de izquierda de la época.

Michel señalaba con gran claridad que el concepto unilateral del Dios masculino se impuso con el patriarcado y que desde entonces fue utilizado por el sistema capitalista con gran provecho, “reduciendo a la mujer a una especie de elemento adicional del que se sirven aún más irresponsablemente como lo hacen, por ejemplo, con la tierra o con el agua”, sin que se les ocurra que “los problemas humanos se resuelven en la pareja: madre y padre, que son lo fundamental o primordialmente interesados en su descendencia” (Michel, s.f. como se citó en Peña Doria, 2015, p. 96). Así, desde la óptica de Michel, después de las primeras sociedades matrísticas o comunistas primitivas, en las que no había propiedad privada, surgió el comercio, y los hombres transformaron a la organización comunal original, en beneficio de unos pocos, dejando a las mujeres aplastadas doblemente por

el aspecto económico de la subsistencia, que se originó con la propiedad privada y el aspecto de carácter biológico, que se originó con la organización exclusivamente masculina, en donde las relaciones sexuales perdieron su finalidad natural,

siendo deformadas, hasta donde no se pueden degradar más.
(Michel, 1938, p. 28)

Señalaba Michel, que una vez rota la dualidad original, “a la mujer la toman como a una fuerza gratuita de la que cada quien hace lo que quiere, desde lo más sucio hasta lo más trágico” (Michel s.f. como se citó en Peña Doria, 2015, p. 96), y que para contrarrestar su lucha por recuperar aquello de lo que fueron despojadas, “los dirigentes de la política social y religiosa, encuentran la manera de burlar esa lucha, confundiéndola con una igualdad indiferenciada, que es la moderna forma de anular a la mujer en sus facultades y personalidad propias e insustituibles” (Michel, s.f. como se citó en Peña Doria, 2015, p. 97).

En la década de 1930, María Izquierdo creó un grupo de obras (figs. 1, 2 y 3) sobre el tema de la esclavitud y la tortura de las mujeres, cuyo contenido simbólico profundo está íntimamente relacionado con la interpretación del origen histórico de las violencias de género que describía Michel en relación con la sociedad capitalista y patriarcal y con la explotación brutal de las mujeres. La serie está compuesta por representaciones de mujeres con sus torsos expuestos, mientras sus cuerpos y manos están atadas por rígidas cuerdas. Frecuentemente dichas mujeres están ubicadas en espacios desolados y aparecen acompañadas por columnas clásicas, símbolos tradicionales de la cultura, pero también elementos que a través del tiempo han servido como piedras sacrificiales, que en el presente contexto, podrían complementar la denuncia de las mujeres entendidas como víctimas de la cultura patriarcal dominante. Resulta significativo señalar también que la mayoría de los cuerpos femeninos

representados en este grupo de obras son cuerpos racializados, con lo que Izquierdo comenta también sobre la doble opresión de las mujeres en relación con su género y con el color de su piel.

Figura 1. María Izquierdo, *Prisioneras*, 1936



Colección particular. Permiso para reproducción: representante legal de la sucesión María Izquierdo.

Figura 2. María Izquierdo, *Esclavas en paisaje mítico*, 1936



Colección particular. Permiso para reproducción: representante legal de la sucesión María Izquierdo.

Figura 3. María Izquierdo, *Mujeres en la cárcel*, 1936



Colección particular. Permiso para reproducción: representante legal de la sucesión María Izquierdo.

En la literatura especializada, que comúnmente tiende a priorizar los significados subjetivos de la obra de las artistas mujeres por sobre los sociales, se dice que la serie fue creada por María Izquierdo como una herramienta catártica a través de la cual la artista intentó elaborar su dolorosa y reciente separación del famoso pintor Rufino Tamayo (1899-1991) con quien había

mantenido una relación que había durado alrededor de cuatro años. Por otra parte, en relación con los paisajes míticos, que recuerdan la geografía de la región tarahumara, las lunas crecientes y el sol, se suele afirmar que la serie alude a un simbolismo sexual, propio de los ritos prehispánicos del sacrificio, ideas relacionadas con la imaginación poética del surrealista francés Antonin Artaud (1896-1948), quien durante su visita a México desarrolló una significativa amistad con Izquierdo.

Sin embargo, más allá de cuestiones de orden personal, y de esta interesante correspondencia con Artaud, la serie también está directamente relacionada por un lado con la historia de México, particularmente con la cruel conquista española en el estado natal de la artista, Jalisco, y por otro, a nivel más general, con la violencia propia del régimen patriarcal. En efecto, el conquistador Nuño Beltrán de Guzmán (1490-1558) al mando de su ejército durante la etapa de Conquista, realizó asesinatos masivos y recurrió a la tortura para obtener información. Tras el triunfo de los españoles se organizó la Nueva Galicia (que comprendía los actuales estados de Jalisco, Nayarit y parte de Sinaloa), pero la represión y la pacificación posterior no logró acallar a los habitantes originarios, y en 1541-1542, un grupo de indígenas cazcanes y zacatecas, lograron reorganizarse e intentaron expulsar a los españoles. Este episodio, que pasó a la historia como la Guerra del Mixtón, nuevamente fue reprimido de la forma más sanguinaria imaginable. Los pocos indígenas rebeldes que sobrevivieron a la masacre fueron vendidos como esclavos para trabajar en las minas o en otras tareas igualmente duras y mortales, en otras regiones del oeste de México.

Se dice también, que durante e inmediatamente después de la represión del movimiento, la violación de mujeres fue una práctica común, al igual

que la tortura, la cual consistía a menudo en la amputación de sus senos. Recordemos en este sentido, que tal y como señala la antropóloga feminista Rita Segato (1951), en el contexto de la relación cuerpo-territorio,

la sanción sobre el cuerpo de la mujer es un lugar privilegiado para significar el dominio y la potencia cohesiva de una colectividad, y prácticas de larguísima duración histórica confirman esta función de la capacidad normativa (y hasta predatoria) sobre el cuerpo femenino como índice de la unión y fuerza de una sociedad. (Segato, 2006, p. 6)

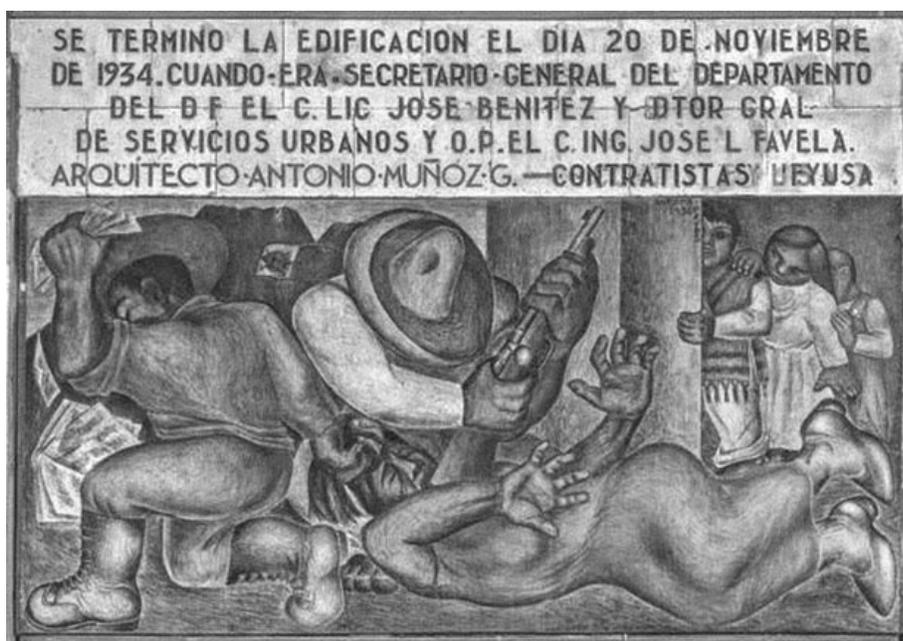
La misma pensadora señala, que las formas sexualizadas de la agresión, se utilizan para afirmar la destrucción moral del enemigo (Segato, 2010, p. 6).

Las sufrientes mujeres indígenas de la serie de Izquierdo, atadas a columnas rotas o esposadas, intentando consolarse mutuamente, y rezando a sus dioses en medio de las desoladas montañas y volcanes, se corresponden con el terror aquí descrito en relación con el vergonzoso episodio de la Conquista de Jalisco y de la Guerra del Mixtón, y al mismo tiempo dichas potentes obras expresan, de forma muy sugerente y explícita, la violencia sobre los cuerpos femeninos que el patriarcado ha sostenido a través de los distintos tiempos y lugares.

En algunas de sus obras Aurora Reyes también denunció la opresión y los crímenes cometidos en contra de las mujeres representando un hecho histórico en *Atentado a la maestra rural* (1936) (fig. 4), y de forma más general y alegórica en *Argumento dramático* (1946) (fig. 5). En efecto, la obra *Atentado a la maestra rural*, respondió a un hecho real ocurrido el 29

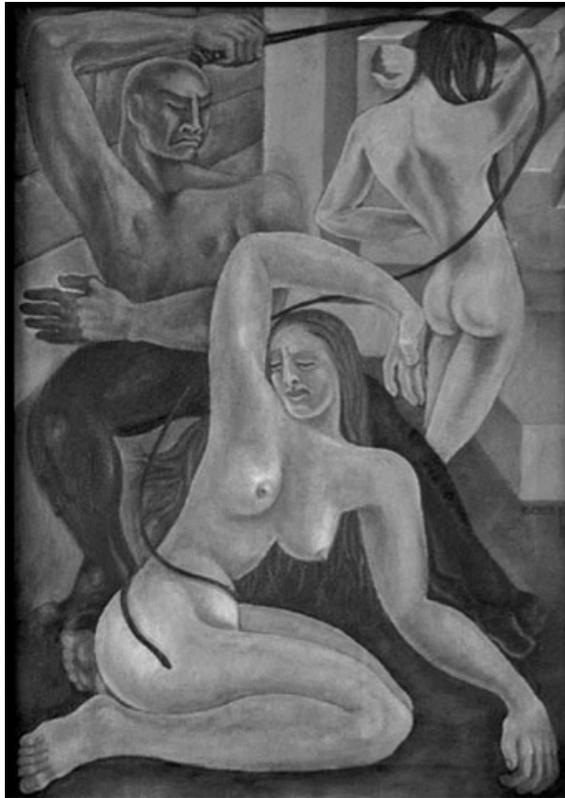
de marzo de 1936 en el pueblo de San Felipe Torres Mochas (más adelante conocido como Ciudad González) en el estado de Guanajuato, cuando algunas personas armadas con piedras, palos y pistolas, atacaron a los y las misioneros culturales que entonces estaban reunidos en una celebración en la plaza central del pueblo. Los periódicos reportaron que por lo menos 16 personas fueron asesinadas durante el ataque, y dada la gravedad del asunto el mismo presidente Lázaro Cárdenas acudió al lugar para condenar el hecho y apoyar a los sobrevivientes de la masacre.

Figura 4. Aurora Reyes, *Atentado a la maestra rural*, 1936, fresco, 30 m²



Centro Escolar Revolución, México, CDMX, Fotografía de la autora.

Figura 5. Aurora Reyes, *Argumento dramático*, 1946, óleo sobre tela



Colección Héctor Godoy Lagunes, Ciudad de México. Permiso para reproducción: Héctor Godoy Lagunes. Fotografía de la autora.

En el mural, la maestra está siendo brutalmente golpeada con la culeta de un fusil por un campesino que oculta su cara tras su sombrero, mientras de su cuello se asoma un escapulario que delata su fanatismo religioso. Al

mismo tiempo la maestra está siendo arrastrada por sus cabellos, por otro fanático, en este caso un fascista, que se reconoce por su atuendo de los “camisas doradas,” el violento grupo nazi mexicano de los años 30, y por la *svástica* que forma con el movimiento de su propio cuerpo. Al sostener billetes en su otra mano en alto, el siniestro personaje simboliza no solo el carácter mercenario de su ataque, sino también el sistema capitalista que de acuerdo con Reyes y con sus compañeras del círculo intelectual, tal como lo explicaba Michel, está en el origen de la violencia social y de género que es abiertamente denunciada en la pintura.

Al identificar claramente a la víctima del brutal ataque como una maestra rural, Reyes pone en tela de juicio los argumentos repetidos en las notas rojas y en los corridos en relación con las supuestas desviaciones morales de las víctimas para denunciar el feminicidio, en este caso, entremezclado con cuestiones ideológicas de forma directa y sin tapujos. En su pintura, Reyes fue capaz no solo de denunciar la violencia de género, sino también, de dar forma visual a través de algunos símbolos, a su origen en la explotación capitalista y en la desigualdad propia del orden patriarcal, a las que su amiga y camarada Concha Michel hacía referencia en sus escritos.

Por otra parte, el título de la segunda obra de Reyes aquí considerada, *Argumento o Argumento dramático*, vuelve a poner de relieve el poder de la fuerza ejercido por el sistema patriarcal en contra del género femenino, representado esta vez en la obra por dos mujeres cuya vulnerabilidad está puesta de manifiesto por su desnudez y formas suaves, que las deja indefensas frente al brutal ataque de látigo del victimario. Con una consciencia de género extraordinaria, Reyes escribió para una de sus ponencias que

haciendo un análisis del proceso de la Cultura a través de la Historia de la Humanidad, encontramos que a la cultura de esta época el conjunto de valores que la forman son, a pesar de su importancia, insuficientes para llenar las necesidades de una humanidad compuesta por mujeres y hombres, ya que hasta hoy, la Cultura en general, tiene caracteres exclusivamente masculinos puesto que ha sido elaborada por ellos y para ellos quedando la mujer en mayor o menor grado, y en todas sus actividades en calidad de tutoreada, esto es esclava y explotada del hombre explotador o esclavo. (Reyes, 1939)

La indeterminación espacial y temporal de la escena favorece su lectura como una expresión simbólica de las distintas caras de la violencia estructural ejercida en contra de las mujeres en la sociedad patriarcal: la del Estado, la doméstica y la psicológica. El látigo, símbolo tradicional “del poder judicial y de su derecho a infligir castigos,” (Chevalier, 2000) se convierte así en la obra de Aurora Reyes, en la irónica metáfora del “argumento,” es decir, del intento de racionalización de la violencia, frecuentemente “justificada” a través de cuestiones morales y religiosas que a lo largo de la historia han servido para esconder un sin fin de vejaciones, maltratos, violaciones y feminicidios. *Argumento dramático* constituye así una poderosa alegoría sobre la violencia de género como práctica de dominación ejercida en contra de las mujeres.

Impugnar la naturalización de los feminicidios en los corridos

La canción popular de la época contribuyó a conformar el imaginario masculino del charro como el macho mexicano por excelencia, autoritario, valiente y capaz de utilizar la fuerza física en aras de la defensa de su honor y reputación, llegando incluso a cometer feminicidios.

Los corridos son expresiones musicales, derivadas de los romances españoles, que gozaron de gran popularidad, especialmente durante la Revolución Mexicana. Frecuentemente, narran las hazañas de los héroes revolucionarios, pero también de otros hombres, que comúnmente cometieron asesinatos de mujeres, supuestamente en defensa de su honra. Este es el caso de Jesús Cadena, quien asesinó a la güera Chabela por bailar con otros hombres; al igual que Cleto, quien asesinó a la Cuca Mendoza, nuevamente por el mismo motivo; el de Hipólito Mendoza, quien mató a su flamante esposa Belem Galindo, que había sido denunciada en su infidelidad por su suegra; de Martín, quien mató a Juanita Alvarado simplemente porque ella se negó a una propuesta que él le realizó por carta; y de don Benito, quien vengó su deshonra asesinando a su esposa Elena, y a su amante francés, don Fernando.

Como señalamos antes, tanto los corridos como las notas rojas, justificaban a los asesinos considerando que sus crímenes eran respuestas naturales e incluso esperadas frente a los comportamientos de las mujeres, que, al ejercer cierta autonomía en el uso de sus cuerpos, eran juzgados como provocativos. En el imaginario de la época, las “desviaciones” de las mujeres en relación con la sumisión tradicional del género femenino, se castigaban,

no solo en relación con la ofensa cometida en contra del asesino en particular, sino alegando, de forma más o menos explícita, que dicho castigo se impartía también como una defensa de la sociedad en su conjunto. En este sentido, como se creía que esta desviación de la norma de las mujeres debía ser castigada, los feminicidios en lugar de ser sancionados eran elevados a la categoría de verdaderas hazañas populares.

Isabel Villaseñor, quien además de artista visual era cantante, compositora y gran conocedora de corridos, en algunos de sus grabados, elaboró sobre el contenido de algunas de las expresiones del género musical, denominados precisamente “pasionales” por las razones recién expuestas en relación con los hombres atacados en su hombría por las provocaciones de las “malas” mujeres, pero situándose en la visión de las mismas mujeres para así denunciar abiertamente el sexismo y la brutalidad de los asesinatos que se narraban. Se trataría entonces de una especie de “écfrasis inversa” pues la artista representa visualmente textos narrativos previos, y al hacerlo, le confiere connotaciones diferentes.

Así, por ejemplo, en el grabado de Villaseñor titulado *La güera Chabela* (1929) (fig. 6), la artista se inspiró en el corrido popular del mismo nombre al que acabamos de referir, cuya letra claramente ejemplifica el machismo y la aceptación de la violencia en contra de las mujeres. El corrido había inspirado además una obra teatral creada por Michel, en la que se señalaba la culpa asumida por el personaje asesinado, Chabela, quien mientras agonizaba aconsejaba a las mujeres a no vivir como ella para evitar su mismo triste final, dejando así al descubierto el mensaje disciplinador del corrido. Esta última estrofa, que resume la creencia popular según la cual se muere de acuerdo con cómo se ha vivido, fue incluida también en la

imagen de Villaseñor, como un texto manuscrito por la misma autora que, curiosamente, fue dedicado a su esposo, Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983). Esto nos permite especular que quizás, dicha inscripción, se tratara de una advertencia, pero invirtiendo en su caso los roles de género de los personajes del corrido, en relación con los de la pareja conformada por los artistas.

Fig. 6. Isabel Villaseñor, *La güera Chabela*, 1929



La imagen de Villaseñor se concentra en el momento de luto y dolor de la familia de la víctima una vez consumado el ataque, desafiando así el mensaje moralizador de la letra en contra de las mujeres, de forma significativa y elocuente. Chabela fue representada con sus cabellos rubios que contrastan con los cabellos negros de los demás personajes, yacente y agonizante, con los ojos cerrados, pero todavía hermosa, sin ostentar signos visibles del tiro recibido que narra el corrido.

Al contrario de lo que solían hacer los periodistas de las notas rojas, al enfatizar la dudosa moral de las víctimas, Villaseñor, embelleció la muerte de Chabela, eliminando las referencias a la mal vista coquetería de la mujer que supuestamente la llevó a su trágica muerte. Por el contrario, Chabela aparece en paz, rodeada por sus dolientes padres y hermanos, evocando así sutilmente las escenas de luto propias de la iconografía cristiana. Al enfatizar el dolor de la madre, que sostiene sus manos cerca de su corazón, y del desolado padre, que cubre su cara para intentar ocultar sus sentimientos, Villaseñor invalida la supuesta culpabilidad de la joven víctima, y la transforma en una santa secular, en una heroína, y un trágico emblema de la violencia y de la crueldad de la violencia de género propia de la sociedad patriarcal.

Elena la traicionera (1930) (fig. 7) también se inspiró en otro corrido popular que en su interpretación particular del tema, Villaseñor intentó desmontar. El grabado fue creado en el mismo año en que la artista trabajaba en la puesta en escena y el libreto sobre el corrido, junto con su esposo, Fernández Ledesma y la escritora y activista, también gran conocedora del corrido popular, Graciela (Gachita) Amador (1898-1951). En su grabado, Villaseñor representó el momento trágico cuando Benito, el marido

de Elena, habiendo descubierto la infidelidad de su esposa con don Fernando, el francés, se prepara para asesinarla con un machete. La imagen, que en este caso aparece sola, sin inscripción textual alguna, abiertamente representa la brutalidad del feminicidio.

Figura 7. Isabel Villaseñor, *Elena la traicionera*, c1928.



El marido furioso, retratado como el macho mexicano estereotípico por excelencia, con sombrero de charro, bolero, pantalones ajustados y botas de piel, contrasta con Elena, que viste un vestido sencillo y blanco, color tradicionalmente asociado con la pureza, la belleza y la bondad. En el fondo de la imagen, otra mujer es testigo de la tragedia y gesticula dramáticamente. Sus líneas angulares contrastan con las más redondas y suaves de la víctima que expresan una actitud más calma. Un marco dislocado en el fondo hace eco del desorden y de la brutalidad de la escena, convirtiéndose así en una fuerte y contundente denuncia en contra de la violencia de género.

Desafiar las justificaciones de los feminicidios en las notas rojas

En la década de 1930, con los cambios sociales y laborales, que describimos más arriba, y que permitieron una mayor agencia para las mujeres fuera de los espacios domésticos tradicionales, también se dio una fuerte reacción. Pese a que no hay datos estadísticos precisos, resulta claro que la violencia de género documentada en etapas anteriores, durante la década de 1930, si no aumentó, por lo menos continuó con la misma o con mayor virulencia que antes (García Peña, 2006).

La especialista Martha Santillán Esqueda sostiene que aunque los gobiernos posrevolucionarios se propusieron contener las violencias de género, “no se propugnó por una modificación radical de las estructuras de género patriarcales, con lo cual se continuó reconociendo el despliegue de este tipo de comportamientos como característicos de la hombría” (Santillán Esqueda, 2019). Si bien el concepto de feminicidio no tenía las

misma implicaciones jurídicas y culturales en los años 30 que en la actualidad, resulta escalofriante confirmar que varios de los crímenes cometidos por hombres, se consideraba habían sido catalizados por la pérdida del control de las mujeres, cuya sexualidad había traspasado los límites de las conductas apropiadas para el género femenino, invirtiendo los términos y considerando a sus así llamadas, “traiciones,” como violencias psíquicas hacia los hombres. Sostiene la académica Saydi Núñez Cetina que “la atenuación de la sanción para criminales pasionales (varones) y la discrecionalidad del sistema de justicia por motivos de honor y pasión contribuyeron históricamente a mantener el maltrato hacia las mujeres, obstaculizando el avance hacia una justicia expedita” (Nuñez Cetina, 2015).

Algunas de las mujeres activistas de la época, hicieron frente a esta realidad, y así por ejemplo, en el tercer Congreso Nacional de Mujeres Obreras y Campesinas que tuvo lugar en Guadalajara, Jalisco, en 1934, entre sus demandas se exigía el castigo para los esposos que golpeaban a sus mujeres, práctica difundida en ese entonces, que en algunos casos desembocaba en los desenlaces fatales que acabamos de describir. Sin embargo, la prensa sensacionalista de la época, apoyándose en imágenes fotográficas morbosas, reiteraba sus mensajes sexistas, sugiriendo siempre que se trataba de un crimen pasional causado por el actuar provocativo de la víctima.

La obra de Frida, *Unos cuantos piquetitos* (1935) (fig. 8) resulta un ejemplo significativo en relación con la denuncia de la opresión y la violencia que tal y como acertadamente señalaba Concha Michel, impuso el sistema patriarcal capitalista. Aunque una vez más, la literatura clásica sobre la obra de Frida, especialmente la ya conocida biografía de la artista escrita por Hayden Herrera, interpreta la dramática pintura en términos exclusivamente perso-

nales, en este caso particular, como la expresión del dolor y del humor sarcástico de Frida frente a la infidelidad de Diego con su propia hermana Cristina (Herrera, 1983, pp. 187-189), es plausible pensar, que la alegoría representada, como en la mayor parte de los casos de la obra de Frida, tiene además un sentido mucho más amplio, en este caso, como denuncia crítica de la violencia de género en su expresión máxima del feminicidio.

Figura 8. Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos*, 1935, óleo sobre tela, 48 x 38 cm



Museo Dolores Olmedo, CDMX, D.R. © 2024 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo No. 20, col. Centro, alc. Cuauhtémoc, c.p. 06000, Ciudad de México.

Fotografía: Fondo Fotográfico CENIDIAP/INBAL. Biblioteca de las Artes.

Efectivamente para su pintura Frida se basó en una noticia real aparecida en un periódico de la época que narraba que la historia de un hombre que asesinó a su novia y que cuando fue llevado a juicio señaló que él tan solo le había dado “unos cuantos piquetitos” mismos que en realidad habían sido veinte mortíferas puñaladas. La burda defensa del asesino se expresa también en la pintura de Frida a través del rostro del asesino que parece esbozar una sonrisa, mientras guarda un pañuelo con el que posiblemente limpió la sangre de su rostro y que pese a su intento de borramiento, permanece visible en el cuerpo de la mujer, en la cama, en la camisa del asesino y hasta incluso en el marco del cuadro.

En un dibujo preparatorio, conocido como *Mi Chata ya no me quiere* (1935) (fig. 9), Frida incluyó una inscripción que dice “Mi Chata ya no me quiere porque se dio a otro malhora, pero hoy se la arrancó, ya se le llegó su hora” aludiendo así, irónicamente, a las noticias de nota roja de la época, en la que los feminicidios solían justificarse sugiriendo siempre que la mujer asesinada había sido infiel, o que de una u otra forma “se lo había buscado” por su poca virtud. En su obra Frida representó a la mujer desnuda, pero con un zapato de tacón y un muy ornamentado calcetín, explicitando así esta visión prejuiciada en contra de la sexualidad femenina.

Figura 9. Frida Kahlo, *Mi Chata ya no me quiere*, 1935



Derechos Reservados © 2024 Banco de México. Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo No. 20, col. Centro, alc. Cuahtémoc, c.p. 06000, Ciudad de México. Fotografía: Fondo Fotográfico CENIDIAP/ INBAL. Biblioteca de las Artes.

Michel por su parte sostenía que con el patriarcado, al consolidarse la dominación masculina sobre las mujeres, comenzó también la prostitución, es decir, en sus palabras, “las más asquerosas formas de rebajamiento para el sexo femenino”. Más adelante agregaba que “en nuestro México, en tiempos de Abelardo Rodríguez, esta ‘industria’ debió dejar

por lo menos unos 500,000 pesos mensuales o más, dada su buena organización”, y que una utilidad tan grande resultaba conveniente al sistema capitalista en cualquier parte del mundo (Concha Michel, 1938, pp. 96-97). En su pintura, Frida denunciaba la esclavización sexual de la mujer, y su máxima expresión feminicida, y al mismo tiempo, el cinismo del sistema patriarcal, incapaz de reconocer sus propios intereses y atroces crímenes.

Aunque la misma Kahlo declaró que pintó esta escena porque en México el asesinato es natural y por su empatía con la mujer asesinada, porque también ella estuvo cerca de ser asesinada por la vida misma, la pintura trasciende dichas referencias autobiográficas, que son las que normalmente permean la literatura especializada sobre la artista, para expresar la fuerte oposición de Kahlo en contra de los prejuicios morales generalmente asociados con las muertes violentas de mujeres, y la injusticia de los dictados sociales que justificaban la violencia de género. La empatía referida por Kahlo no era solamente personal, sino decididamente política, pues denuncia al feminicidio de forma abierta y persuasiva, develando la brutalidad y la auto indulgencia masculina.

Reflexiones finales

De acuerdo con los ejemplos artísticos analizados, podemos concluir que la creación visual, no solo de la pintura mural, sino también de la de caballete y la de la gráfica, pueden ser entendidas como dispositivos para la denuncia de las violencias de género y como una manifestación de las reivindicaciones de los derechos de las mujeres de acuerdo con el

contexto histórico de los años treinta mexicanos, así como con las herramientas teóricas que las mismas mujeres, como Michel, estaban publicando y discutiendo sus ideas para dar cuenta y combatir a la opresión de género propia de la sociedad patriarcal en la que vivían.

Las imágenes creadas por Villaseñor, Kahlo, Reyes, e Izquierdo analizadas en el texto, pueden ser interpretadas como una contra-retórica en relación con la ausencia del tema en la pintura mural contemporánea, y con la naturalización y justificación propia de las notas rojas y de los corridos de los años treinta, que como señalamos, tendían a privatizar las violencias de género, como si se tratara de casos individuales e independientes, ajenos al sistema propio de la estructura patriarcal.

Todas estas imágenes, creadas alrededor de la década de 1930 en México, frente a la normalización pretendida por la prensa y la canción popular, desenmascaran el pretendido “control del cuerpo y la capacidad punitiva sobre las mujeres” (Segato, 2006, p. 3), que de acuerdo con Michel y muchas otras especialistas posteriores, tienen su origen en la sociedad patriarcal que ejerce la violencia física contra las mujeres como una herramienta de control. Las imágenes son un lugar de disputa en la construcción social de las relaciones de género, y las obras que denuncian las violencias contra las mujeres en la sociedad postrevolucionaria mexicana tienen un significado político que vale la pena estudiar y difundir.

Bibliografía

- CHEVALIER, J. (2000). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- COMISARENCO MIRKIN, D. (2019). Frida Kahlo and Aurora Reyes: Painting to the Voice of Michel, *Woman's Art Journal*, 40(2), 3-13.
- COMISARENCO MIRKIN, D. (2008). To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography during the 1930's and early 1940's, *Woman's Art Journal*, 29(1), 21-32.
- COMISARENCO MIRKIN, D. (2006). The First Mural Created by a Mexican Female Artist: Aurora Reyes's The Attack on the Rural Teacher, *Woman's Art Journal*, 26(2), 19-25.
- GARCÍA PEÑA, A. L. (2006). *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de México.
- GONZÁLEZ STEPHAN, B. (1996). Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano. En González Stephan (Comp.), *Cultura y Tercer Mundo. Nuevas identidades y ciudadanías* (pp. 17-47). Nueva sociedad.
- HERRERA, H. (1983). *Frida. A Biography of Frida Kahlo*. Perennial Library.
- MICHEL, C. (1938). *Dos antagonismos fundamentales*. Editorial de Izquierda de la Cámara de Diputados.
- NUÑEZ CETINA, S. (2015). Entre la emoción y el honor: Crimen pasional, género y justicia en la ciudad de México, 1929-1971. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 50, 28-44. <https://doi.org/10.1016/j.ehmcm.2015.05.010>.

- NUÑEZ CETINA, S. (2016). Los estragos del amor. Crímenes pasionales en la prensa sensacionalista de la ciudad de México durante la posrevolución. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, (7), 8-51.
- PARTIDO NACIONAL REVOLUCIONARIO. (1937). *Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario*. Partido Nacional Revolucionario.
- PEÑA DORIA, O. M. (2015). *En busca de la dualidad. La obra literaria de Concha Michel*. Silla Vacía Editorial; Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de la Costa Sur.
- REYES, A. (1939). *La mujer y la cultura* [Ponencia]. Congreso Nacional Femenil, Habana.
- SANTILLÁN ESQUEDA, M. (2019). Violencia, subjetividad masculina y justicia en la Ciudad de México (1931-1941). *Secuencia*, (104). <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i104.1614>
- SEGATO, L. R. (2006). Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente. *Serie Antropología*, (401).
- SEGATO, L. R. (2010). Feminicidio y femicidio: conceptualización y apropiación. En P. Jiménez y K. Ronderos (Eds.), *Feminicidio: un fenómeno global de Lima a Madrid* (pp. 5-6). Heinrich Böll Stiftung Unión Europea.