

Capítulo 12

Reflexiones sobre la representación del cuerpo de las mujeres en el imaginario social mexicano durante la primera mitad del siglo xx

*Yolanda Beatriz Ornelas Quezada¹
Evangalina Tapia Tovar²*

Introducción

En las siguientes páginas se encuentra un seguimiento en orden cronológico de las representaciones públicas de las mujeres mexicanas a principios del siglo pasado; se plantea como hilo conductor la corporalidad y tres ejes que le atraviesan: el género, la clase y la raza. La vestimenta es un elemento central sobre el cual se inscribirán los ejes anteriores, pues es evidencia tangible de los discursos que

-
- 1 Licenciada en Sociología, maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, diplomada en Investigación del Arte y doctorante en Estudios Socioculturales. Docente de la Universidad Tecnológica Metropolitana y miembro activo de diversos talleres y círculos literarios. Correo electrónico: yornelas@utma.edu.mx / al126089@edu.uaa.mx / yolanda.oq@gmail.com
 - 2 Licenciada en Sociología, maestra en Investigación y doctora en Ciencias Sociales. Docente e investigadora del Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Correo electrónico: etapia@correo.uaa.mx

permearon en la época y también del acceso a los bienes culturales y materiales; es decir, el análisis de la vestimenta de las mujeres da cuenta de las configuraciones sociales en las que se inscriben. La pugna por los derechos es también una constante en el texto, pues el periodo histórico se inserta en un empuje hacia la industrialización que contribuyó a que las mujeres pudieran acceder a espacios públicos y desde ahí decidir sobre sí mismas, no sin enfrentarse a resistencias de la clase política.

Los medios de comunicación masiva juegan un papel esencial en el rastreo de las representaciones, ya que facilitaron la divulgación de discursos y dejaron registro de las opiniones de quienes tenían acceso a la producción de cine, música y literatura; a través de este tipo de expresiones se encontrarán tendencias y modelos propuestos por las industrias que les impulsaron. Además, el texto se sirve de información demográfica que da cuenta de la composición de la población que producía y sobre la cual se producían las representaciones de las mujeres.

Desarrollo

En el México posrevolucionario, los cuerpos de las mujeres trabajadoras del campo o la ciudad, mujeres más desfavorecidas de la escala social mexicana, ocuparon un lugar privilegiado de la expresión artística nacionalista; las artes plásticas mostraron a las mujeres morenas y negras —indígenas o afroestimizas— en escenas de vida ordinaria bajo la visión de la Raza Cósmica, es decir, una raza mestiza latinoamericana que aportaría identidad propia frente a los avances de la ciencia y la industrialización. No obstante, en esta exaltación nacionalista de la belleza de las mujeres mestizas de la época aún permanecía cierta mirada racista y sexista desde una definición biológica de las aptitudes y los roles. Caso de ello es la suposición de que la mujer campesina, sobre todo la indígena, asumía un rol de trabajo severo y de confinamiento dentro de su casa, como verdadero sostén de la familia, pues no era borracha ni perezosa, en todo caso, abnegada frente a un esposo indigno (Sánchez, 2007).

La mujer mexicana de baja estatura, regordeta y morena de las clases populares, en comunidades rurales y urbanas, fue una belleza que enamoró y fue enaltecida por el cancionero popular; las letras incorporaron cariñosa y humorísticamente este cuerpo femenino llamándolo “chaparra” o “chaparrita”, palabras

que en principio se referían a una mujer rolliza y que al tiempo adquirió el sentido de una corta estatura: “Chaparrita color de uva / cuerpecito de manzana” (González *et al.*, 2010); “Qué bonita chaparrita / china de los ojos negros” (González *et al.*, 2010); “Trigueñita hermosa, linda vas creciendo / como los capomos que se encuentran en la flor” (Carlos y José, 1981, 0m26s); “Dime ¿qué me diste prieta linda? / Creo que me tienes enyerbado” (Aceves Mejía, 1957, 1m21s), “Negra, negra consentida, / negra de mi vida / ¿quién te quiere a ti?” (Pardavé y Ros, 1929, 1m08s), entre otras líricas populares.

La década de los años 30 recibe a una mujer con importantes herencias de las transformaciones sociales y políticas de las décadas anteriores: la mexicana que avanzó en su independencia económica y luchó por sus derechos civiles. Durante el Cardenismo se formó el Frente Único Pro-Derechos de la Mujer cuyo propósito fue obtener el derecho al sufragio. Sobre ellas había el prejuicio de su ignorancia por género para comprender proyectos políticos, pero también que aquellas católicas conservadoras fueran manipuladas por los grupos opositores a la Revolución. El derecho al voto de la mujer se publicó en el Diario Oficial de la Federación hasta el 12 de febrero de 1947 y, aunque permitió el voto en comicios municipales ese año, fue hasta 1955 cuando las mexicanas ejercieron ese derecho en una elección federal.

Las mexicanas del primer tercio de siglo xx, trabajadoras, con cierta capacidad de consumo e independencia, informadas y manifestantes, que resistían las presiones del conservadurismo, abrazaron la estética femenina extranjera: las *flappers*, en México algunos las apodaron “pelonas” por el cabello corto (de *garçonne* o corte bob). Las mexicanas que adoptaron esta moda mostraron sus piernas y brazos, un cuerpo delgado sin curvas destacadas y sin corsé, la falda subió a la rodilla, los vestidos dejaron libre la cintura e incluyeron lentejuelas, plumas y bisutería, pero destacan los collares de perlas en distintos largos y el pequeño turbante. El maquillaje calcó un corazón para delinear los labios, se introdujo la máscara para pestañas y ojos ahumados, y las cejas depiladas, altas y delineadas en semicírculo con crayón, así como una piel pálida, blanca.

El cine mexicano incluía estos modelos de belleza provenientes de Europa y Estados Unidos, puede mencionarse a *La mujer del puerto* (1934), donde Rosario, el personaje interpretado por Andrea Palma, luce una estética de influencia *flapper*; de igual forma, se mostró a la campesina con rasgos euro-mestizos —distante de los fenotipos indígenas o afro-mestizos—, como Lupita Tovar en *Santa* (1932). En cambio, el cine documentalista mantiene un interés

por mostrar los rostros y cuerpos mexicanos, vestimentas y poses, con un registro realista que pusiera en evidencia la herencia del indígena precolombino en el mexicano del siglo xx, como en *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein, estrenada en 1932.

En este punto, el sentimiento nacionalista perdió influencia sobre la estética femenina, recurriendo a propuestas y modelos extranjeros en cuanto a la apariencia corporal traídas, por un lado, gracias a la divulgación hecha por el cine y otros medios de comunicación y, por otro, por los gustos adquiridos de aquellas familias acomodadas económicamente que podían permitirse viajar al extranjero e incorporar nuevos elementos en su estética que después se replicarían o adaptarían en espacios de menor privilegio. La raza, la clase y el género se articulan y visibilizan en el vestir, dejando testimonio de desigualdades estructurales en el acceso a bienes materiales y culturales; es decir, los efectos de éstas a razón de categorías hegemónicas tienen impacto en las vidas individuales, en este caso de las mexicanas, y se intersecan como articulación de opresiones (Viveros, 2016).

Los esfuerzos de la modernización nacional y el contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial demandaron la participación de la mujer mexicana en las industrias más que en el sector primario: en 1940 se censaron 72 034 obreras que contrasta con las 39 560 mujeres ocupadas en agricultura y ganadería, según el Sexto Censo de Población (Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI], 1940). La movilidad del cuerpo y el trabajo en las naves industriales abrió una rendija para que la mexicana usara el pantalón como una prenda práctica y de protección para el cuerpo que le facilitara sus tareas, pero aún no era considerada propia del género femenino. Más allá de una vestimenta de uso rudo, la moda *flapper* incluyó el pantalón como una declaración de equidad con los hombres que exploró una feminidad particular.

La nueva sensualidad femenina de la mujer mexicana urbana ligada al pantalón se fue filtrando con mayor contundencia gracias a las cinematografías norteamericana y europea, las grandes casas de moda francesas e inglesas (principalmente Chanel e Yves Saint Laurent), así como a los deportes y la popularización de la bicicleta. Estos nuevos elementos y el deseo de consumir las modas extranjeras sumaron inercias para consolidar una estética provocativa y de independencia de la mujer a partir de la feminización de prendas como pantalón, chaleco, esmoquin, chaquetas, sombrero y gorras, así como boquillas para fumar, artículos en los que se solía afincar la masculinidad y su

prevalencia sobre la mujer. Aquellas mexicanas que lo portaron fueron criticadas como marimachos, incluso si se elaboraban con telas finas y holgados marcando la cintura, como el caso de los pantalones pata de elefante.

La masculinización de la ropa femenina para los sectores conservadores de la sociedad mexicana daba muestra de la debilitación de los roles tradicionales que sujetaban a la mujer a las costumbres pudorosas de los atuendos. La demostración de la sensualidad de la mujer no era novedad, lo que era insostenible era que ellas gestionaran los términos de su belleza y erotismo, y su posición sociopolítica. Un ejemplo importante de los prejuicios respecto a las actitudes de independencia en las mujeres es este extracto de las palabras de Aquiles Elorduy, diputado del Partido Acción Nacional (PAN), cuando en 1946 debatió contra el derecho a voto de las mexicanas:

[...] Ciertas costumbres venidas de fuera están alejando a las madres mexicanas un tanto cuanto, de sus hijos, de su casa y de su esposo. Juegan las señoras muy modernas, juegan más que los hombres y no sólo a la brisca o al tute, sino al póker, despilfarran, aun a espaldas de los señores maridos, buenas fortunas en el frontón [...]. Fuman que da miedo [...].

[...] Para la mujer mexicana, su marido, si es feo, es guapo; si es gordo, es flaco; si es tonto, es inteligente; si es ignorante, es un sabio [...].

Si vamos perdiendo los hombres —y aquí está la parte egoísta— las pocas fuentes de superioridad, por lo menos aparente que tenemos en el hogar, vamos a empezar a hacer cosas que no son dignas de nosotros. Ya no hay méritos mayores en el jefe de familia, como no sea que gane el dinero para sostener la casa y, en muchas ocasiones, lo ganan ellas a la par que los maridos. De manera que, si en la política, que es casi lo único que nos queda, porque en la enseñanza también son hábiles y superiores; si vamos perdiendo la única cosa casi aparatosa, que es la política, las cuestiones externas de la casa para que nos admiren un poco; si vamos a ser iguales hasta en la calle, en las asambleas, en las Cámaras, en la Corte Suprema, en los tribunales, en los anfiteatros, etcétera, etcétera, pues, entonces, que nos dejen a nosotros, que nos permitan bordar, coser, moler y demás (Diario de los debates de la Cámara de Diputados, 1946).

Nótese que la definición de los roles de género, así como las actividades y derechos propios de los mismos, se hace en referencia a los cuerpos sexuados; en otras palabras, los discursos de la época asignan la cualidad de mujer a partir de las características biológicas distintivas, independientemente de la opinión de quien porta el cuerpo, inscribiéndose en una postura binaria que no era cuestionada abiertamente. “Los significados de género en el imaginario son asumidos por cada sociedad como proveniente de la naturaleza y derivadas directamente de los cuerpos” (Serret, 2011, p. 84) y la sociedad mexicana del siglo pasado no es excepción. Los medios de comunicación masiva, mayores divulgadores de modelos de referencia, eran accesibles en mayor medida para las élites, que a su vez se conformaba por mayoría conservadora; ergo, los discursos sobre lo femenino eran en contraste binario con la masculinidad, entendiendo la correspondencia femenino-mujer y masculino-varón como dicotomías estáticas y naturales. Es por ello que el acceso de las mujeres a las esferas públicas podía interpretarse como un trastoque del orden que había que reprimir, siendo el cuerpo de las mujeres un objeto de censura común y visible.

En tanto un grupo importante de mujeres acrecentó la fuerza industrial antes exclusiva del hombre, y otras impulsaron organizadamente el sufragio femenino, las mujeres pobres —urbanas y rurales— ponían en evidencia la persistente desigualdad social. De acuerdo con el INEGI (1940), se cuantificaron como indicadores de desarrollo social el consumo de pan de trigo y dónde dormían las personas: en 1940, el 49.6% de quienes no comían pan de trigo eran mujeres, representaban a su vez el 27.3% de la población total. Además, en este universo de mujeres que no comían pan de trigo, el 46.6% dormía en catre o cama; el 34.7%, en el suelo; el 18.2%, en tapexco (petate o similar); y el 0.5%, en hamaca.

De las 804 614 mujeres que sólo hablaban lenguas o dialectos indígenas [*sic*] en 1940, el 85.6% andaban descalzas, el 6.9% usaban huaraches e indumentaria de tipo no indígena, y el 4.2% usaba zapato e indumentaria de tipo indígena. En la siguiente década, y de acuerdo con el INEGI (1950), en México el 68.3% de las mujeres habitaban en núcleos de población rurales (villas, pueblas, ejidos, ranchos, etc.), el 45.8% de la población total de mujeres de seis años y más eran analfabetas, el 22.2% de las mujeres de un año y más andaban descalzas y el 18% usaba huaraches o sandalias.

Ese perfil estadístico de la mujer rural fue reelaborado idílicamente por el cine nacional durante la primera mitad del siglo xx. Las campesinas, rancheras,

sembradoras, maestras rurales, entre otras, fueron representadas por actrices cuyos rasgos físicos y modales eran más bien euromestizos, diferentes de las raíces afro-mestizas e indígenas propias de la historia mexicana. La pantalla grande recreó a una mujer rural fuerte, trabajadora, valiente, resuelta pero respetuosa del patriarcado, bella euromestiza, practicante religiosa y recatada moralmente, con la cara limpia y vestir sencillo, alegre, enamorada y diligente, pero con poca o sin formación escolar. Fue una iconografía de belleza mexicana que se extendió también a las revistas y los libros escolares, respaldada por la ideología oficial pues incorporaba aspectos físicos y de carácter del mestizaje mexicano (Vázquez, 2000). La persistencia de los rasgos europeos y mestizos sobre los caracteres indígenas y afros en las representaciones industriales de la mujer mexicana habla de una visión colonialista respaldada por el público consumidor; a ello se le suma la discordancia entre los escenarios cotidianos y las representaciones de los mismos, pues los rasgos de las actrices no correspondían con aquellos de las mujeres a quienes representaban. Por lo tanto, el sesgo de raza y clase se conjuntan con la visión moral expresada en la iconografía, resultando en la propuesta de un modelo ideal inaccesible para las mujeres que pretendían representar.

En las ciudades más desarrolladas de la década de los años 50, identificaremos a una mujer de clase media favorecida por el “milagro mexicano”, vivió en barrios con servicios públicos, con acceso a las tecnologías del hogar y de belleza, asistió a las ofertas culturales de la ciudad, ejerció el voto y salió a trabajar respaldada por su escolaridad:

Las clases medias no querían verse a sí mismas como parte del folklore, cuando las influencias estadounidenses penetraban cada vez más en todas las áreas de la vida [...]. Se mantenían los rasgos racistas, clasistas, sexistas que parecían (;parecen?) casi una impronta de la sociedad mexicana (Tuñón, 2006, p. 28).

Las damas mexicanas expresaron un comportamiento respetuoso de las formas sociales a través de un lenguaje cuidadoso, modales modestos y corteses, así como una presencia pulida. Las revistas rosas pasaron de largo respecto a la mujer rural y se dirigieron a la dama urbana y moderna, con modelos rubias y blancas, altas y delgadas —de estilo estadounidense— para brindar consejos de salud, hogar, alimentación y familia, así como reseñas de moda y belleza. Esas publicaciones mantenían vigente el imaginario de una

mujer citadina centrada en su rol de madre y esposa: poseía la capacidad de mantener organizado el hogar, el cuidado de la familia y su moral, así como un esposo satisfecho, respaldada por la tecnología doméstica (Felitti, 2018; Montes de Oca, 2003; Infante, 2008).

En contraposición, el divorcio fue un aspecto sancionado por las editoriales conservadoras que responsabilizaron a la mujer que trabajaba fuera de su casa como una de las principales causas de ese “desgaste social”. Sin embargo, es interesante destacar que el incremento del índice de divorcio de las mujeres mexicanas no alcanzó niveles significativos, incluso ni siquiera supera en esta década lo reportado en 1930. De acuerdo con los respectivos censos de población de esos años, el índice de divorcio en las mujeres en 1930 fue 2.0, en 1940, 0.9 y en 1950, 1.5. Lo cual muestra más bien la preocupación de un grupo social, con influencia editorial, respecto al tema del divorcio y el comportamiento de la mujer en general.

Por su parte, la cinematografía y el estilo publicitario extranjeros introdujeron modelos de moda y belleza con una mirada menos moralizante que la mexicana, por ejemplo, la *blonde bombshell*, una belleza exuberante, confiada en su sensualidad y elegancia, reflejo de la opulencia física y económica que se admira; la *pin up*, una chica fotografiada o dibujada que subrayó la sugerencia sexual con una actitud ingenua, enmarcada en traje de baño, shorts, escotes, tirantes, blusas con botones desabrochados, etc.; la *beatnik*, una joven rebelde e indolente, incluso delincuente y agresiva, desafiante pero alegre en pantalones ajustados o mallas, suéteres, boinas, mascadas y lentes; y la *rock girl*, una chica jovial, natural, con faldas acinturadas, muy amplias y zapatos de piso tipo tenis. En todo caso eran cuerpos saludables, fuertes y con curvas evidentes.

Más allá de los trazos publicitarios o artísticos de la época, mexicanos o extranjeros, Moramay López-Alonso proporciona otro aspecto útil para identificar el cuerpo mexicano en esta década de 1950. A partir de estudios historiográficos y etnográficos, esta investigadora apunta un detrimento en la estatura de los mexicanos de 1850-1950 como una consecuencia del propio deterioro de los niveles de vida. Caso de la alimentación popular que no mejoró y a que los servicios y prestaciones de salud pública, así como la infraestructura sanitaria, favorecían a las ciudades más destacadas del país. Concluye que no se trataba de un asunto de pobreza, sino de desigualdad social (López-Alonso, 2015, como se citó en Gómez-Galvarriato, 2019, p. 890).

Aún en las mujeres de la década de los años 60 persistió esa desigualdad al comparar la alimentación y el calzado en las ciudades respecto a poblaciones rurales. Según el INEGI (1960), de la población nacional de un año o más que por costumbre: no comía pan de trigo, el 3.9% eran mujeres de las áreas urbanas y el 12.1% de zonas rurales; no tomaban carne, pescado, leche o huevos, el 3.2% fueron mujeres del ámbito urbano y el 8.6% mujeres rurales; 1.8% mujeres de las áreas urbanas andaban descalzas y 6.4% de las mexicanas en las zonas rurales no usaban ningún tipo de calzado. En este mismo sentido, puede apuntarse que de la población analfabeta de seis años y más, las mujeres representaban el 54.7%; y, de éstas, el 34.5% habitaban en áreas urbanas, mientras que el 65.4%, en zonas rurales. Además, la contribución femenina a la fuerza de trabajo representó el 5.8%, en comparación con el 26.5% de la población varonil.

La televisión mexicana siguió el modelo norteamericano de producción comercial, pero mantuvo raíces en las narrativas radiofónicas y cinematográficas mexicanas; la familia citadina de clase media comprendió su principal audiencia (al centro de ella, la mujer), implicando un consumo de entretenimiento rutinario, grupal y en el hogar. El producto estelar fue la telenovela, un género melodramático que insistió en enaltecer a la mujer bella, sentimental y respetuosa del dictado moral conservador y católico, como el estereotipo exitoso para avanzar ante las vicisitudes de la vida ordinaria. La trama siempre la confrontará con otro estereotipo femenino: la mala mujer de belleza agresiva, cerebral y práctica, que usa su sensualidad y ausencia de escrúpulos para trastocar a la familia y la sociedad, al engatusar al galán de la historia, como máxima aspiración personal.

En tanto las telenovelas despleaban narrativas que redundaban en la preocupación de la mujer bonita por demostrar su decencia a la inquisitiva opinión pública, las nuevas revistas de la segunda mitad de la década de los años 60 dieron paso a una producción simbólica de lo femenino menos emocional y más intelectual, una lectora interesada en noticias e investigaciones sobre la anticoncepción, planificación familiar, placer sexual y aborto, además de los temas acostumbrados: belleza, moda, arte y hogar. A diferencia de la tradición de publicar sólo la opinión del especialista varón —científico o religioso—, un grupo de mujeres preparadas, de clases media y alta, explicó en sus términos la experiencia de su género (Felitti, 2018). Esta mujer liberada, erudita y activista capitalizó las conquistas legales e ideológicas de sus predecesoras para contribuir a la definición de la mujer como un sujeto social que se

interesó en dialogar con otras mujeres que, incluso, pensaban distinto de ella sobre la naturaleza femenina.

Conclusiones

Este conjunto de 50 años (1920-1960) significó una amplia apertura de los medios de divulgación y las industrias de la belleza hacia las iconografías de mujeres extranjeras, principalmente estadounidenses y, en segundo plano, europeas; así como una reconstrucción complaciente de aquellas representaciones femeninas de arraigo popular, explicadas por un impulso de mostrar modelos a los cuales aspirar tanto en lo individual como en los proyectos nacionales. Las representaciones de mujeres indígenas y afrodescendientes en los medios de comunicación masiva fueron tergiversadas presentando modelos de rasgos euro mestizos, mientras que en sus representaciones en la cultura popular fue elogiado su fenotipo.

También se observa la presencia de mujeres organizadas defendiendo sus derechos frente al Estado, entre ellos el de manifestarse en la vida pública desde su propia inteligencia, emotividad y capacidad creativa, una demanda recogida más bien por medios impresos. En este caso, la influencia de representaciones extranjeras de mujeres sirvió a las mexicanas, no sólo como referente estético con las problematizaciones que eso conlleva, sino como ejemplo de una mujer moderna que decide sobre su cuerpo.

Referencias

- Aceves Mejía, M. (1957). Prieta linda [Canción]. En *Serie 20 éxitos*. RCA Victor.
- Carlos y José. (1981). Flor de Capomo [Canción]. En *Puros éxitos*. Discos Lar-ga Vida.
- Diario de los debates de la Cámara de Diputados. (23 de diciembre de 1946). Diario de los debates XL Legislatura. <https://cronica.diputados.gob.mx/DDebates/40/1er/Ord/19461223.html>
- Felitti, K. (2018). De la “mujer moderna” a la “mujer liberada”. Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977). *Historia mexicana*, 67(3), 1345-1393. <https://doi.org/10.24201/hm.v67i3.3531>

- Gómez-Galvarriato, A. (2019). Sobre Moramay López-Alonso, Estar a la altura. Una historia de los niveles de vida en México, 1850-1950. *Historia mexicana*, 69(2), 888-891. <https://doi.org/10.24201/hm.v69I2.3690>
- González, A., Maser, M. y Miaja de la Peña, M. (2010). *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. El colegio de México. <https://muse.jhu.edu/book/74831>
- Infante Vargas, L. (2008). De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 29(113), 69-105. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13711306>
- Montes de Oca Navas, E. (2003). La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México. 1930-1059. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 10(032), 143-159. <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1623>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (1940). *Sexto Censo de Población 1940*. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1940/>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (1950). *Séptimo Censo General de Población 1950*. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1950/>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (1960). *VIII Censo General de Población 1960*. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1960/>
- Pardavé, J. y Ros, E. (1929). Negra consentida [Canción]. En *Homenaje a Joaquín Pardavé*. Discos y Cassettes ASSM.
- Serret, E. (2011). Hacia una redefinición de las identidades de Género. *GénEros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 18(9), 71-98. <http://bvirtual.ucol.mx/textoscompletos.php?categoria=1&id=6685>
- Sánchez, E. (9 de junio 2007). Nacionalismo y racismo en el México decimonónico. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.3528>
- Tuñón, J. (2006). Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento. En E. Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (pp. 3-32). Instituto Nacional de las Mujeres; El Colegio de México.
- Vázquez Mantecón, M. C. (2000). La china mexicana, mejor conocida como china poblana*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 22(77). 123-150. <https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v22n77/v22n77a4.pdf>

Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52. 1-17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>