



**UNIVERSIDAD MICHUACANA DE SAN
NICOLÁS DE HIDALGO**



FACULTAD DE HISTORIA
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN HISTORIA
OPCIÓN HISTORIA REGIONAL CONTINENTAL

CUERPO Y PODER EN LOS CONCURSOS DE BELLEZA
LA CORONACIÓN DE LA REINA DEL CARNAVAL DE MORELIA EN 1950

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA CON OPCIÓN EN HISTORIA
REGIONAL CONTINENTAL

PRESENTA

LIZETH PONCE GÓMEZ

ASESOR

DR. EN HISTORIA ORIEL GÓMEZ MENDOZA

Esta Investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de
Ciencia y Tecnología



ABRIL DE 2016



RESUMEN

El presente trabajo de investigación, consiste en el análisis de la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval de Morelia en 1950. A partir de las fotografías de la ceremonia, fuente principal del proyecto de investigación, se reconstruyó el hecho social y se analizó el supuesto “concurso de belleza”, con el fin de descifrar el conjunto de mediaciones económicas, culturales, políticas y discursivas que lo integran.

La investigación identificó los factores que determinaron la coronación de la Reina del Carnaval, logrando ubicar la función que tuvo el cuerpo de las mujeres y los objetos extra-corporales en la ceremonia de coronación. Se identificaron algunos aspectos que determinaron la *estetización* del cuerpo de las mujeres a partir del auge de los concursos de belleza en el siglo XX.

Palabras clave: género, mujeres, belleza, cuerpo, política.

SUMMARY

The research consists in the analysis of the coronation of the Carnival Queen, Morelia in 1950. From the pictures of the ceremony, the main source of the research project, the social fact was reconstructed and analyzed the called "beauty contest", in order to decode the set of economic, cultural, political and discursive mediations integrated it.

This research identified the factors that determined the Coronation of the Carnival Queen, finding out the role of womyn's (women's) bodies and that of extra-corporeal objects in the coronation ceremony. Certain factors were identified in the beautification of womyn's bodies, that set precedence in the boom of beauty pageants in the twentieth century.

Keywords: gender, women, beauty, body, politics.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación, es el producto de reflexiones académicas que realicé en el transcurso de la Maestría. Las reflexiones, materializadas en el discurso, son el producto de conocimientos compartidos por los Profesores y Profesoras que conocieron y leyeron mi propuesta de investigación.

Primeramente, quiero agradecer a la Dra. Adriana Sáenz Valadez y a la Dra. Flor de María Gamboa Solís por aceptar leer mi trabajo; gracias a los comentarios de ambas, la investigación mejoró considerablemente. A ellas quiero expresar mi reconocimiento, por todo el trabajo que realizan desde el ámbito académico.

En lo referente al trabajo teórico y metodológico que contiene la investigación, agradezco los conocimientos que compartió el Dr. Jorge Amós Martínez Ayala, ya que desde que estudié la Licenciatura, sus enseñanzas marcaron en gran medida los posicionamientos teóricos y metodológicos que decidí emplear en el presente proyecto de investigación.

Agradezco el apoyo, las enseñanzas y la confianza del Dr. Oriel Gómez Mendoza, mi asesor y mi maestro, ya que a pesar de las múltiples actividades que asumió, al ser Secretario Administrativo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, siempre estuvo pendiente de que la investigación se realizara con todo el rigor académico que se requiere para ser aprobada.

En lo referente al enriquecimiento académico de mi proyecto, externo mi agradecimiento al Dr. Carlos Domingo Méndez Moreno, ya que sus comentarios fueron muy útiles para poder concluir la investigación. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), agradezco la beca que me otorgó durante mis estudios de Maestría, ya que, sin su apoyo, las dificultades para estudiar y concluir la investigación hubieran sido muchas.

Agradezco la presencia y el apoyo de mi familia; gracias a mi mami, por recordarme siempre que debo tener la fortaleza suficiente para concluir lo que inicio, y por apoyarme en todo lo que decido. Gracias también a mi papá, por demostrarme que la perseverancia es el mejor camino para cumplir los sueños, y que todo lo que se desee, con trabajo y esfuerzo se puede cumplir.

Por último, agradezco a mi hermano y a mi hermana, a Mish, por compartir sus libros, sus conocimientos y sus reflexiones, y a Jenny, por escucharme, aconsejarme y darme ánimos para seguir resistiendo. Gracias por compartir sonrisas, abrazos y buenos momentos.

ÍNDICE

Cuerpo y poder en los concursos de belleza La coronación de la Reina del Carnaval de 1950 en Morelia

Resumen	2
Agradecimientos	3
Índice	5
Introducción	7
Capítulo I.- La celebración del Carnaval de Morelia: el escenario	
La ciudad: contexto espacial y temporal.....	36
Los certámenes de belleza en México.....	41
La convocatoria para elegir a la mujer más bella.....	44
Los festejos y las mujeres más bellas de la ciudad.....	48
<i>¡La intensa alegría que Morelia vivió!</i> : los resultados del carnaval.....	52
La fiesta del Carnaval y los grupos sociales partícipes.....	55
Capítulo II.- El espectáculo y el ritual político: la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval	
La configuración de un ritual político: la ceremonia de coronación.....	61
El escenario y la escenografía.....	67
Los y las participantes de la ceremonia.....	72
Su Majestad y la Corte Real: características de las mujeres electas.....	78
La coronación de la reina y las princesas.....	86
La ganadora y los días posteriores a la coronación.....	97
Capítulo III.- El cuerpo de las mujeres en la ceremonia de coronación	
El cuerpo de las mujeres: símbolo de belleza	103
El ethos y el cuerpo: características de la reina de belleza.....	108
Aproximaciones a la cinestesia de la ceremonia de coronación de la reina....	114

La moda y los accesorios extra-corporales.....	120
Vestidos, estilos y colores.....	124
La conformación de un nuevo paradigma del cuerpo de las mujeres.....	131

Capítulo IV.- La *estetización* del cuerpo de las mujeres a través de los concursos de belleza

El cuerpo de las mujeres al servicio de la identidad territorial y colectiva.....	138
Las reinas de belleza: prototipos y estereotipos de género.....	143
La estetización del cuerpo de las mujeres.....	148
Los reinados efímeros y la belleza perecedera.....	153
La mujer moderna: sociedad de consumo y cultura de masas.....	159
Un panorama actual de los certámenes de belleza.....	164
Conclusiones.....	169
Referencias Hemerográficas.....	181
Referencias Bibliográficas.....	182
Referencias Electrónicas.....	194
Anexos.....	197

INTRODUCCIÓN

La presente investigación surge de la inquietud de analizar un acontecimiento a partir de una mirada transdisciplinaria, el acontecimiento, que aparentemente pudiera considerarse irrelevante, fue el acto de coronación de la Reina del Carnaval de la ciudad de Morelia en el año de 1950, hecho que supone la existencia de relaciones de poder, tecnologías del cuerpo y el elemento de la belleza asociado a las mujeres como recursos guía para la configuración del hecho social.

El acontecimiento que se analiza, se presentó como un concurso para elegir a la mujer más bella de la ciudad de Morelia, hay, por lo tanto, una aparente pretensión por parte de las autoridades políticas y empresariales para democratizar la belleza,¹ a partir de la participación de la ciudadanía con la compra de votos; sin embargo, el componente monetario otorga una característica importante y distinta a otros certámenes de belleza de la época, y en este sentido, dicho componente será lo que orientó el concurso y la elección de la Reina del Carnaval.

El acto de coronación de la Reina del Carnaval se concibe como un hecho que fundamentalmente está conducido por el poder político y empresarial de la ciudad de Morelia; no obstante a esto, se presentó como un concurso de belleza, por tanto, ese componente no debe dejarse de lado en el presente análisis, ya que la coronación se sitúa en un contexto en el

¹ La noción de 'democratización de la belleza', se considera a partir de la propuesta de Georges Vigarello en su obra sobre la *Historia de Belleza*, donde sitúa un quiebre en la temporalidad respecto a la concepción de la belleza del siglo XX, afirmando que los modelos empiezan a corporizarse al ser exhibidas, medidas, aparentemente "democratizadas" en sus competencias reglamentadas, donde la mencionada democratización del cuerpo proviene del auge de los concursos de belleza, ya que como él mismo afirma "las reinas y las misses proliferan en el periodo de entre guerras: *Miss América* en 1921, *Miss Francia* en 1928, *Miss Europa* en 1929, *Miss Universo* en 1930". Al respecto, consultar: Vigarello, Georges, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Argentina, Nueva Visión, 2005, p. 209.

que el auge de los concursos de belleza se presenta de manera desmedida en el ámbito nacional e internacional, aún y cuando el hecho se inserta dentro de los festejos oficiales que el Carnaval de la ciudad enmarca.²

En lo referente a los rituales y festejos que integran la celebración del Carnaval, es preciso identificar una variación respecto a la planeación de los eventos, y en este sentido, se pueden ubicar por lo menos dos versiones:

Una versión consciente, oficial, que está presidida por altas cotas de aburguesamiento e institucionalización (pregón oficial, concursos, elección de reyes y reinas de carnaval, desfiles y cabalgatas, celebración de bailes y otros actos en lugares cerrados y vetados o de acceso restringido al público en general, programación preestablecida e impresa, planificación mediante comisiones oficiales de carnaval, etc.), y del otro, en cambio, la versión informal, más espontánea y callejera³.

Bajo este esquema, se configura la elección de la reina de belleza en 1950, como un acto que pertenece al grupo de élite de la ciudad de Morelia, un festejo oficial que permeará en la memoria colectiva de la sociedad moreliana a través de los múltiples discursos que se presentan en la prensa, y que su vez se convirtió en un acontecimiento excluyente.

² Respecto a la elección de reyes y reinas durante los festejos del carnaval, según Jorge Amos Martínez, existen antecedentes desde la época colonial en lo que refiere a la fiesta y la vida religiosa de los negros y mulatos, donde “se expresaban manifestaciones de poblaciones africanas o sus descendientes recreadas libremente, sin temor a la censura que en otros días de fiesta impone la autoridad religiosa o civil”, y un ejemplo de ello, son Las Congadas y el Maracatú de la Epifanía en Brasil, la Danzas de Negritos y Diablitos el 6 de enero en México; la Reina de los Negros y Mulatos en Uruguay y Paraguay, etc.; no obstante a esto, la teatralidad que enmarca propiamente los festejos de los negros y mulatos corresponde a otras lógicas de dominación y resistencia, por lo que requieren un análisis particular; sin embargo, las características que contienen dichos festejos durante la época colonial, no están aislados de ser un antecedente de la elección de una reina y un rey durante los festejos del carnaval.

Para ampliar la información consultar: Martínez, Ayala Jorge Amós, *¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 2001, 311 pp., y Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000, 314 pp.

³ Arévalo, Javier Marcos, "Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual", en *Gazeta de Antropología*, España, Universidad de Extremadura, julio-diciembre, 2009, p. 10.

Es pertinente, en un primer momento, realizar una descripción del enfoque que se pretende realizar, ya que «género», será la categoría de análisis central de la presente propuesta, y en este sentido, Teresa de Lauretis afirma que,

[...] el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente de los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales...es necesario pensar al género como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos.⁴

Bajo la anterior definición, resulta necesario vincular la categoría género con elementos políticos y relaciones de poder que determinen la mirada sobre el cuerpo, los comportamientos y la construcción del “deber ser” hombre o mujer. Respecto al cuerpo, Michel Foucault lo piensa desde distintos enfoques, uno de ellos tiene que ver con los mecanismos de regulación que se generan, en la obra titulada *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, sienta las bases de un concepto que ha favorecido los estudios del género, y más en concreto los estudios del cuerpo. La alianza entre el cuerpo, política y poder le hacen afirmar que:

El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo crean, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos...el cuerpo está imbuido de relaciones de poder y de dominación...es decir que puede existir un “saber” del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo.⁵

⁴ Lauretis, Teresa de, "La tecnología del género", en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.

⁵ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI, 1976, pp. 32-33.

Entender el cuerpo como parte del aparato de control, bajo un poder que establece acciones y formas, trajo como consecuencia el estudio de todas aquellas herramientas y dispositivos que se construyen en la sociedad. Bajo la mirada anterior, los estudios en torno al cuerpo y a sus dispositivos de control hacen evidentes elementos que “moralizan” y “normalizan”, y a partir de esta noción, los discursos en torno al cuerpo generan nuevas categorías de análisis a partir de la búsqueda del significado en algún contexto dado. Bajo éste esquema, las tecnologías del cuerpo se orientan a hacer visibles todo lo que constituye al poder de reglamentar, nombrar y normalizar.

Beatriz Preciado aterriza la noción de poder y de biopolítica en el análisis del sexo y las prácticas sexuales como resultado de las tecnologías del cuerpo, ella afirma que “la alta tecnología se presenta siempre como nueva, en perpetua mejora, más rápida, siempre sujeta al cambio, y aparece por tanto como el motor mismo de la historia y el tiempo”;⁶ a través del análisis de la heteronormatividad, las relaciones sexuales cotidianas, y las herramientas que controlan y sostienen lo “normal”, propone un ejercicio que desmonta dichas prácticas que se piensan naturales. La propuesta de diversas “tecnologías”, dan sentido a la categoría misma, ya que, al ser un producto de la cultura, se puede modificar o prevalecer en el tiempo. Al hablar de las “tecnologías sexuales”, Preciado las aborda desde una visión binaria, ella afirma que el término *tecnología* se opone a *naturaleza*, ya que pone en marcha una serie de oposiciones binarias donde el “instrumento” juega un papel de mediación entre la oposición, por lo tanto, se refiere a los instrumentos que se emplean en la regulación del cuerpo:

La noción de tecnología es, pues, una categoría clave alrededor de la cual se estructuran las especies (humano/no humano), el género (femenino, masculino), la raza (blanco/negro) y la cultura (avanzado/primitivo)...la tecnología es también el criterio del

⁶ Preciado, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, España, Anagrama, 2011, p. 135.

colonizador para determinar el grado de cultura, de racionalidad y de progreso alcanzado por los “pueblos”.⁷

Pensar en las tecnologías del cuerpo nos obliga a identificar la microfísica del poder que determina el “deber ser” y la construcción social, sin embargo, más allá de eso, es pertinente identificar cómo a partir de la sexualización del cuerpo, se crean mecanismos de regulación poco visibles, y su función en la sociedad adquiere símbolos y representaciones que deben ser ubicados, “el cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados”.⁸

Los concursos de belleza, al tener prácticas marcadas y cotidianas, disciplinadas en tanto la aceptación o rechazo de un cuerpo, funcionan como una *institución*, ya que desde la visión foucaultiana, las reglas, las miradas de los otros, la publicidad, etc., atraviesa todo un aparato reglamentado que las hacen vigentes hasta nuestros días. En los concursos de belleza, se establece un orden, un castigo (aquella que no obtiene la corona), hay una disciplina corporal, una promoción de “un deber ser” que recae en el cuerpo específico de las mujeres. Pareciera entonces que estamos hablando más bien de un dispositivo, sin embargo, es preciso señalar que, durante la segunda mitad del siglo XX, el concurso de belleza denominado *Miss Universo*, se convirtió en un parámetro que otorga símbolos al cuerpo, además, se constituye por una serie de herramientas de carácter publicitario, político y empresarial, y es desde esta perspectiva donde entra la noción de biopolítica y de tecnologías del cuerpo.

Para otorgar sentido a las prácticas sociales que se considerarán como un dispositivo de control, y lo que más adelante se puede ver como un

⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁸ *Ibidem*, p. 18.

elemento colonizador en la concepción de belleza de las mujeres, se pretende describir el contexto que rodea la elección de la Reina del Carnaval de la ciudad de Morelia en el año de 1950. El contexto del concurso está ligado a cambios drásticos en la nación mexicana, asociados a la noción de lo “moderno”, donde lo regional también adquiere sentido a través de las prácticas sociales.

En el contexto temporal del concurso, se detecta un punto de ruptura en los inicios de la década de los 50's, dicha ruptura obedece a elementos de carácter historiográfico que señalan los cambios ideológicos en la cultura mexicana, principalmente en el arte y la estética; ya que había quedado atrás el nacionalismo exacerbado que la Revolución Mexicana había cosechado; ahora, se percibían representaciones distintas que dejaban atrás la noción de identidad nacional. “El México de 1950, convulso y caótico, se puede situar en un panorama que oscila entre lo moderno y lo tradicional, lo nacional y lo internacional, la llegada de las vanguardias y los remanentes de un contexto revolucionario”.⁹ Se concibe por tanto un Estado de aparente “modernización” en lo que respecta a las expresiones artísticas, que, en términos ideológicos, simbólicos y de representación, adquieren relevancia en tanto la función social que tienen.

Respecto a la situación demográfica, se hace visible un crecimiento constante, ya que Susana Sosenski, afirma que México vivió un notable crecimiento demográfico y de urbanización que favoreció el ascenso de las clases medias, lo que habla de un proceso de modernización a partir de esquemas económicos.¹⁰ Dichas aportaciones, permiten analizar el contexto también bajo la condición de clase social, ya que, en términos del poder, es evidente que la clase social siempre jugará un papel importante.

⁹ Lugo, Helena, "México en los 40 y 50: la generación de la ruptura", en *Cultura Colectiva*, noviembre, 2013. Consulta en línea en: <http://culturacolectiva.com/mexico-en-los-40-y-50-la-generacion-de-la-ruptura/> Fecha de consulta: 02/04/2014.

¹⁰ Sosenski, Susana, "Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)", en *Relaciones*, núm. 132, México, El Colegio de Michoacán, 2012, pp. 95-126.

La obra titulada *Un tostón de arte mexicana 1950-2000*,¹¹ publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, indica que el México de 1950 estaba habitado por ruinas y recuerdos de nacionalismos recalcitrantes. Diversas autoridades de la cultura oficial seguían venerando la recién concluida etapa, en contraste con personalidades del arte que se referían, peyorativamente a los grandes protagonistas del recién fallecido nacionalismo como "viejitos carcamanes". Este sarcasmo, no exento de humor, habla de un contexto político económico cambiante. El ámbito cultural mexicano ya no era del todo nacionalista.

El siglo XX estuvo marcado por dos posiciones contradictorias, la primera mitad desde un sentido e identidad nacionalista, y la segunda por una ruptura con las formas desde la concepción ideológica y la entrada de formas occidentales y norteamericanas; se puede afirmar, que el siglo XX estuvo marcado por rupturas de carácter ideológico a partir de los movimientos políticos y económicos del país, ya que en las expresiones artísticas producidas en la primera mitad del siglo, se puede visualizar el nacionalismo exacerbado que los muralistas plasmaron, a diferencia de la denominada "generación de la ruptura",¹² que inicia en la segunda mitad del siglo. Es pertinente notar que las delimitaciones temporales pueden ser muy visibles, sobre todo desde el arte como expresión de sentimientos y construcción de ideologías.

Bajo un análisis crítico del siglo XX en tanto la presencia de las mujeres en la vida cultural del país, se percibe una participación mayor en todos los ámbitos de la sociedad que la del siglo XIX; los movimientos feministas, la liberación sexual, y la participación en el ámbito político, son muestra clara de ello. Continuando con el análisis de la cultura mexicana de Carlos Monsiváis, las representaciones que se hacían de las mujeres se

¹¹ Iris, México, *Un tostón de arte mexicana 1950-2000*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005, 78 pp.

¹² Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, 526 pp.

modificaron a partir de la década de 1940, ya se había dejado atrás el *modelo tradicional* (en términos de representación en el arte) de la mujer con valores tradicionales orientados al cuidado de los hijos, la maternidad y la abnegación en múltiples esferas:

A fines de la década de 1940, las mujeres, a diferencia de la legendaria Santa, ya no se avergüenzan de sus movimientos "libidinosos" ni toman tan en serio la noción de pecado, que de producirse es ya otro atractivo del temperamento. Leticia Palma, legitima a los personajes rencorosos, y las animosas y trepidantes rumberas...se despojan de las nociones de culpa que en algo entorpecerían el frenesí dancístico.¹³

Más allá de las rupturas en tanto las representaciones de las mujeres en el cine, resulta pertinente considerar todas las transformaciones que en México se generaron en el ámbito político durante el siglo XX. En 1953, bajo decreto federal, se otorgó el derecho a la ciudadanía de las mujeres a través de la posibilidad de votar.¹⁴ El panorama que se presentó anteriormente es muy breve, sin embargo, la finalidad es reforzar y dotar de contexto a las prácticas sociales y los dispositivos que posibilitaron el proyecto de investigación.

En lo referente al marco teórico de la presente investigación, hay una primera noción que es importante definir, y es aquella que tiene que ver con las relaciones de poder y los dispositivos desde la visión foucaultiana. Para esta investigación, un dispositivo se entiende como la interacción entre las prácticas no discursivas y la relación con las manifestaciones y materializaciones,¹⁵ es decir, las prácticas establecidas en la sociedad, y es con base a lo anterior, que se pretenden ubicar las "tecnologías del cuerpo"

¹³ *Ibidem*, p. 334.

¹⁴ Tuñón, Enriqueta, *¡Por fin...ya podemos elegir y ser electas! El Sufragio Femenino en México, 1935-1953*, México, INAH/Plaza y Valdés, 2002, 305 pp.

¹⁵ Jäger, Siegfried, "Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos", en *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 69.

en el concurso de belleza, que posibilitaron la creación de un prototipo de mujer bella en la ciudad de Morelia. Es preciso señalar, que se pretende investigar la producción de modelos y representaciones que se hacen en un cuerpo sexuado a partir de la asignación de los roles de género, en éste caso, todos los elementos que integran el concurso de belleza desde el enfoque de los estudios del cuerpo y desde una visión transdisciplinaria.

El estudio del cuerpo, la sexualidad y el género en la historia se presenta desde múltiples enfoques, en un acercamiento general, Elsa Muñiz afirma que el cuerpo humano, concebido como construcción cultural, es el objeto de estudio de distintas disciplinas, las cuales han de dar cuenta, tanto de los modelos corporales que en cada momento histórico se han impuesto en las sociedades como los procesos a partir de los cuales se han transformado esos modelos.¹⁶

Es imprescindible reconocer que el estudio del cuerpo puede realizarse desde distintas disciplinas sociales, por ello, contiene un carácter transdisciplinario que parte desde la construcción cultural. La investigadora Genevieve Galán realiza un artículo sobre las aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica, afirma que el estudio del cuerpo desde ésta perspectiva inicia a mediados de la década de los setentas, reconociendo autores como Norbert Elias, Jaques Le Goff, Marcel Mauss, Michel de Certeau, Michel Foucault, entre otros.¹⁷

Además de lo anterior, resulta pertinente mencionar que la producción académica en torno al cuerpo se desarrolla a partir de la teoría de género, dentro de las nuevas corrientes contemporáneas de género y el estudio de la sexualidad a partir de la deconstrucción, una de las autoras principales es

¹⁶ Muñiz, Elsa, "La historia cultural del cuerpo humano", en Muñiz, Elsa (coord.), *Registros corporales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 15-33.

¹⁷ Galán, Tamés Genevieve, "Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica", en *Historia y Grafía*, núm. 33, México, Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 167-204.

Judith Butler. Dicha autora pone de manifiesto la performatividad de género a partir de los símbolos y significados de los cuerpos sexuados en diversas dimensiones, "...el sexo no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir los cuerpos que controla".¹⁸ En la obra *Cuerpos que importan*, Butler realiza una revisión histórico-crítica a partir del significado de la materialización del cuerpo en la época clásica, realiza a su vez una revisión dicotómica de las ideas que sobre el cuerpo se tienen con autores contemporáneos: Aristóteles/Foucault y Platón/Irigaray.¹⁹ Lo interesante del análisis del discurso de la obra antes mencionada, es que, además de observar los diferentes significados del cuerpo en distintas épocas, es posible observar los enfoques diversos en cuanto al análisis.

La historiografía producida a partir de las "tecnologías corporales" se hace visible en la obra de Preciado, ya que ella identifica el primer estudio detallado de la *historia de las tecnologías sexuales* de los siglos XVIII y XIX, realizado por Vern L. Bullough, donde describe que, en esos siglos, existe una enorme producción de aparatos e instrumentos dedicados a la prevención de lo que se llamó «enfermedades producidas por la masturbación».²⁰

Existen investigaciones donde se analiza la sexualidad y el cuerpo en la época prehispánica, tal es el caso de Enrique Dávalos cuando afirma que "la vida sexual de los pueblos mesoamericanos antiguos ha sido objeto de investigación, reflexión y debates desde el momento mismo de la conquista española".²¹ Indudablemente que el estudio de la sexualidad y el género nos

¹⁸ Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Argentina, Paidós, 2010, p. 18.

¹⁹ *Ibidem*, 345 pp.

²⁰ Preciado, Beatriz, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, México, Anagrama, 2010, p. 89.

²¹ Dávalos, Enrique, "La sexualidad en los pueblos mesoamericanos prehispánicos. Un panorama general", en Szasz, Ivonne y Susana Lerner (comp.), *Sexualidades en México*.

remite al cuerpo, ya que es a partir de los cuerpos sexuados que se produce la *fábrica del género*, donde se asignan roles socialmente establecidos que norman el comportamiento y la vida de los seres humanos.

En la actualidad, muchos de los estudios que hay sobre el cuerpo se insertan dentro de los estudios de género: la construcción de la masculinidad y la feminidad. En el estudio denominado *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*, Rodrigo Parrini relata el significado del cuerpo en una cárcel de hombres de la ciudad de México, donde a partir de la información que obtuvo, demuestra que la configuración de la masculinidad que se construye dentro de la cárcel de hombres aterriza en gran medida en el *valor* que se da al cuerpo. Para comprender lo anterior, y asociando el cuerpo con el poder, afirma que:

“Si la «tecnología de poder» que se ejerce sobre el cuerpo, correlato del «alma moderna», no sólo despliega castigos y penurias, sino que incita deseos y ordena proyectos de vida; y si el poder no está en ningún lugar específico, si no lo ejerce “alguien” y no hay una pirámide que esgrima su diagrama y, más bien, está en todas partes –conformando una red, incitando comportamientos y disposiciones, obturando cuerpos y almas-, entonces no hay que buscarlo sólo en los archivos”.²²

Estudiar el cuerpo nos obliga a realizar un análisis profundo de las estructuras de poder desde lo micro, desde lo invisible, lo que no se percibe como un ordenamiento de las estructuras corporales y de género en una época determinada. Es pertinente, por lo tanto, descubrir las herramientas y los mecanismos que legitiman las normas sociales en torno al cuerpo. Lo anterior también se percibe en la investigación que compila Julia Tuñón sobre la construcción del cuerpo, las normativas decimonónicas y la feminidad en México; dicha obra, es un claro reflejo del estudio del cuerpo en

Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales, México, El Colegio de México, 2005, p. 71.

²² Parrini, Roses Rodrigo, *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*, México, El Colegio de México, 2007, p. 20.

una época específica, “enjaular los cuerpos, vigilarlos, controlarlos, legislarlos. Al hacerlo: conocerlos; para hacerlo: nombrarlos, integrándolos o excluyéndolos del orden social...”.²³ Encontrar las estructuras de poder que regulan al cuerpo y el significado para ubicar la construcción del género en la historia es necesario, ya que indudablemente es parte de la construcción social de lo que significa ser hombre o mujer en la actualidad.

Existen diversos trabajos históricos sobre el cuerpo de las mujeres y los dispositivos. En el caso de México, es posible identificar la investigación que realizó Julia Tuñón sobre la construcción de la imagen de las mujeres durante los años de 1939 a 1952.²⁴ En dicho estudio, se puede identificar el cine y las películas como una herramienta que difundió estereotipos y prototipos de las mujeres, y en lo que respecta al cuerpo, se definen ciertas normas y modelos relacionados con la sexualidad, la maternidad y la belleza. La búsqueda de la imagen de las mujeres en el cine, hace visible las herramientas visuales como forma de estudio del pasado.

En otra obra compilada por Julia Tuñón, se identifican referentes de carácter metodológico para el estudio del cuerpo en la historia, ella afirma que el cuerpo como entidad biológica no es el objeto de la historia, sí lo es la construcción discursiva que lo simboliza de determinada manera y tiene un sentido diferente en cada sociedad. Aquí entramos ya al orden cultural y, por lo tanto, puede ser sometido a crítica y análisis.²⁵

El caso de los estudios que refieren a la concepción de la belleza también se presentan bajo un carácter transdisciplinario, en el caso de la belleza que refiere a las mujeres, uno de los enfoques apunta a una mirada

²³ Tuñón, Julia, “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos”, en Tuñón, Julia (comp.), *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, México, El Colegio de México, 2008, p. 11.

²⁴ Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, México, El Colegio de México, 1998, 316 pp.

²⁵ Tuñón, Julia, “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos” ..., *Óp. Cit.*, p. 18.

orientada a la construcción cultural que otorga un contexto determinado en torno a ésta. Gilles Lipovetsky se encarga de hacer una reflexión crítica del significado de la belleza a través de la historia, en su estudio refleja cómo cada cultura asigna un significado distinto de los atributos que se consideran bellos, por otra parte, la asociación de la belleza con el crecimiento y la globalización del mercado permiten que los estereotipos se difundan de manera muy rápida a través de los medios de comunicación:

A lo largo del siglo XX, la prensa femenina, la publicidad, el cine, la fotografía de modas han difundido por primera vez las normas y las imágenes ideales de lo femenino a gran escala. Con las estrellas, las modelos y las imágenes de pin-up, los modelos superlativos de la feminidad salen del reino de lo excepcional e invaden la vida cotidiana. Las revistas femeninas y la publicidad exaltan el uso de productos cosméticos para todas las mujeres”.²⁶

Las reinas de belleza funcionan como prototipo en la difusión de los cánones de belleza de una época determinada, es la perfección hecha realidad. Los ideales de belleza se plasman perfectamente en los concursos de belleza. Los concursos de belleza se han desarrollado desde la época antigua,²⁷ y en otras culturas que no reciben influencia directa de occidente, tal es el caso particular de los *hombres wodaabe* o *bororo* descritos como una tribu africana,²⁸ sin embargo, en la época que nos ocupa la influencia de la cultura estadounidense penetró en el ámbito cultural, social y político;

En 1951 el concurso de *Miss America Corporation* creó la franquicia de *Miss Mundo*, se asoció con el concurso de *Miss EE.UU.* Para finales del siglo XX la mayoría de los concursos de

²⁶ Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 119.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Los Wodaabe rompen con los estereotipos de género contruidos por la colonización estadounidense y europea. Las estructuras de género y los concursos de belleza adquieren un sentido contrario al nuestro, y la belleza debe ser poseída por los hombres, la cual ponen a disposición y elección de las mujeres. Para complementar información consultar: Beckwith, Carol, Niger's Wodaabe: "People of the Taboo", en *National Geographic*, Washington, D.C., Vol. 164, No. 4, October 1983, pp. 483-509. Consultar versión electrónica en: <http://iws.collin.edu/mbailey/wodaabe.pdf>

belleza nacionales de todo el mundo se llevaron a cabo bajo el régimen de *Miss Mundo* o la franquicia de *Miss Universo*, el certamen de *Miss Universo*, que cuenta con concursantes de 78 países, atrajo a una audiencia televisiva global de cerca de mil millones de personas.²⁹

La belleza asignada a las reinas, además de fomentar ideales estéticos y estereotipos, crea identidades nacionales con base a la construcción social y cultural del lugar donde se desarrollan los concursos. En el caso de la cultura mexicana, la identidad nacional indígena se constituyó a través de un concurso de belleza realizado en el año de 1921, de acuerdo a datos históricos, el periódico *El Universal* anunció el patrocinio de un concurso de belleza para conmemorar el primer centenario de la independencia de España.

Con las bases del concurso publicadas por el periódico, se elegiría a una "india bonita" como parte de los festejos nacionales, Adriana Zavala afirma que el concurso de belleza de la India bonita fue diseñado como un concurso "completamente racial", y como el primero dedicado a la belleza de la mujer indígena, por otro lado destaca que fue uno de las primeras articulaciones oficiales del Estado mexicano posrevolucionario que señala claramente los componentes raciales, para no mencionar los culturales y de clase del nuevo ideal femenino.³⁰

Cuando se realiza un análisis detallado respecto a las ganadoras en los concursos de belleza y el proceso de selección se identifican una serie de elementos que tienen que ver con conflictos políticos, racismo, sexismo y hegemonía económica. A nivel individual también se obtienen ganancias, las ganadoras logran un prestigio social y cierto poder; lo anterior se puede

²⁹ Smith, Bonnie G. (editor), *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, Vol. 4, USA, Oxford University Press, pp. 207-209.

³⁰ Zavala, Adriana, "De Santa a India Bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921", en Ramos, Escandón Carmen (et. al.), *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, México, CIESAS/Universidad de Guadalajara, 2006, p. 152.

visibilizar desde distintas aristas, una de ellas y que se ha estudiado muy poco es la cuestión del poder que se otorga a la belleza y la construcción tradicional del uso de ella para obtener beneficios, vale la pena reflexionar en torno a esto, ya que las nuevas visiones feministas ofrecen un panorama menos “victimizado” de la presencia de las mujeres en el mundo.

Con base al panorama anterior, las preguntas que la investigación plantea son las siguientes: ¿Cómo se configuraron los festejos del Carnaval de la ciudad de Morelia en 1950 y el concurso de belleza?, ¿Qué factores de carácter político, económico y social determinaron la coronación de la Reina del Carnaval?, ¿Qué función tiene el cuerpo de las mujeres y los objetos extra-corporales en la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval?, y por último, ¿Cuáles son los factores que determinaron la estetización del cuerpo de las mujeres y el auge de los concursos de belleza?

Para responder a lo anterior, se pretende utilizar el microanálisis como herramienta principal para la reconstrucción de la historia social; por lo tanto, como un objetivo general, se reconstruirá el hecho y se analizará la elección de la Reina del Carnaval de Morelia en 1950, con el fin de decodificar el conjunto de mediaciones económicas, culturales, políticas y discursivas que lo integran; por lo tanto, los objetivos específicos versan en un primer momento en identificar los factores de carácter político, económico y social que determinaron la coronación de la Reina del Carnaval de Morelia, para así lograr ubicar la función que tuvo el cuerpo de las mujeres y los objetos extra-corporales en la ceremonia de coronación, y determinar a su vez, los factores que dieron como resultado la estetización del cuerpo de las mujeres a partir del auge de los concursos de belleza.

Con base a las preguntas anteriores, la hipótesis versa en que los cambios a partir de la "modernización" del país atrajeron nuevas concepciones en los aspectos políticos, sociales y culturales de la nación mexicana. En lo que refiere a la concepción del cuerpo de las mujeres, hay

claramente un modelo que parte de nociones norteamericanas y que se reafirma cada vez más con los prototipos y estereotipos de género que la prensa difunde, mostrando particular énfasis en las reinas de belleza; por lo tanto, la elección de la Reina del Carnaval en 1950 obedece al auge de los concursos de belleza en Norteamérica.

El concurso de belleza se legitima por una serie de dispositivos de poder que reglamentan el cuerpo a partir de las tecnologías corporales de la época. En lo que respecta a la ceremonia como tal, la presencia de una serie de accesorios y objetos otorga el valor simbólico que designa a la reina, los símbolos presentes en la ceremonia, son los que legitiman los estereotipos y prototipos de la época, donde el cuerpo de las mujeres se somete a los modelos de belleza que el concurso genera y se crea un ideal de mujer concebido bajo parámetros de un cierto sector de la población.

Ya se afirmó anteriormente que la investigación tiene un carácter transdisciplinario, por lo que se consideraron aquellos instrumentos metodológicos que ayudaron al ejercicio de análisis a partir de consideraciones hermenéuticas, con base a ello, es preciso especificar las herramientas que posibilitaron el trabajo.

Una primera propuesta, es el denominado Análisis Crítico del Discurso.³¹ El ACD resulta una herramienta útil para analizar los contextos específicos, en el caso de los estudios de género, es común que se consideren las relaciones de poder que se establecen a partir de los roles asignados históricamente, razón por la que se puede afirmar que, para la historia de las mujeres, la historia del cuerpo y del género, las relaciones de poder están presentes. En vista que el ACD se considera una herramienta de carácter académico, es pertinente señalar que sus raíces se encuentran en

³¹ En adelante: ACD

la retórica clásica, la lingüística textual y la sociolingüística, así como en la lingüística aplicada y en la pragmática.³²

El ACD está compuesto de métodos específicos, y desde el análisis de Ruth Wodak, se deben privilegiar las posturas de Van Dijk que ponen de manifiesto las relaciones de poder, por lo tanto, a partir de esa visión, se pueden realizar lecturas donde se investiguen cuestiones relacionadas con el género, el racismo, con los discursos en los medios de comunicación o con las dimensiones de la identidad.³³ Van Dijk, muestra el interés que siente por los textos y los discursos comprendidos como unidades básicas y como prácticas sociales. Al igual que otros teóricos de la lingüística crítica, busca los orígenes del interés en unidades de lenguaje mayores que las proposiciones, así como la dependencia que tienen los significados respecto del texto y del contexto.³⁴

Con base a los planteamientos anteriores, quedan claros los objetivos del ACD, además de entender lo que hace visible (relaciones de dominación), funciona como un recurso para los estudios sociales, a partir de cualquier disciplina; siempre y cuando se haga de manera adecuada, se logrará entender la relación del contexto a partir del texto. El ACD se presenta como un enfoque, como algo que adquiere consistencia en varios planos.³⁵ Meyer también coloca un particular énfasis en señalar que todos los discursos son históricos y, por consiguiente, sólo pueden entenderse por referencia a su contexto. Ubicar el documento en su propio contexto, permite que se realice un estudio más certero que no obedezca a problemas de carácter anacrónico, ya que el análisis crítico se hará dentro del contexto del discurso.

³² Wodak, Ruth y Michel Meyer, "De qué trata el análisis del discurso (ACD)", en *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, p.18.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 25.

³⁵ Meyer, Michel, "Entre la teoría y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD", en *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 35.

La semántica es otra herramienta que posibilitará entender los significados presentes en los discursos desde las expresiones lingüísticas. La lingüística y la semiótica son el resultado de representaciones que se conjugan a través de procesos culturales y biológicos que conforman la comunicación; las representaciones sociales, el lenguaje, los signos y los sonidos, son componentes inherentes de la interacción de las sociedades. La semántica alude a los significados, las interpretaciones y las formas de representaciones que permiten la comunicación y la concepción del mundo.

En un primer acercamiento, Adam Schaff refiere a una de las primeras definiciones de la semántica a partir de las aportaciones de Bréal, afirma que “la semántica era la ciencia cuya materia la constituía el estudio de la causa y estructura de los procesos de los cambios en los significados de las palabras”.³⁶ Las definiciones de la semántica han adquirido distintas posiciones a partir de la percepción y las aportaciones que se han hecho a la rama; un claro ejemplo de ello, es la inclusión de la historicidad en las palabras y la ubicación de los procesos cognitivos desde disciplinas sociales como la Psicología y la Historia.

Las palabras están dotadas de significados, cambian en el tiempo, y a su vez, los aportes en términos metodológicos de la semántica se integran a partir de las herramientas que los y las lingüistas adquieren. En relación con la Historia, como disciplina social, la referencia es que en algún momento se ubicó como una rama de la misma. Los significados están dotados de una historia, sus cambios se ubican en el tiempo y están determinados por las especificidades de cada sociedad.

Además de la semántica, la semiótica es otra herramienta, ya que alude específicamente a los signos de una sociedad. La semiología se concibe como una ciencia, Pierre Guiraud realiza un estudio con varias

³⁶ Schaff, Adam, *Introducción a la semántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p.16.

propuestas de definición; afirma que fue concebida por primera vez por Ferdinand de Saussure como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”.³⁷ Deely problematiza la noción de semiótica al cuestionar si es un método o un punto de vista, para él se concibe como un punto de vista en tanto las discusiones de la filosofía moderna, ya que en contraste con los métodos establecidos por metodólogos como Descartes, Spinoza, Newton y Kant, “la semiótica no provee ante todo un método, sino un punto de vista...las ideas no son autorrepresentaciones sino signos de lo que es objetivamente diferente de y superior a la idea en su existencia como una representación privada”.³⁸

Resulta evidente, que, ante las dos posturas anteriores, la semiótica remite a los signos y las representaciones a partir del proceso de comunicación y la recepción de los mensajes, para ello, retoma a la lingüística como parte de la ciencia. El retomar los signos como fuente de análisis de la semiología, nos obliga a entender la teoría de los signos desde la concepción contemporánea, la cual ha sido un objeto de estudio desde la lógica, bajo el nombre de semántica general.³⁹ Es necesario precisar las distinciones de las categorías que Guiraud propone para comprender las nociones que integran a la denominada ciencia de la semiología: “no debe confundirse semiología, semiótica (“estudio general de los signos”, especialmente no lingüísticos), y semántica (estudio del sentido de los significantes lingüísticos) ...”.⁴⁰

En un punto de la historia, la semiología fue concebida como una doctrina de los signos en tanto su significado y transmisión, orientado desde la lógica en un sentido general, es por ello que la teoría general de los signos, tiene una función social y lógica. La semiología involucra una

³⁷ Guiraud, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI, 1999, p. 7.

³⁸ Deely, John, "Semiótica": ¿método o punto de vista?, en *Los fundamentos de la semiótica*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 55.

³⁹ Guiraud, Pierre, *La semiología...*, *Óp. Cit.*, p. 9.

⁴⁰ *Ibidem*.

diversidad de propiedades, entre las que destacan los sistemas de comunicación por medio de señales no lingüísticas como el arte, la fotografía y la iconografía en su conjunto.

El análisis de los objetos a partir de la propuesta de Baudrillard se presenta como otra herramienta para el análisis del acontecimiento. En términos generales, un objeto puede resultar ser todo aquello que ocupa un lugar en el espacio desde la materia; es decir, lo que el ser humano percibe a través de los sentidos. Jean Baudrillard escribe sobre el papel de los objetos en tanto materia, pero también alude a los significados a partir de los análisis psicológicos y sociológicos de su funcionalidad.⁴¹ Su aportación en términos discursivos, permite visibilizar cómo se viven los objetos más allá de su aparente funcionalidad. A través de su propuesta, podemos dar cuenta que los objetos, además de cambiar de significado, otorgan a los individuos elementos que van más allá del objeto mismo.

Baudrillard afirma que resulta necesario realizar un análisis a un nivel más elevado que el funcional, de acuerdo a su propuesta, lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es esencial, lo que le ocurre en el dominio de lo psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas, es inesencial.⁴² Bajo los esquemas de Baudrillard, los objetos comunican y adquieren coherencia en el entorno, son cambiantes, y otorgan cierta distinción de clase a partir de la publicidad y del diseño que se ubique en un contexto determinado. Es pertinente mencionar, que partir de la condición de clase como categoría analítica le otorgará un significado específico, sin embargo, el análisis de los objetos puede retomar otras categorías de análisis desde las disciplinas sociales como género o etnia.

Los objetos son un punto de análisis central que busca descifrar la cultura y la sociedad, si se piensa en la utilidad en términos históricos, la

⁴¹ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2003, pp. 1-70.

⁴² *Ibidem*, p. 3.

cultura material funciona como una buena herramienta de análisis para descifrar los contextos. En el caso de la historia de las mujeres y los grupos subalternos, es decir, cuando hay carencia de fuentes documentales, los registros materiales posibilitan la reconstrucción histórica.

La investigación se centra en la descripción y el análisis exhaustivo del concurso de belleza a partir de las herramientas metodológicas anteriormente expuestas, ahonda en particularidades para ubicar los elementos que lo integran desde el mundo de lo simbólico y encontrar los componentes que se vinculan en la ceremonia de coronación.

Clifford Geertz afirma que no es posible escribir una Teoría General de la Interpretación Cultural, más bien "la tarea esencial en la elaboración de una teoría es, no codificar regularidades abstractas, sino hacer posible la descripción densa, no generalizar a través de casos particulares sino generalizar dentro de éstos",⁴³ es por ello que la mirada se centró en analizar únicamente un concurso de belleza, sin pretender generalizar la mirada hacia todos los que se desarrollaron en el contexto propio de la temporalidad y espacialidad elegida para el análisis, por lo que se debe afirmar que cada concurso de belleza presenta distintos matices.

En el periodo que se sitúa el concurso, diversos fueron los certámenes de belleza que se organizaron,⁴⁴ sin embargo, no todos muestran la información suficiente para profundizar el análisis, ni tampoco la intervención directa del Estado, situación que se evidencia muy claramente en la elección de la Reina del Carnaval de 1950.

⁴³ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa, 2003, p. 36.

⁴⁴ Los clubes de la ciudad y la universidad organizaron concursos para elegir a una reina de belleza. Para mayor información, consultar: Andrés, Arredondo Laura Yazmín, *La construcción de la identidad de las mujeres morelianas a través de la prensa: La Voz de Michoacán 1950-1960*, Tesis de Maestría, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, 145 pp.

En lo que respecta a las fuentes, y en vista que la investigación se puede insertar en la línea o corriente historiográfica de la historia de las mujeres y la historia de género, es necesario precisas algunas observaciones sobre el uso de fuentes en dicha línea.

Primeramente, es necesario hablar de las fuentes para reconstruir la historia de las mujeres y la historia de género, y bajo éste esquema, es pertinente pensar en las nuevas herramientas que la práctica historiográfica contempla, ya que, si se piensa a la historia desde una visión positivista, probablemente sea difícil encontrarlas en los documentos considerados oficiales. Joan Scott afirma que “los historiadores que buscan en el pasado testimonios acerca de las mujeres han tropezado una y otra vez con el fenómeno de la invisibilidad de la mujer”,⁴⁵ sin embargo, las aportaciones de otras disciplinas sociales brindan la posibilidad de utilizar fuentes de diversa índole.

Desde la visión que reduce a las mujeres al ámbito privado, la misma Scott indica que la colección de documentos y cartas familiares han revelado información acerca de la organización de la vida y las relaciones familiares de las mujeres.⁴⁶ Claramente la visión de Scott se centra en los primeros objetos de estudio de la historia de las mujeres, aquellos que la ubicaban únicamente en el espacio privado, y que sirven para estudiarlas en épocas donde su presencia probablemente se limitaba a ese espacio.

Los primeros estudios que se realizaron sobre la historia de las mujeres, obedecieron a la necesidad de denunciar su presencia reducida al ámbito privado, es por ello, y considerando a la historia como una interpretación, los primeros estudios sirvieron para denunciar la desigualdad en el ámbito privado y público. Michelle Perrot agrupa las fuentes en cuatro líneas; una de ellas se refiere a enfocar las fuentes tradicionales desde un

⁴⁵ Scott, Joan W., “El problema de la invisibilidad”, en Ramos, Escandón Carmen (comp.), *Género e Historia*, México, Instituto Mora, 1992, p. 38.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 44.

ángulo diferente; otro enfoque se refiere a dar mayor uso a los testimonios que tratan de acontecimientos comunes y de la vida privada, que solían ser desdeñados por su insignificancia, por ejemplo, la correspondencia familiar; un tercer enfoque se refiere al empleo de las fuentes literarias y por último, el desarrollo de la historia oral.⁴⁷ Las propuestas anteriores han sido las más privilegiadas en la reconstrucción de la historia de las mujeres y las relaciones de género en el pasado, sin embargo, y bajo los esquemas de las nuevas propuestas de estudio que parten de la transdisciplinariedad, es necesario considerar otros elementos enfocados a la hermenéutica y el análisis del discurso.

Para el caso de la presente investigación, las fuentes son de carácter hemorográfico, principalmente las fotografías y las notas que aluden a la ceremonia de coronación y los festejos del Carnaval presentes en *La Voz de Michoacán*. Los pocos estudios de carácter propiamente historiográfico que refieren a los concursos y a las reinas de belleza utilizan como fuente principal las imágenes y la palabra, porque tal y como afirma la Historiadora Mirta Zaida Lobato, “las imágenes y las palabras (las de las protagonistas, las que recogen los diarios) refieren a fiestas, ceremonias, manifestaciones y rituales construidos y producidos en determinados momentos históricos...”⁴⁸

En el caso de las fotografías, diversos son los estudios que emplean las imágenes como textos y como fuente de análisis de acontecimientos pasados. La historia cultural, la historia social, los estudios de género, entre muchos otros enfoques logran situar en una situación privilegiada el uso de las imágenes como fuente para la reconstrucción del pasado.

Las imágenes son fuentes para historiar al estar compuestas de signos, símbolos, emblemas, lenguajes y discursos. En relación a las

⁴⁷ Perrot, Michelle, “Haciendo historia: las mujeres en Francia”, en Ramos, Escandón Carmen (comp.), *Género e Historia...*, *Óp. Cit.*, pp. 72-78.

⁴⁸ Lobato, Mirta Zaida, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Argentina, Biblos, 2005, p. 16.

imágenes, Peter Burke sitúa el empleo de estas desde el siglo XVIII como testimonio de la historia del cristianismo primitivo, sin embargo, afirma que “es necesario no limitarse a utilizar las imágenes como ‘testimonios’ en sentido estricto, ya que debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba ‘el impacto de la imagen en la imaginación histórica’”.⁴⁹

La visión generalizada del empleo de la fotografía es observarla como una extensión de la memoria, y Beatriz de las Heras afirma que para entender la relación entre la imagen y la historia es posible hacer un análisis desde seis perspectivas, 1) la imagen como fuente de análisis de la historia, 2) la imagen como elemento manipulador de la historia, 3) la historia como manipuladora de la imagen, 4) la imagen-ficción como anticipo del acontecimiento, 5) la imagen como elemento catalizador del descubrimiento del pasado y 6) la imagen como fuente de otra fuente visual.⁵⁰ En vista que las fotografías que se analizan aparecen en la prensa y son evidencia de un acontecimiento, la imagen se utilizará a partir de la primera perspectiva; es decir, la imagen como fuente de análisis de la historia.

La imagen como fuente para la reconstrucción del pasado se emplea como una herramienta viable que dota de sentido al discurso que se pretende construir. Según Lanny Thompson, la fotografía, al igual que otros documentos tiene mensajes; pero a diferencia de los textos escritos, el discurso está presentado de forma distinta.⁵¹ El empleo de fuentes fotográficas, requiere un particular tratamiento y un ejercicio hermenéutico a partir de las representaciones gráficas, recordemos que ya muchos

⁴⁹ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 13.

⁵⁰ Heras, Beatriz de las, "La historia a través de la imagen: la fotografía como fuente de la memoria", en *Estudos da Língua(gem)*, España, Vol. 7, núm. 1, junio del 2009, pp. 113-132.

⁵¹ Thompson, Lanny, "Género, familia y vida doméstica proletaria en la ciudad de México, 1880-1950: Estudio histórico y fotográfico", en Gonzalbo, Pilar (ed.), *Género, familia y mentalidades en América Latina*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 161-198.

historiadores e historiadoras proponen el uso de la imagen como fuente primaria en la descripción del discurso histórico.

La fotografía inició en el siglo XIX,⁵² según los primeros tratamientos, y siendo éstos de carácter positivista, la imagen era un reflejo objetivo y fiel de la realidad, es por ello que la posición crítica no se emplea en los primeros tratamientos; sin embargo, gracias a la hermenéutica que corresponde a los códigos y su lectura, dieron un giro total al tratamiento de la imagen.

Santos Zunzunegui dota de herramientas técnicas y teórico-metodológicas para analizar las imágenes a partir de la teoría de la percepción, afirma que "la percepción se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales originadas a través de un proceso de recogida de sensaciones exteroceptivas".⁵³ El entendimiento y la transmisión de ideas de las imágenes están determinados en gran medida por los procesos neuronales y la captación del mensaje que se quiera transmitir. Más allá de ello, es necesario considerar los efectos que dicha transmisión genera en tanto la expresión de una realidad dada, y más en concreto, en la configuración de las sociedades a partir de las imágenes.

Entender los procesos por los que se transmiten y entienden las representaciones en tanto las imágenes, nos lleva a revisar las distintas teorías y posicionamientos que desde la psicología y las ciencias orientadas al estudio de la biología se hacen. Desde una postura multidisciplinaria podemos ubicar la teoría que proviene desde el análisis Gestalt, para ello, Zunzunegui afirma que su tesis central se resume en la idea de que la percepción visual no es un proceso de asociación de elementos sueltos, sino un proceso integral estructuralmente organizado a través del cual las cosas se organizan como unidades o formas por motivos profundos, en concreto

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1992, p.31.

por la existencia de un isomorfismo entre el campo cerebral y la organización de los estímulos.⁵⁴ Los niveles de percepción son distintos en tanto cultura y en tanto individuo, sin embargo, si se observa la transmisión de imágenes desde posturas subjetivas, resulta difícil realizar una explicación del contexto y un análisis en tanto las representaciones sociales y colectivas dadas.

En el análisis de las imágenes, la semiótica, como estudio de los significados adquiere relevancia, ante ello, Zunzunegui considera que la manera en que el universo aparece ante el hombre como un conjunto de cualidades, dotado de una organización, da lugar al surgimiento de un mundo que define un vasto conjunto de significantes sobre el que se ejerce la actividad semiótica, el análisis de la estructuración de su sentido.⁵⁵

Bajo los anteriores esquemas resulta pertinente entender las imágenes como un texto que, desde una postura metodológica, podría definirse como una secuencia de signos que produce sentido, y ese sentido deberá estar dotado de coherencia como elemento expresivo.⁵⁶ El análisis de las imágenes es por tanto un ejercicio complejo en términos metodológicos, y la riqueza o valor del análisis se otorgará en la medida en que se agote el análisis de éstas.

No se debe olvidar que las imágenes y su difusión obedecen a cierto poder, ya Serge Gruzinski lo hace evidente cuando afirma que "con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias".⁵⁷ Las imágenes se utilizan también para legitimar y crear orden y sentido a la existencia de las personas, son un vehículo para la transmisión de ideas, de normas, y de formas de ser en la sociedad. No se debe perder de vista el impacto de las

⁵⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁵⁷ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 13.

imágenes, ya que, si bien son útiles en tanto la reconstrucción de la historia, también configuran una mentalidad en un contexto determinado.

En la actualidad, diversos estudios intentan emplear la imagen como documento histórico, por tanto, la imagen debe entenderse bajo su propio contexto, y un claro ejemplo es el surgimiento de la fotografía en nuestro país. En el caso de México, "en el siglo XIX, la fotografía fue uno de los vehículos que usaron los liberales para definir una identidad mexicana basada en sus ideales sobre la patria, la modernización y la propiedad privada",⁵⁸ es así como se puede observar que la utilidad de la fotografía, bajo su contexto, tiene una función muy especial, y es eso lo primero que se debe detectar, además del ejercicio hermenéutico y la lectura de la fuente, debemos entender la función de la imagen.

Un ejemplo claro del tratamiento de la imagen lo realiza Lanny Thompson, al realizar un estudio sobre la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México durante los años que corresponden entre 1900 y 1950,⁵⁹ en su estudio, demuestra que, a partir de la descripción de la imagen y sus conocimientos del contexto, se puede crear un discurso sobre el pasado en torno al tema que propone en su investigación.

El caso particular de las imágenes que se emplean en esta investigación es que proceden de la prensa, y en este caso, pertenecen a los medios de comunicación impresos en la ciudad de Morelia, Michoacán, específicamente a *La Voz de Michoacán*. La publicación periódica se concibe como una de las más importantes de la ciudad, ya que la permanencia del ahora diario, prevalece hasta nuestros días.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Thompson, Lanny, "Género, familia y vida doméstica proletaria en la ciudad de México, 1880-1950: Estudio histórico y fotográfico...", *Óp. Cit.*

La historia de *La Voz de Michoacán* refiere a un continuo crecimiento desde la primera publicación del sábado 19 de junio de 1948.⁶⁰ En lo referente al surgimiento del periódico, el fundador, José Tocavén Lavín, anteriormente dirigió *Diario de Michoacán*,⁶¹ sin embargo, los intereses políticos y la línea editorial quedaron claros cuando Tocavén se dirigió al ex-Presidente de la República Mexicana, Lázaro Cárdenas del Río, para comunicar el interés que tenía en fundar un órgano informativo "para defenderlo", pero el General Lázaro Cárdenas se negó en un primer momento, y ante la insistencia de José Tocavén, Lázaro Cárdenas afirmó "si estas decidido a sacar el periódico, te voy a dar un consejo, si tu idea es llegar, márcate un línea recta, no tuerzas tu línea de conducta, no vendas tu pluma".⁶²

La Voz de Michoacán sigue vigente, y durante un tiempo, en el pasado, tuvo un gran impacto al ser el principal medio de difusión impreso en la ciudad de Morelia. Primero, empezó como semanario con un costo de cinco centavos, para cinco años después, el 1º de mayo de 1953, convertirse en el principal diario difusor de las noticias del Estado.⁶³

Es preciso advertir que las imágenes que se muestran en el periódico corresponde a los cuerpos protagonistas presentes en la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval, por lo que su calidad es estrictamente representacional; es decir, las fotografías se ubican como *archivos del cuerpo*, y en este sentido se definen como un registro específico de las

⁶⁰ *La Voz de Michoacán*, Año I, Núm. 1, Morelia, Michoacán, 19 de junio de 1948.

⁶¹ Tinoco, Sosa Adalberto, *Esbozo histórico de "La Voz de Michoacán"*, Tesina para obtener el título de Licenciado en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1999, pp. 8-13.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

formas en que se produce y se regula el cuerpo en una sociedad o una cultura determinada en cierto momento histórico.⁶⁴

En lo referente al contenido de la investigación, el primer capítulo se presenta como un discurso orientado a la reconstrucción histórica de los festejos del Carnaval de la ciudad, por lo que tiene un carácter descriptivo; lo anterior, porque un primer ejercicio fue la reconstrucción del hecho social a través de las fuentes hemerográficas, ya que las noticias dispersas no permitían realizar uno de los objetivos principales del proyecto de investigación, es decir, el análisis exhaustivo del acontecimiento.

El segundo capítulo analiza y reconstruye la configuración de la ceremonia de coronación de la reina a partir de las fotografías del evento y las anécdotas que quedan como memoria del baile posterior a la coronación; por lo tanto, se evidencia el espectáculo de la elección de la reina como un acto *performativo* y un ritual político.

En lo referente al tercer capítulo, se presenta un análisis del cuerpo de las mujeres como principal protagonista del concurso de belleza, además de la descripción de los elementos extra-corporales presentes en la ceremonia de coronación que dan sentido a la configuración de la misma a partir de las tecnologías del cuerpo presentes.

El cuarto capítulo pretende profundizar en el análisis de los concursos de belleza a partir del auge de los mismos de mediados del siglo XX, hasta ciertas posturas de interpretación actual en torno a ellos. Por último, es preciso advertir que la presente investigación no obedece al estudio de "los grandes acontecimientos" que determinaron a la sociedad, más bien se pretende agotar el análisis de las fuentes documentales a partir de la transdisciplinariedad.

⁶⁴ Parrini, Rodrigo, "¿Cómo estudiar el cuerpo?", en Parrini, Rodrigo (coord.), *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 15.

CAPÍTULO I

LA CELEBRACIÓN DEL CARNAVAL DE MORELIA: EL ESCENARIO

La ciudad: contexto espacial y temporal

Desde el contexto nacional, ya anteriormente se afirmó que el país pasaba por una serie de cambios que obedecían a la modernización, era necesario dejar atrás aquellos tiempos que la Revolución Mexicana dejó, por lo que, en términos generales, y desde el discurso público, las propuestas políticas, económicas y sociales se orientaron a *modernizar* al país. Según Carlos Mansiváis, “la ‘belle époque’ a la mexicana (fines del siglo XIX y principios del XX) gira en torno de consignas que no necesitan verbalizarse: la elegancia y la distinción salvarán del atraso”,⁶⁵ y en este sentido, el carácter de los discursos se orientó a *modernizar* al país.

Para el caso de México, es evidente que el desarrollo y la modernización no tienen un carácter homogéneo, hay espacios que desde distintos puntos de vista se pueden percibir como desiguales en lo referente al progreso y la modernización; y bajo este supuesto, Morelia se ubicaba como un Estado *rezagado* en comparación con otras ciudades que componen el amplio territorio del país.

Las diferencias entre las entidades federativas se configuraron a través de los conflictos políticos y económicos; en el caso de Michoacán y para el siglo XX, se ubica un periodo de transformación política y económica importante a partir de la década de los cuarenta, ya que “el cardenismo fue perdiendo paulatinamente su organización y cohesión originarias, diluyéndose en una multiplicidad de fuerzas, actores, proyectos y perspectivas con desigual vinculación al sistema político nacional y

⁶⁵ Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX...*, Óp. Cit., p. 15.

regional”.⁶⁶ La ciudad de Morelia se ubica como la capital administrativa del Estado de Michoacán, tiene sus propias lógicas sujetas al gobierno municipal de la ciudad y diferenciadas de otras regiones mismas del Estado de Michoacán, sin embargo, para el periodo en el que se desarrolló la elección de la Reina del Carnaval, el municipio estaba sujeto a una gubernatura de carácter interino a cargo de Daniel T. Rentería, hombre que remplazó a José María Mendoza Pardo a partir del año de 1949.⁶⁷

Los aspectos de carácter económico en el Estado de Michoacán también se regionalizan dependiendo de la especificidad de los sectores, pero desde un punto de vista estatal, “se pueden apreciar a partir de los años cuarenta, transformaciones importantes en los sistemas agrícolas michoacanos...a través de un complejo de vinculaciones agroindustriales ligadas a la expansión de los mercados urbanos nacionales e internacionales”.⁶⁸

Con base a lo anterior, la historiografía de Michoacán sitúa una ruptura importante en los años cuarenta, centrándose en aspectos de carácter político y a partir de factores de modernización en el ámbito económico del Estado. Según Jaime Hernández Díaz, “en el periodo de 1940 a 1980, el país se industrializó, no obstante, Michoacán es uno de los estados rezagados que no lograron su plena industrialización”.⁶⁹

Según las divisiones del territorio michoacano, Morelia, se ubica en la Región II del sistema montañoso central, está compuesta por 35

⁶⁶ Zepeda, Jorge, “La política y los gobiernos michoacanos 1940-1980”, en Florescano, Enrique (coord.), *Historia General de Michoacán*, Volumen IV, El siglo XX, 1993, p. 183.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 187-189.

⁶⁸ Reséndiz, Sergio y Juan Manuel Durán, “Las transformaciones de la economía tradicional (1940-1980), en Florescano, Enrique (coord.), *Historia General de Michoacán*, *Óp. Cit.*, p. 215.

⁶⁹ Hernández, Díaz Jaime, “Factores de modernización de la economía michoacana 1940-1980”, en Florescano, Enrique (coord.), *Historia General de Michoacán*, *Óp. Cit.*, pp. 248-274.

municipios,⁷⁰ y desde comienzos del siglo XX “ha servido como punto de paso en cuanto a la movilidad nacional se refiere, ya que ha carecido de un sector industrial pujante; de características coloniales, con una estructura cuadriculada en su trazado y de calles estrechas”.⁷¹ Recordemos que los cortes políticos no siempre van anclados a la periodización de la historia social y la historia de las mujeres, para lo cual, la propuesta que se presenta parte del mismo contexto que el periódico de la ciudad brinda, al ser la fuente principal de análisis.

El Carnaval de Morelia, Michoacán, de 1950 se rodea de matices distintos que abarcan sucesos económicos, sociales y políticos trascendentales para entender la publicidad del mismo. En términos políticos, la prensa moreliana se destacó por diversos mensajes del Gobernador Interino Daniel T. Rentería; el 14 de enero de 1950, se publicó la convocatoria a elecciones internas para designar candidato a Gobernador del Estado de Michoacán para el Periodo Constitucional del 16 de septiembre de 1950 al 15 de septiembre de 1956,⁷² por lo que era evidente, que el gobernador interino tenía bien definido el corto tiempo que estaría en su función administrativa a partir de 1949.

Para introducir la categoría género a la presente investigación, resulta necesario entender las diferencias de los roles que se otorgan a partir de un cuerpo sexuado en la ciudad de Morelia, dicho análisis se brinda al entender las representaciones que se hacen de las mujeres en la prensa.

De acuerdo a la historiografía de carácter regional, la ciudad de Morelia en la década de 1950 a 1960 sufrió un proceso de desarrollo y

⁷⁰ Reséndiz, Sergio y Juan Manuel Durán, “Las transformaciones de la economía tradicional (1940-1980), en Florescano, Enrique (coord.), *Historia General de Michoacán, Óp. Cit.*, p. 215.

⁷¹ Rodríguez, Guillermo F., *El automóvil y la movilización colectiva. Representaciones y prácticas en Morelia durante el siglo XX*, Tesis de Maestría, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2014, p. 6.

⁷² *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 82, 14 de enero de 1950, p. 2-3.

urbanización, donde las diferencias principales se perciben en los espacios rurales y urbanos; sin embargo, "el proceso de modernización deja fuera a un número considerable de individuos, en función de las diferencias económicas, educativas y de oportunidades para la mayoría de la población";⁷³ bajo esta premisa, las mujeres adquieren un papel central en los procesos de modernización, más allá de las funciones propias asignadas a partir de su sexo, en la construcción del proceso que corresponde a la identidad nacional o regional y las figuras que se construyen de ellas a través de la representación, su presencia se transmite como un "deber ser" a través de discursos e imágenes que se repiten en los medios de comunicación.

Para la década de los cincuentas, la prensa actuó como un vehículo de representación social y se develó un modelo del comportamiento que ciñe el ser mujer,⁷⁴ y el ser hombre también. En términos espaciales, el desarrollo del Carnaval obedece a un espacio que se identificará como urbano, y para la época que nos ocupa, se ubican espacios de sociabilidad en el ámbito público, ambiente en que se desarrolló el Carnaval de 1950.

De acuerdo a la tesis de Mónica Murillo, en el año de 1950 ocurrieron cambios en la estructura socio-económica de la ciudad, y como consecuencia "lo socialmente valioso, varió con la urbanización y la modernización, fenómenos que, a su vez, modificaron las relaciones sociales".⁷⁵ Se ubica por lo tanto un proceso de modernización de la ciudad, una transición de lo rural a lo urbano,⁷⁶ que se refleja en los medios de comunicación.

⁷³ Andrés, Arredondo Laura Yazmín, *La construcción de la identidad de las mujeres morelianas a través de la prensa: La Voz de Michoacán 1950-1960*, Óp. Cit., p. 9.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁵ Murillo Acosta, Mónica Lorena, *"Pégame, pero no me dejes" una mirada femenina frente al estigma de la fractura conyugal. El divorcio en Morelia en 1950-1955*, Tesis de Licenciatura, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010, p. 2.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 4.

El Carnaval de la ciudad de Morelia se inserta en un contexto temporalmente interesante, ya que el auge de los concursos de belleza obedece en gran medida al proceso de comunicación y las transformaciones tecnológicas que permitieron el impacto de otros espacios socialmente construidos, y muestra clara de ello se refleja en el crecimiento de *La Voz de Michoacán*, ya que al momento en que se convirtió en diario, en el año de 1953, sus imágenes y noticias dejaron de ser de carácter regional, para pasar a privilegiar acontecimientos mundiales; no obstante a lo anterior, en el año de 1950, el semanario aún presentó notas que privilegiaron los sucesos meramente morelianos y michoacanos.

En términos de la contextualización que obedece a lo nacional, los años cincuenta se presentan con transformaciones impactantes en los terrenos políticos, económicos y sociales; en el caso que refiere a la situación de las mujeres, su condición política se construyó por el modelo tradicional que asoció a las mujeres con el espacio privado, lo anterior se refleja porque en términos políticos, las mujeres a nivel nacional no podían ejercer su derecho al voto; no obstante a ello, en la ciudad de Morelia, y bajo el decreto que a nivel nacional se estableció en la fracción I del artículo 115 de la Constitución del año de 1947, las mujeres podían participar en elecciones municipales.⁷⁷

En el ámbito económico es pertinente pensarlo desde la división sexual del trabajo; según los estudios de las representaciones de las mujeres en la prensa moreliana,⁷⁸ su lugar se reducía al espacio doméstico bajo el cuidado del hogar y el resguardo de la familia, sin embargo, en el caso de las reinas de belleza, sus actividades las obligan a figurar en el espacio público.

⁷⁷ Tuñón, Enriqueta, *¡Por fin...ya podemos elegir y ser electas!: El Sufragio Femenino en México, 1935-1953...*, Óp. Cit.

⁷⁸ Andrés, Arredondo Laura Yazmín, *La construcción de la identidad de las mujeres morelianas a través de la prensa: La Voz de Michoacán 1950-1960...*, Óp. Cit., y Ponce, Gómez Lizeth, *La construcción del "deber ser" femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia Michoacán (1940-1964)*, Tesis de Licenciatura, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012.

Los certámenes de belleza en México

El aumento de los concursos de belleza en México no está aislado de la creación del certamen *Miss Universo* en los Estados Unidos, además que en términos del progreso y de los modelos de Estados progresistas, se puede afirmar que los concursos de belleza se institucionalizaron en el sentido de acaparar un sector amplio en términos de identidad nacional. Los aspectos principales que rodean los concursos de belleza con una mayor difusión se relacionan con la creación de ciertas identidades en términos nacionales, pero también con la creación de prototipos de belleza que tienen una función específica en cada sociedad.

En el caso de México, los concursos de belleza tienen la función de establecer identidades y modelos asignados a las mujeres específicamente. Es pertinente recordar la interpretación que realizó Apen Ruíz sobre el concurso mexicano denominado “La India Bonita” en la segunda década del siglo XX, donde el concurso de belleza obedece a la necesidad de hibridación de lo nacional con lo que en ese momento se concebía como “modernización”.⁷⁹ Lo anterior se reflejó en el tipo de prototipo de mujer que el concurso emitió gracias a la propaganda del periódico *El Universal*, principal medio propagandístico del certamen de belleza que se enmarcó en los festejos del centenario de la independencia de México.

No será la primera vez que se establecen mecanismos de promoción de la concepción de identidad nacional desde el uso del cuerpo y su representación en México, otro ejemplo lo evidencia Monica L. Chávez al demostrar cómo el Estado mexicano posrevolucionario utilizó la educación física para integrarla a su política nacionalista y configurar a partir de ella

⁷⁹ Ruiz, Martínez Apen, "Nación y género en el México revolucionario: La India Bonita y Manuel Gamio", en *Signos históricos*, núm. 5, enero-junio, 2001, pp. 55-86.

identidades de género;⁸⁰ donde el papel diferenciador entre las mujeres y hombres mexicanos dependía de características como los movimientos corporales, la fuerza y el vigor, ambos asociados a aspectos estéticos diferenciados a partir de los cuerpos sexuados.

Rastrear los orígenes de los concursos de belleza en México resulta una tarea difícil, bien lo afirma Ana María Fernández Poncela cuando refiere al esfuerzo de buscar orígenes prehispánicos a los concursos de belleza como el de la *Flor más Bella del Ejido*, de Xochimilco o la *Reina del Sarape*, de Santa Ana Chiautempan en Tlaxcala;⁸¹ sin embargo, son eventos que se popularizaron en el siglo XX en México y a nivel mundial gracias a la influencia norteamericana contemporánea y a la influencia de los medios de comunicación.⁸²

La relación que se otorga entre el cuerpo y los concursos de belleza está enmarcada bajo la noción de género como categoría de análisis central, y muestra clara de ello es la historiografía y los enfoques que el nuevo estudio del cuerpo presenta desde lo social. Según Roy Porter, y bajo una revisión de la Historia del Cuerpo afirma que se ha privilegiado su estudio desde distintos ámbitos académicos, entre los que destacan el aspecto fisiológico y las significaciones que se otorgan en cada contexto desde la perspectiva teórica.⁸³

Históricamente se puede realizar un recorrido a partir de lo que se considera bello en términos estéticos. Umberto Eco, en su obra sobre *Historia de la belleza*, utiliza como principal herramienta la producción

⁸⁰ Chávez, Gonzales Mónica L., "Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario", en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, "Cuerpos Múltiples", Núm. 30, México, mayo-agosto, 2009, pp. 43-58.

⁸¹ Fernández, Poncela Anna y Lilia Venegas Aguilera, "Fiesta, identidad y estrategias de una minoría que se organiza: La reina de las flores de una comunidad latina en Texas", en *Migraciones Internacionales*, México, El Colegio de la Frontera Norte, A.C., vol. 5, núm. 3, enero-junio, 2010, pp. 113-142.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Porter, Roy, "Historia del cuerpo", en Burke, Peter (coordinador), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 255- 286.

artística visual para determinar *lo bello* en las culturas pasadas;⁸⁴ claramente se observa la asociación de la belleza con las mujeres a través de las representaciones que de ellas se hacen en el arte de occidente.

La belleza está sin duda ligada a lo femenino, Georges Vigarello afirma que la historia de la belleza no escapa a la de los modelos de género ni de identidades; y en el caso de las mujeres, los lentos cambios de la dominación ejercidos sobre ellas, por ejemplo, tienen su buena correspondencia en el universo estético: la exigencia tradicional de una belleza siempre “púdica”, virginal, vigilada, se impuso durante mucho tiempo antes que se consolidaran liberaciones decisivas.⁸⁵

Para la temporalidad que nos ocupa en la presente investigación, la belleza jugará un papel decisivo en la construcción de identidades en un doble esquema, uno que tiene que ver con los prototipos de las mujeres en términos de belleza, y otro que se orienta a la creación de una identidad nacional o regional, delimitada temporalmente y espacialmente. Según Vigarello, el surgimiento de las cifras en tanto el cuerpo (pesos y tallas ideales) y la insistencia en el menor apartamiento de los valores establecidos, pudieron favorecer el auge de los concursos de belleza.⁸⁶

Los estudios latinoamericanos en torno a los concursos de belleza reafirman la asociación de la belleza con la creación de identidades nacionales, Ingrid Bolívar afirma que “puede recalcarse que los estudios sobre género y nación en América Latina pueden alimentarse con los estudios sobre reinados de belleza en estos países. En ellos se detectan las intensas luchas de transformación social y política”.⁸⁷

⁸⁴ Eco Umberto, *Historia de la belleza*, España, Debolsillo, 2010, 438 pp.

⁸⁵ Vigarello, Georges, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días...*, *Óp. cit.*, p. 11.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 209.

⁸⁷ Bolívar, Ramírez Ingrid J., "Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Núm. 28, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, mayo de 2007, p 79.

Los concursos de belleza engloban identidades nacionales y percepciones corporales que están mediados por el poder político, y ejemplo de ello, es el concurso de belleza de la ciudad de Morelia, Michoacán, por lo que, en un primer momento, se intenta describir el concurso, para de ahí poder realizar una síntesis del significado de cada parte integral del certamen.

La convocatoria para elegir a la mujer más bella

El sábado 28 de enero de 1950, en el entonces semanario *La Voz de Michoacán*, aparecía la convocatoria para elegir a la "Reina del Carnaval" de la ciudad de Morelia Michoacán, dicha convocatoria, contenía las características que el Comité encargado de encausar y realizar los festejos pedía a las postulantes que ocuparían el trono como "soberana de la belleza y de la gracia".⁸⁸

Las bases eran claras, todas las mujeres de todas las clases sociales de la ciudad capital podían participar en la "justa electoral", siempre y cuando, al momento de inscribirse, depositaran un total de 50 votos en favor de cada candidata, el precio de cada voto, se estableció en \$0.10 diez centavos y la votación se depositaría en ánforas colocadas al efecto en los propios establecimientos que la convocatoria emitía.⁸⁹ Está claro, los festejos del Carnaval en el año de 1950, incluían un concurso de belleza planeado por las autoridades estatales y los medios de comunicación destacados de la época, que, además, se mostró como la actividad principal del carnaval.

La convocatoria que se emitió para la elección de la Reina del Carnaval, la creó el Comité Organizador, comité que estaba conformado desde el H. Ayuntamiento, al fungir como la *Secretaría del Comité*, hasta la

⁸⁸ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 84, 28 de enero de 1950, p. 7.

⁸⁹ *Ibidem*.

participación de los medios de comunicación por ser los establecimientos donde se depositarían los votos, periódicos como *El Sol de Michoacán*, *La Voz de Michoacán*, los cines "Eréndira", "Rex", "Morelos"; los hoteles "Virrey de Mendoza" y "Valladolid", los clubes de "Leones", "Rotarios" y "Rebullones", así como las estaciones de Radio X.E.I., X.E.L.Q. y X.E.K.W., participaron en tan esperada contienda de belleza.

Antes de emitir la convocatoria, *La Voz de Michoacán* se encargó, a través de anuncios previos, de dar a conocer las actividades que se pretendían realizar durante los festejos del Carnaval de la ciudad. El día sábado 21 de enero de 1950, apareció una nota que llevaba por título "Este Año se Celebrará la Fiesta de Carnaval"; en dicha nota, se afirmó que el señor Lic. Don Fernando Ochoa Ponce de León, quien fungía como Presidente Municipal de Morelia, "en su afán de ver progresar nuestra ciudad, ha organizado el Comité Pro-Festejos del Carnaval y del Aniversario de la Fundación de Morelia".⁹⁰

Según la información del periódico, la intención de conformar un Comité Organizador fue porque serían los que se encargarían de preparar las festividades que tendrían como consecuencia el esparcimiento del pueblo y la atracción del turismo, la que se consideraba "una de las bases de nuestra economía".⁹¹ De acuerdo a la elección del Presidente Municipal, el Comité se conformó por empresarios prestigiosos, personajes destacados, la XXI Zona Militar, así como la presencia del Presbítero de la ciudad de Morelia:

El día de ayer fueron designadas las personas que tendrán a su cargo la responsabilidad de dicho Comité, habiendo quedado nombrados en la siguiente forma: Presidente, señor Enrique Pérez Bonin, Vice-Presidente, señor José Tocavén, Secretario, señor José Guadalupe Espitia, Tesorero, señor Luis Aguilar; Vocales; señores Neif Jury, J. Jesus López, Ing. Rogiero Silva, Salvador

⁹⁰ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 83, 21 de enero de 1950, p. 1.

⁹¹ *Ibidem*.

Jiménez Piquemil, José Laris Iturbide, Tiburcio Ponce, José Martínez Ramírez, Epigmenio Avilés y Avilés, Alberto Terrazas, Samuel Ríos, XXI Zona Militar, Julián Gandara, Ignacio Tapia, Prof. Enrique García Gallegos, Prof. Arturo Aropeza, Profa. Rosaura Ramos Madrigal, Claudio Pita, Lic. Fernando Molina, Prof. José Lino Cortés, Lic. Jesús Arreola Belmán, Salvador Campreo Calderón, Prof. Raúl Arreola Cortés, Pbro. Guillermo Ibarrola, Lic. Francisco Ornelas y Mayor José Huerta.⁹²

La conformación del Comité Organizador estaba presidida por los empresarios de la ciudad de Morelia, en los que se incluía como Vice-Presidente a José Tocavén, director de *La Voz de Michoacán*; de la misma forma, se advertía al pueblo moreliano que el Comité únicamente tenía un mes para la organización del evento que según los planes, ese año el Carnaval tenía el propósito de presentar características de entusiasmo y alegría, así como de sentar las bases para que la fiesta se celebrara todos los años.

La invitación de la prensa señaló que todas las personas debían estar al pendiente de los programas que los medios de comunicación anunciarían con respecto a la elección de la Reina del Carnaval, además, hacía un llamado a todas las organizaciones como el Club Rotarios, Club de Leones, Rebullones, Deportivos, el gremio estudiantil, los sindicatos de Maestros y Empleados del servicio del Estado y Federales, así como todas las organizaciones obreras y el sector popular, todo esto con el objetivo de cooperar con entusiasmo a través del lanzamiento de una candidata a Reina.

El periódico *La Voz de Michoacán* continuamente mostraba entusiasmo con respecto a los festejos y la elección de la Reina del Carnaval, invitaba a todos los sectores que pertenecían a la ciudad de Morelia a participar en tan planeado evento, lo anterior, lo muestra la nota que junto con la convocatoria a la elección de la reina se mostró, nota que reafirmaba que la ciudad de Morelia se vestiría con las mejores galas para recibir dignamente al "Rey

⁹² *Ibidem.*

Momo", personaje principal de las fiestas del Carnaval en América Latina.⁹³ La ceremonia se afirmaba como un festejo popular, además, estaría plagada de concursos y carros alegóricos que alegrarían a la ciudad.

Los morelianos y morelianas presentaron gran entusiasmo por el carnaval, ya que después de darse a conocer la formación del Comité del Carnaval y la convocatoria para la elección de la Reina, en tan sólo veinticuatro horas después, se registraron las señoritas Mercedes González Romero con cincuenta votos y Esther Ruíz García con un "nutrido grupo de admiradores".⁹⁴ Además de lo anterior, se anunciaba el primer baile Pro-Carnaval que se llevaría a cabo la noche del día 28 de enero en el patio de la Cámara de Diputados, donde se haría la presentación de las candidatas a Reina y se contaría con la presencia de una magnífica orquesta. El costo de la admisión al baile que se estableció fue "realmente de crisis, sólo tres pesitos de estos devaluaditos (sic)";⁹⁵ la cuota era necesaria para tener derecho a bailar y a votar por la candidata que más fuera del agrado de los asistentes.

A través de la celebración del Carnaval, habría un "engrandecimiento" de la ciudad, el que estaría encaminado por la elección de la Reina de las fiestas acompañada del "Rey feo", quienes presidirían los animados festejos que tendrían lugar los días 19, 20 y 21 de febrero de 1950. Además de invitar a la ciudadanía a tan alegre festejo, se les hacía la invitación también a que votaran por la "más guapa moreliana" y por "el más feo habitante" de la ciudad.

Para el 11 de febrero de 1950, y de acuerdo con información que se emitió en los medios de comunicación, una de las candidatas, llamada Lupita

⁹³ Espinosa Alejandro, "Aproximaciones a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la triada comunicación, cultura y carnaval", en *Palabra Clave*, Colombia, Universidad de La Sabana, vol. 13, Núm. 1, junio, 2010, pp. 175-188.

⁹⁴ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 84, 28 de enero de 1950, p. 1.

⁹⁵ *Ibidem*.

Diez iba a la cabeza de la votación, seguida por Carmela Laris Alanis; y de acuerdo con el periódico, los partidarios de la segunda, estarían dispuestos a "jugarse sus fortunas con tal de ver sentada en el trono a Carmela". Otras de las participantes de la contienda fueron Gloria Diez, Esthercita Ruiz García, Chabelita Figaredo y Mercedes González.

Como se mencionó anteriormente en la convocatoria, los votos se colocarían en urnas distribuidas por toda la ciudad, hasta llegar el día del recuento de los mismos. Además de lo anterior, se invitaba a la ciudadanía para que asistiera a un baile la noche del 11 de febrero de 1950, donde se afirmaba que cada asistente debía ir bien pertrechado de fondos, para que ayudara a sacar a la candidata que más le simpatizase: "todos debemos cooperar porque las fiestas del carnaval este año, tengan un gran lucimiento y sea motivo de una atracción más al turismo, fuente de riqueza de los pueblos".⁹⁶

Los festejos y las mujeres más bellas de la ciudad

El día 18 de febrero,⁹⁷ se publicaron las imágenes de las finalistas para el certamen de belleza, a través de un comunicado de una plana completa, *La Voz de Michoacán* anunció como Reina del Carnaval a la Señorita Lupita Diez, quien "por abrumadora mayoría de votos, salió electa Reina del Carnaval de 1950, y quien será coronada con toda solemnidad...en el Teatro Ocampo, por el señor Lic. Don Fernando Ochoa, activo y honorable Presidente Municipal de Morelia".⁹⁸ En segundo lugar, y con el título de Princesas, se designó a la Señorita Carmelita Laris Alanís, quien "con su

⁹⁶ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 85 11 de febrero de 1950, p. 8.

⁹⁷ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 86, 18 de febrero de 1950.

⁹⁸ *Ibidem*.

belleza deslumbrante daría realce y esplendor" y a la Señorita Esthercita Ruiz, quien era "guapa y gentil damita de la sociedad".⁹⁹

El número de votos que recibieron las candidatas se nutrió con la participación de las familias de la élite moreliana; según la información que recuperó Jorge Amós Martínez, Lupita Diez fue electa Reina con más de 10,500 votos sobre los 7,500 que reunió Esther Ruiz García;¹⁰⁰ algunas de las personas que apoyaron a Lupita fueron el gobernador interino Daniel T. Rentería con 1,000 votos, y el Comandante de la Zona Militar, Cristóbal Guzmán Cárdenas, quien además solicitó a sus subalternos, el representante del Colegio Militar Anastasio Salgado y el Tte. Coronel José Magaña, que compraran votos a favor de Lupita.¹⁰¹

Además de anunciar a las ganadoras, se presentó el programa para los festejos del carnaval, que comprendía los días sábado 18, domingo 19, lunes 20 y martes 21 de febrero del año de 1950. Los actos que correspondían al sábado 18 de febrero se refieren a lo que el Comité Organizador decidió llamar como el "Entierro del Mal humor" que se celebraría a las 19 horas y correspondía a un desfile que partiría del Jardín de Villalongín encabezado por *El Gorila*,¹⁰² quien fue electo como el Rey Feo. *El Gorila*, recorrería el camino hasta llegar al centro de la ciudad para quemar "simbólicas figuras pirotécnicas de los genios de la maldad y el mal humor que asuelan a la humanidad". A las 21 horas se llevaría a cabo en el Teatro Ocampo la coronación de la S.G.M. Lupita I a través de una velada literario-

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ Martínez, Ayala Jorge Amós, *¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII...*, Óp. cit., p. 216.

¹⁰¹ *Ibíd.* Además de los personajes antes descritos, Jorge Amós Martínez afirma que Lupita también recibió votos del personal de 4º Batallón de Infantería y del 27º Batallón. Algunas de las familias que participaron en el depósito de votos fueron Los Jaubert, dueños del Puerto de Liverpool, los Hermanos Tron, los señores Margañán y Margañán, Rogelio Gas, José Laris Iturbide y Juan Ochoa.

¹⁰² Según Jorge Amós Martínez, se desconoce el nombre del Rey Feo y no se poseen fotos del hombre que se eligió, únicamente se nombra el 'sobrenombre'. *Ibíd.*, p. 217.

musical, para de ahí pasar a las 22 horas al Baile de Coronación en el Palacio del Ayuntamiento.

Los festejos que corresponderían al domingo 19 de febrero darían inicio a las 10 horas con la Salida de la Carrera de bicicletas de Capula a Morelia; se planeó que a las 10:30 horas, la caravana llegaría a la meta, ubicada en el Hotel Casino, donde se entregarían los premios, medallas y bandas por la electa Reina del Carnaval.

A las 11 horas se realizaría un "Concurso de trajes de fantasía infantiles" en la Plaza de los Mártires, evento que organizó la Inspección de Jardines de Niños. A las 12 horas, se realizaría una presentación de "La Danza de Tenochtitlan" de la ciudad de México y la danza de "Los Macheteros"; además de lo anterior, se planeó un concurso de "Toritos de Petate"; dichos eventos se realizarían en un "tablado" que se colocaría en el cruce de la Av. Madero y la calle Zaragoza de la Ciudad de Morelia. A las 20 horas, tendría efecto una serenata en la Plaza de los Mártires con profusa iluminación, batalla de *confetti* y serpentinas, quema de figuras pirotécnicas y globos aerostáticos. A la misma hora se efectuarían bailes populares en los mercados Valladolid e Hidalgo.

Los eventos que correspondían al lunes 20 de febrero darían inicio a las 20 horas con una serenata en la Plaza de los Mártires, a la misma hora se celebrarían bailes populares en las plazuelas y mercados de la ciudad, para finalizar los festejos el día martes 21, donde a las 12 horas se realizaría un Desfile de Perros-Novatos de la Facultad de Jurisprudencia y a las 15 horas una Junta de Toritos de Petate en el Rancho del Charro.

El final del Carnaval se enmarcaría por un "Grandioso Desfile de Carros Alegóricos" a las 16 horas, y el punto de partida sería la Escuela Normal para Maestros, recorriendo la Av. Madero, hasta llegar a la Plaza de los Mártires, posterior a esto, pasaría frente a la Catedral y rodearía la Plaza

Melchor Ocampo, el desfile terminaría a las 11 de la noche. Además del desfile, se planeó un baile de disfraces en los Mercados y sitios públicos a las 20 horas, y a la misma hora, una Serenata en las Plazas de los Mártires y de Ocampo, acompañada de figuras pirotécnicas y profusa iluminación con *confetti* y serpentinas. El cierre sería también con un baile en el "Club Rebullones" a las 21 horas.

Contingente de participación en el desfile del día martes 21 de febrero de 1950

Según información del periódico *La Voz de Michoacán*, el contingente del desfile que se planeó para el martes 21 estaría integrado y se desarrollaría de la siguiente forma:

1. Asociación de Charros
2. Motociclistas
3. Banda de Música
4. Gigantes y Cabezudos
5. Carroza del Rey feo y su séquito
6. Comparsas estudiantiles
7. Equipos de ciclistas, con disfraces
8. Carro de la Cervecería Cuauhtémoc
9. toros de Petate de Tarímbaro
10. Carro de la Cervecería "Modelo"
11. Elementos del Circo Béas Modelo
12. Carro Alegórico representando un Rey Negro
13. Carro Alegórico con diferentes Figuras de Fantasía
14. Camión con la Banda del Circo
15. Carro del Jardín de Niños Rosaura Zapata
16. Carro del Jardín de Niños Federico Froebel
17. Carro del Jardín de Niños Emilio Carranza
18. Carro del Jardín de Niños Filomeno Mata
19. Toro de Petate de Quiroga
20. Carro de Orange Crush
21. Danza de "Los Viejitos", de Pátzcuaro
22. Carro "Escuela Industrial"
23. Danza "Los Macheteros", de Tarímbaro
24. Carro de la Cervecería XX
25. Danza "Los Lanceros" de Zacapu
26. Gigantes y Cabezudos
27. Toros de Petate de Tiripetío
28. Danza "Los Garroteros", de Moroleón

29. Carro de la "Embotelladora Michoacana"
30. Carro de la Embotelladora General de Michoacán
31. Banda Militar del 27o Regimiento
32. Carro de la Reina del Carnaval
33. Retaguardia: Elementos de la 21a Zona Militar

¡La intensa alegría que Morelia vivió!: los resultados del carnaval

El sábado 25 de febrero de 1950, el encabezado de *La Voz de Michoacán* afirmó que "Morelia vivió días de intensa alegría". La celebración se llevó a cabo tal y como lo planeó el Comité Organizador, según la información que se emitió en los medios de comunicación; es decir, el pueblo moreliano celebró de manera entusiasta el carnaval, lo anterior en virtud de la cooperación de todos los sectores sociales al Comité y al apoyo del señor Gobernador del Estado, Don Daniel T. Rentería y al Presidente Municipal, señor Lic. Don Fernando Ochoa Ponce de León.¹⁰³

Nunca antes, en los más de cuatrocientos años de la ciudad, se había presenciado el entusiasmo y la alegría con la que ese año se contagió a todo el pueblo moreliano. Lo anterior se llevó a cabo, y en un primer momento, "gracias al apoyo de las autoridades del Estado y Municipales y a la confianza que todos los sectores sociales depositaron en el Comité Organizador".¹⁰⁴

También se condecoró y se le otorgó un papel "principal" al elemento industrial que presentó a los carros alegóricos, sin dejar de mencionar la intervención del sector militar bajo el cargo del General Cristóbal Guzmán Cárdenas, Comandante de la Zona Militar en Michoacán. El papel de las "señoritas (sic)" directoras de los Jardines de Niños fue relevante en el sentido de hacer visible su papel al ser las responsables del concurso de

¹⁰³ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

trajes infantiles y sus carros alegóricos que "dieron la nota más brillante de las fiestas". La participación de otros sectores se hizo visible a través de los agradecimientos públicos; los grupos de "Toritos" y de Danzas Regionales, las niñas y jovencitas de la Escuela Industrial para mujeres, fue sólo un ejemplo de los sectores que participaron en el Carnaval de 1950.

Además de los agradecimientos, se hace visible el papel del General con respecto a la reina de belleza, ya que se afirma que "tomó como cuestión de honor, sostener a la distinguida, bella y hermosa señorita Lupita Diez en el curso, hasta llevarla al triunfo, sentándola en el trono del Dios Momo".¹⁰⁵

En lo que respecta a la ceremonia de coronación, se agradeció a todos los familiares de la Reina y de las Princesas, ya que "hicieron a un lado los sentimientos de egoísmo que pudieron existir y presentaron bondadosamente todo su apoyo al Comité y al Sr. Lic. Fernando Ochoa para que sus hijas adornaran con su belleza y con su hermosura las fiestas".¹⁰⁶

La Reina del Carnaval, Lupita I, se encargó de llevar "alegría" hasta los lugares de pena y dolor, ya que visitó la Penitenciaría del Estado, el Hospital, la Casa de Cuna y el Asilo de Ancianos, donde "llevó la ternura de su corazoncito de oro, todo lleno de bondad y sentimiento humanitarios, y el desprendimiento de su bolsa que se derramó filantrópicamente en estos lugares, casi siempre olvidados por los que gozan de dicha y placer".¹⁰⁷

El Carnaval de la ciudad se reafirmó como un festival importante en el sentido de brindar alegría al pueblo, ya que con base a la nota que publicó los agradecimientos, se afirmó que "el pueblo siempre sufrido, que ha pasado horas de pena y amargura por las injusticias de los de arriba, en un momento olvidó todo para contribuir con su entusiasmo desbordante y con su

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

alegría al mejor éxito de las fiestas de carnaval".¹⁰⁸ Pocos nombres figuraban de manera personal, únicamente el del Gobernador, Daniel T. Rentería junto con su esposa, Doña Lupita F. de Rentería.

Apareció también el nombre del Presidente Municipal de Morelia, el Lic. Don Fernando Ochoa Ponce de León y el periódico se atrevió a agradecer en nombre del pueblo a todas las personas que contribuyeron al éxito de las fiestas del Carnaval su valiosa cooperación y la bella oportunidad que se le brindó de olvidar durante esos días, sus penas, sus amarguras y la triste situación económica que lo agobia.¹⁰⁹

Las críticas sobre el Carnaval de Morelia se hicieron presentes el día 25 de febrero; en una columna titulada "De todos Colores y Sabores", aparecía una disculpa hacia una de las candidatas coronada como princesa; en dicho discurso, se evidenció un aparente motivo del por qué la señorita Esthersita Ruíz no fue seleccionada como ganadora del carnaval: "La Señorita Esthersita Ruíz, guapa y gentil damita de nuestra sociedad, compitió como Reina del Carnaval...siendo muy bella se le pretendió dar un reinado o trono, al participar en un concurso de flores humanas. No triunfó, porque siendo tan blanca, el jurado no creyó que era mujer, sino espuma, lino, nube".¹¹⁰ Con el anterior discurso, se evidencia, además de la disculpa por parte del periódico, que la situación racial aparentemente influyó en el concurso de belleza.

Continuamente en *La Voz de Michoacán* aparecía una columna denominada "Chinampinas", en dicha columna, el autor, bajo el nombre de "Toca Mal" escribía críticas hacia los sucesos políticos, culturales y económicos que se publicaban en el periódico. En lo que respecta a la crítica al carnaval, refirió al Rey feo y todo lo que giró en torno a la participación de él.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

El autor aseguró que "El señor Cantú, Gerente de la Embotelladora General de Morelia, S.A., "EL PEP", como todo mundo vio sacó al Rey Feo; sin embargo, lo hizo para hacerse publicidad desde el primer día que salió el Rey Feo en un carro tirado por un caballo con letreros por doquier del refresco "PEP"; además de lo anterior, detrás del caballo seguía una camioneta con publicidad, y "más atrás" un carro repartidor de dicha casa. Para el día martes, la publicidad se duplicó, ya que el dueño de la embotelladora repitió la hazaña al presentar al Rey Feo "en otro camión con un letrero más grande que el propio camión que decía: *¡Tome "PEP" bien frío!*

El autor del artículo reafirmó que la participación del empresario fue en función de mercantilizar su producto, más allá del deseo y la celebración de las fiestas del carnaval. No obstante, "el autor más crítico" de *La Voz de Michoacán* hacía honor "al grupo de hermosas damitas que adornaban con sus encantos el carro del Rey Feo y que eran las distinguidas señoritas Consuelo Sánchez Campero Calderón, María Cristina Castellanos y María Tena González".¹¹¹

La fiesta del Carnaval y los grupos sociales partícipes

La celebración de Carnaval obedece a una secuencia de actividades religiosas enmarcadas por la religión católica,¹¹² y en el caso de México, el origen de la celebración del Carnaval se ubica en el periodo colonial, ya que el calendario más antiguo que marca las celebraciones del Carnaval data de dicha época.¹¹³

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Según Mario Padilla, el carnaval se afirma como una fiesta realizada de acuerdo con el calendario católico, sin ser una fiesta celebrada por la Iglesia Católica. Para ampliar información consultar: Padilla, Pineda Mario, *Ciclo festivo y orden ceremonial: el sistema de cargos religiosos en San Pedro Ocumicho*, México, El Colegio de Michoacán, 2000, 304 pp.

¹¹³ Nahuatlato, Frías Carmina, *El performance de "Los colorados" del Carnaval de Tlaxcala como forma (in)móvil de una tradición*, Tesis para obtener el grado de Maestra en

Según Isabel Sardón, supone, en vísperas de la larga cuaresma, una licencia en la que se busca una liberación de la vida cotidiana, del aburrimiento y del trabajo rutinario. Todo está permitido: los disfraces, la música, los bailes...; en definitiva, todo lo que proporciona momentos de expansión y de libertad,¹¹⁴ y de acuerdo a la prensa de Morelia y los anuncios del carnaval, el objetivo principal de la celebración en 1950, era el esparcimiento y la recreación de los y las habitantes en tan emotivo festejo, que, desde sus diversos matices, contiene una hibridación y fusión de elementos multiculturales.

La planeación del Carnaval de 1950, dependió de un Comité Organizador que orientó de manera minuciosa los festejos con el fin de presentarlo como una fiesta, y para este caso, es pertinente hacer visible que el enfoque del Carnaval de la ciudad, se dio en el sentido socio-festivo, por lo que,

[...] mediante la función de socialización, la fiesta cumple un papel importante con respecto al orden social, al transmitir los significados objetivados de una generación a otra, formando marcos de referencia que permiten a los individuos que participan, una adscripción y una identificación con ese grupo social al cual pertenecen.¹¹⁵

En el caso de la identificación y la adscripción a un grupo social, la celebración del Carnaval cohesiona diversos grupos caracterizados por elementos que van desde la etnia, el género, el nivel económico, y los sectores diversos que conforman la organización social de la ciudad, y si bien se puede percibir como una celebración que aglutina a todas y todos los morelianos, dentro de los múltiples festejos, es evidente que diversas son las colectividades que se configuran a partir de características propias, y en este

Comunicación de la Ciencia y la Cultura, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Guadalajara, 2013, p. 22.

¹¹⁴ Sardón, Navarro Isabel M. Sonia, "Formas del Carnaval en el Teatro. Del "realismo grotesco" de Aristófanes, a los "criados" de la comedia de Menandro, en *Castilla. Estudios de Literatura*, España, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 195-212.

¹¹⁵ Nahuatlato, Frías Carmina, *El performance de "Los colorados" del Carnaval de Tlaxcala como forma (in)móvil de una tradición...*, *Óp. cit.*, p. 45.

caso, la coronación de la Reina del Carnaval, agrupó a un sector distinto al que participó en las actividades de las plazas públicas, tal es el caso, y por mencionar un ejemplo, de la danza del "torito", que en el caso de Michoacán, si bien se inserta en los festejos del carnaval, se puede afirmar que es un ritual que incorpora a los grupos de indios, purépechas, otomís, y a muchas poblaciones mestizas,¹¹⁶ distintas al gremio empresarial y político que participó en la coronación de la Reina del Carnaval.

La diversidad socioeconómica y cultural de las regiones se evidencia a gran escala en los elementos que componen al carnaval, ya que al caracterizarse como fiesta, "nos habla de una historia con una fuerte división socio-cultural, lo cual se observa en la morfología de los distintos momentos festivos, que muchas veces muestran la diferenciación de oficios y labores dentro de una zona",¹¹⁷ y bajo esta premisa, es necesario reconocer al Carnaval como un acontecimiento compuesto por múltiples discursos, donde la posibilidad de leer esos múltiples discursos, permitirá ubicar símbolos y elementos que parten de las relaciones de poder presentes en la región, ya que se segregan ciertos grupos a partir de componentes lingüísticos, económicos, étnicos y políticos.

Es posible afirmar que los múltiples festejos que conforman el Carnaval suponen la adhesión colectiva a partir de sentidos de pertenencia bien definidos en la ciudad de Morelia, y el caso del Carnaval de 1950 es muestra clara de ello, ya que la sociedad ubicada como la élite moreliana tuvo su festejo privado dentro de los muros de cantera que distinguen a la ciudad de Morelia, a diferencia de las danzas y rituales que equiparan a la mayoría de la población de la ciudad al tener el carácter público, ante este hecho.

¹¹⁶ Martínez, Ayala Jorge Amós, *¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII...*, Óp. cit., p. 223.

¹¹⁷ Azor, Ileana, "Los carnavales en México. Teatralidades de la fiesta popular", en *América sin nombre*, Núm. 08, España, Universidad de Alicante, diciembre de 2006, p. 59.

Jorge Amós Martínez afirma que a través de la organización del Carnaval de Morelia en 1950, “se trataba de revivir el Carnaval de los bailes en el Palacio de Gobierno, del blanco y negro, de máscaras y notas de sociales; para ello necesitaban elegir a la Reina de las fiestas”,¹¹⁸ y sin embargo, estuvo presente también el festejo que el autor denomina como el *Carnaval Callejero*, el que “se mantiene festivo, moldeable y agresivo, como un “cascarón” lleno de harina o piojos que los “cafrecillos” rompen en las cabezas de las señoritas morelianas”.¹¹⁹

De acuerdo con el autor que se referenció anteriormente, la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval se puede identificar como el *Carnaval de salón*,¹²⁰ y se reafirma como el festejo de la élite moreliana, por lo que el Carnaval de la ciudad de Morelia en 1950 enmarca múltiples rituales, y uno de ellos es aquel que parte de la planeación del Comité Organizador y del que forma parte la elección y la coronación de la Reina del Carnaval y las princesas. Por otro lado, se encuentran los rituales que se conciben desde la organización de otros grupos sociales y que al no ser los “oficiales” que enmarca el Comité Organizador, no figuran en la prensa, pero que no por ello dejan de formar parte de los festejos del Carnaval de la ciudad.

Los rituales que conforman al Carnaval contienen un carácter teatralizado a través de las expresiones y las manifestaciones sociales, la exageración está presente, al ser un acontecimiento que antecede un momento de luto y quietud para la población católica. Es necesario recordar que, la palabra “carnaval”, etimológicamente proviene del “it. *carnevale*, haplogía del ant. *carnelevare*, de carne 'carne' y levare 'quitar', calco del gr.

¹¹⁸ Martínez, Ayala Jorge Amós, *¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII...*, Óp. cit., p. 215.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 222.

¹²⁰ *Ibidem*.

ἀπόκρεως ἀπόκρεός”,¹²¹ y al aludir a la carne, se reconoce un carácter transgresor y secular contrapuesto a lo sagrado,¹²² que anteceden las fechas y los rituales que corresponden a la Semana Santa implantadas por la religión católica, más aún, los bullicios, las danzas y la celebración, se oponen a los días de luto, respeto y obediencia que supone el inicio de la Cuaresma, y en el caso de la sociedad moreliana, la planificación y la celebración conlleva a días de festejo, tal y como lo refleja *La Voz de Michoacán*.

Según James C. Scott, el Carnaval ofrece una perspectiva analítica única para hacer la disección del orden social, y se puede considerar como una forma institucionalizada de disfraz político,¹²³ y en este sentido, el carácter ritual de los festejos puede ser el punto de partida para conocer el orden social. El Carnaval es también un espacio de simulación, de anonimato, donde se celebra el cuerpo a través del baile,¹²⁴ integrado por diversas actividades, todas las personas son partícipes de los acontecimientos; o por lo menos para el año de 1950, en la ciudad de Morelia se planificó que todos los sectores de la sociedad participaran.

En el Carnaval, las relaciones de poder están presentes, pero es posible ubicar también una permisibilidad que no se da en otros momentos, los espacios se modifican y se controlan con distintas lógicas a las cotidianas, y en este sentido, y siguiendo a Scott, “es lógico esperar los antagonismos políticos y de clase social”,¹²⁵ por lo que es pertinente advertir, que para el caso de la celebración del Carnaval de Morelia en 1950, el discurso de la prensa no reflejó todas las festividades de la ciudad, únicamente aquellas que fueron planeadas y organizadas por el Comité

¹²¹ Diccionario de la Real Academia Española, 23ª, publicada en octubre de 2014. Consulta en línea en: <http://www.rae.es/>

¹²² Nahuatlato, Frías Carmina, El performance de "Los colorados" del Carnaval de Tlaxcala como forma (in)móvil de una tradición..., *Óp. cit.*, p. 37.

¹²³ Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000, p. 205.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 206.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 207.

Organizador, y el auge de la descripción se centró en mostrar el acto de coronación de la reina de belleza como el acontecimiento más importante.

La teatralidad que distingue los rituales que conforman la celebración del Carnaval evidencia formas de dominación y de control social, pero a su vez visibiliza formas de resistencia a través, por ejemplo, de la danza,¹²⁶ donde los festejos trascienden a lo que un Comité Organizador determina, y en el que, a su vez, las formas de control social y de dominación están presentes en múltiples esquemas, como es el caso del acto de coronación de la Reina del Carnaval, ya que, aunque sea el festejo de la élite, dentro del acontecimiento se evidencian, a través de los símbolos, dominaciones y formas de control social que pretenden imponerse.

De manera general no se percibe mayor representación de la ciudadanía en la integración del Comité Organizador de los festejos, muy por el contrario, está integrado por personas que representan a los sectores con mayor poder de la ciudad desde el ámbito económico. Lupita I es producto de ese sector representativo de personas que ostentan el poder económico.

¹²⁶ Martínez, Ayala Jorge Amós, *¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII...*, Óp. Cit., 311 pp.

CAPÍTULO II

EL ESPECTÁCULO Y EL RITUAL POLÍTICO: LA CEREMONIA DE CORONACIÓN DE LA REINA DEL CARNAVAL

La configuración de un ritual político: la ceremonia de coronación

Los estudios de los rituales surgen desde las miradas etnográficas, el certamen de belleza en sí, al reunir una serie de características simbólicas, y que además se repite continuamente a través de la interacción de las sociedades se configura como un ritual profano contemporáneo, donde cada uno de los símbolos que lo integran brinda significados por demás interesantes, y en este caso, implica directamente a la clase política al ser partícipe a través de los funcionarios en la coronación de la reina, ceder los espacios para la ceremonia y designar al Comité Organizador.

La discusión sobre la definición del rito o de acto ritual conduce a un debate de carácter antropológico y etnográfico, no obstante, para la presente investigación, la definición de ritual se da en función de las sociedades contemporáneas, donde las características que la modernidad y la globalización brinda, dota de significados particulares, ya que la repetición del acto tiene variables, pero en esencia simbólica, sus elementos se mantienen con un carácter propio. Según la Etnóloga y Socióloga Martine Segalene, el concepto de rito ha abandonado el campo de las sociedades primitivas y exóticas para convertirse en un elemento de análisis contemporáneo, donde a su vez lo define como:

Un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. Se caracteriza por una configuración espacio-temporal específica, por el recurso a una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y de lenguaje específicos, y

por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo.¹²⁷

La ceremonia de coronación es un acto que se configura de manera colectiva, donde la participación de todos los sectores de la sociedad moreliana se hace evidente: el “pueblo” aparentemente participó a través de la selección de la reina mediante su voto, la Iglesia, al ser parte del Comité Organizador del Carnaval con la participación del Presbítero, y el poder político se encarna en el Presidente Municipal al ser el que entrega el cetro real a la ganadora, la que forma parte indiscutible de la élite moreliana del momento.

Además de cumplir con el aspecto colectivo en la configuración del ritual, el concurso de belleza instaura un "drama social" en palabras de Víctor Turner; es decir, “un conjunto de comportamientos que constituyen unidades socio-temporales más o menos cerradas sobre ellas mismas, con un soporte corporal (verbal, gestual, de postura), de carácter repetitivo, con fuerte carga simbólica para los actores y testigos”.¹²⁸

El carácter simbólico de los ritos será aquel que en sí mismo lo defina como tal, y en el caso de las ceremonias de belleza, históricamente se establecieron un conjunto de símbolos que le confiere el reconocimiento por un determinado grupo social.

En la sociedad moderna, contemporánea y globalizada, la configuración de los rituales de belleza suele ser reconocida en amplias dimensiones, ya que, gracias a la difusión de imágenes, el ritual adquirió cierto orden programado desde inicios del siglo XX con la difusión masiva de imágenes.

¹²⁷ Segalen, Martine, *Ritos y rituales contemporáneos*, España, Alianza, 2005, p. 30.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 29-31.

En el caso de la ceremonia de coronación de la reina de belleza del Carnaval de 1950, podemos dar cuenta a través de las fotografías, que la secuencia es muy similar a la que los concursos de belleza norteamericanos tenían: postulación de las candidatas, selección de la misma por el jurado (en este caso el pueblo moreliano), coronación de la reina por una autoridad legítima, coronación de las princesas, baile de gala, desfile de la reina y sus princesas, y actividades sociales de la reina.

Según Joan-Carles Mélich, y a partir de entender que el ser humano depende de fuentes simbólicas para orientarse, el rito es un acto simbólico y posee unos elementos constantes sin los cuales le resultaría imposible funcionar, y si se piensa la ritualidad como un proceso de educación en la vida cotidiana se rodea de los siguientes elementos: un espacio escénico, una estructura temporal, unos protagonistas, una organización simbólica y una eficacia simbólica,¹²⁹ por lo tanto, la ceremonia de coronación de la reina cumple con las características de ser un ritual, un ritual que adoptan las sociedades contemporáneas con sus variables contextuales.

Resulta necesario cuestionar por qué se configura como un ritual político, y eso no sólo se da en función de la participación activa de los gobernantes al ceder los espacios para el baile de gala y legitimar a la ganadora a través de la entrega del cetro real, ya que además de ello, hay una clara vinculación con la élite de la ciudad al ser un acto exclusivo del sector social; Álvaro López afirma que la justificación del poder se basa en una cierta combinación de elementos legales (derivados de la ideología racional del contrato) y principios metafísicos, donde las élites apelan al espíritu colectivo de la nación. En este sentido, el dispositivo simbólico del Estado se hace evidente en las fiestas cívicas. En ellas se recurre a medios espectaculares para transmitir una pedagogía política, una moralidad, o bien los mitos de unidad expresados en el pueblo, la raza o las masas. No es

¹²⁹ Mélich, Joan-Carles, *Antropología simbólica y acción educativa*, España, 1998, p. 90.

desmesurado afirmar que en las modernas naciones se ha instaurado un "Estado-espectáculo", cuyas formas son variadas en cada régimen político.¹³⁰

El espectáculo de la coronación de la reina lo vive únicamente la élite de la ciudad, donde la protagonista es parte de ella, y el Presidente, con toda la carga simbólica que lo caracteriza, lo convierte en un acto cívico dentro de una serie de rituales ya incorporados en el carnaval, además, con el discurso previo sobre la necesidad de un festejo y una distracción para el marginal pueblo a causa de la crisis económica que aparentemente caracterizó a la sociedad moreliana, cumple con todas las características para convertirse en un ritual político.

López también afirma que dado que los rituales políticos son un medio de reforzamiento y creación de representaciones colectivas de modelos particulares o paradigmas políticos de la sociedad y su funcionamiento, son también un modo de ejercicio del poder o de búsqueda de ejercicio del poder en la dimensión cognitiva, en tanto que moldean preferencias e inculcan creencias y valores sobre nociones abstractas, pero de ahí no se deduce que su rol en la vida política sea producir solidaridad e integración;¹³¹ si bien toda la sociedad participó en los festejos del carnaval, con la coronación de la reina únicamente se fusionan la élite con la política moreliana, además; al seleccionar a una mujer que representa al sector empresarial y con poder adquisitivo, se crea un prototipo de belleza e ideal de mujer que sólo representa a ese sector, y que además se instaura a partir de ese mismo grupo.

Hay por lo tanto una integración simbólica de la sociedad que gira alrededor de los valores morales que la misma sociedad elitista implanta; la configuración de la mujer bella se nutre además de características morales, y

¹³⁰ López, Lara Álvaro, "Los rituales y la construcción simbólica de la política. Una revisión de enfoques", en *Sociológica*, año 19, número 57, enero-abril de 2005, p. 71.

¹³¹ *Ibidem*, p. 74.

como muestra se evidencia el carácter sublime e idealista en términos místicos que se asigna a la reina a través de la descripción que se hace de ella en el periódico y en las fotografías. A partir de la coronación de la reina Lupita I, la configuración entre élite y política se verá reflejada en los acontecimientos posteriores y en los eventos que los clubes y los personajes políticos realizarán.

Una de las fuentes para el análisis de la ceremonia de coronación se configura en una secuencia fotográfica que apareció en el periódico principal que propagó el acto, es decir *La Voz de Michoacán*. Es preciso advertir que la ceremonia de coronación también se convierte en un acto performativo desde diversos enfoques; primeramente, cumple con todas las normas que requiere una ceremonia de etiqueta de acuerdo a la propuesta de Civ'jan T.V.,¹³² ya que se encuentra simbólicamente integrada por un vestuario, una espacialidad, un horario entre muchas otras características programadas con anterioridad. El espectáculo adquiere varias dimensiones y direcciones, por un lado, desde la presentación y la carga simbólica que ambos cuerpos reflejan en la foto, y por otro, en la acción política a través del lenguaje de los movimientos corporales.

En el caso de la acción política y el lenguaje, el Presidente Municipal como máxima autoridad dentro de la ceremonia, cede cierto poder a la ganadora, a Lupita I, el que se traduce en aceptar que es la mujer más bella de Morelia, pero además es ceder cierto poder político a lo que representa la ganadora, ya que además de los atributos propios de su género, ella representa a un grupo de poder bien definido en la ciudad; es decir, el grupo de empresarios.

Es necesario comprender que, en términos del espectáculo, las imágenes nos muestran claramente roles bien definidos que se leen a través

¹³² Civ'jan, T.V., "Semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía)", en Lotman, Jurij M. y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 173-194.

de los símbolos que las fotografías muestran, dichos símbolos son el vestuario, las posiciones corporales y en general, los roles que los y las participantes adquieren en la ceremonia de coronación.

Desde una visión contemporánea, los certámenes de belleza muestran los atributos de género históricamente asignados a las mujeres a partir de la noción de belleza, y en el caso de los cuerpos que participaron en la ceremonia de coronación, ambos cumplen con los atributos de género propios de su época.

Butler afirma que las diferencias sexuales son indisociables de las demandas discursivas; la diferencia sexual se invoca como una cuestión de diferencias materiales, donde el sexo funciona con elementos de poder que se inscriben en el cuerpo, en este sentido, hay un carácter performativo que otorga el género. Según su propia definición, “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”,¹³³ los cuerpos son el efecto de la dinámica de poder, poder reiterativo que regula e impone.

Si se considera la visión de Butler, es evidente que el acto performativo de las ceremonias de belleza significa más que una ceremonia de etiqueta, en él, se definen los cuerpos de las mujeres bellas para un contexto particular; es decir, se crean prototipos a partir de lo que el jurado determina como lo bello, excluyendo todos aquellos modelos que no se ciñen a las características que un grupo determina, entre ellos, el Presidente Municipal al legitimar el reinado de Lupita I y entregar el cetro real.

¹³³ Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, *Óp. Cit.*, p. 19.

El escenario y la escenografía

La ceremonia de coronación de Lupita I fue sólo un evento de varios festejos del Carnaval de la ciudad en el año de 1950. Días previos a la coronación, en la prensa se anunció la ceremonia y el baile en honor a la ganadora; en términos espaciales, es posible distinguir que se utilizaron dos de las edificaciones más importantes de la ciudad de Morelia para desarrollar la ceremonia: el Teatro Melchor Ocampo y el H. Ayuntamiento de la ciudad.

A las 21 horas del día sábado 18 de febrero, se llevaría a cabo en el Teatro Ocampo la coronación de la S.G.M. Lupita I a través de una velada literario-musical, para de ahí pasar a las 22 horas al Baile de Coronación en el Palacio del Ayuntamiento.¹³⁴ Ambos edificios se ubican en el centro de la ciudad de Morelia y forman parte de la arquitectura colonial de cantera rosa que distingue a la ciudad. El teatro, espacio de carácter cultural, tiene la función de transmitir espectáculos para un público determinado, en él, se presentan obras artísticas y eventos programados y configurados con anticipación; por lo que la planeación de la coronación de la reina requirió tiempo de planificación con una estructura probablemente definida, lo que otorga el carácter performativo de una posible *dramatización* para el público que asistió a la ceremonia.

El origen de los teatros se remonta a la Grecia Antigua como espacios de carácter abierto “edificados” al “aire libre”;¹³⁵ en el caso del Teatro Melchor Ocampo, y según el Historiador Raúl Arreola Cortés, albergó los acontecimientos más importantes de la ciudad.¹³⁶ Su forma arquitectónica le confiere cierto carácter privado al ser un espacio reducido únicamente a un

¹³⁴ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 85, 11 de febrero de 1950.

¹³⁵ Alvaríño, Tapia Nora (et. al.), "Propuesta de diseño para un teatro de 1500 espectadores. Una mirada desde los orígenes de esta tipología arquitectónica", en *Revista de Arquitectura*, Colombia, Universidad Católica de Colombia, vol. 14, 2012, pp. 43-56.

¹³⁶ Para ampliar la información sobre el Teatro Ocampo, consultar: Arreola, Cortés Raúl, *Breve historia del Teatro Ocampo de Morelia*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2001, 100 pp.

grupo de personas, por lo que la coronación de Lupita I no fue accesible a toda la población moreliana.

El Teatro Ocampo es uno de los símbolos arquitectónicos de la ciudad, de las edificaciones más importantes, tanto por su ubicación como por lo que representa en términos simbólicos, ya que el espacio es el reflejo claro del esfuerzo de los "donativos particulares" para su reedificación durante los años de 1870 y 1871, lo anterior, por falta de dinero del Estado para su reconstrucción.¹³⁷

El Teatro Ocampo se construyó durante la primera mitad del siglo XIX, entre los años de 1820 y 1830 por el arquitecto Luiz Zapari, espacio que recibía el nombre de Teatro Coliseo hasta 1861, año en el que Melchor Ocampo fue fusilado.¹³⁸ Sufrió una primera modificación durante los años de 1870 y 1871, donde además de la intervención de los Ayuntamientos respectivos y las corporaciones que invirtieron en su reconstrucción, destaca la participación del Regidor D. Luis G. Sámano, quien "comprometió su crédito en la construcción de un teatro que fue la envidia de otras Capitales porque satisface las necesidades de la población y su elegancia y buen gusto dejan que desear".¹³⁹

El Teatro Ocampo pasa a ser un símbolo arquitectónico importante para la ciudad de Morelia, por lo que al celebrarse la coronación en dicho recinto, le otorga el carácter ritual de los acontecimientos que se desarrollaron la noche de la coronación; hay por tanto una diferencia significativa entre la ceremonia de coronación y otros festejos rituales que se

¹³⁷ Bravo, J. R., *Morelia en 1873. Su historia, su tipografía y su estadística*, Morelia, 1873, p. 10.

¹³⁸ El cambio de nombre, se debió a la "terrible noticia de que habían fusilado a don Melchor Ocampo en Tepeji del Río. Gran conmoción causó este infausto suceso, que el señor Castelán, dueño de una Compañía de teatro que se presentó en el Teatro el día 3 de junio de 1861, salió al escenario, pidió a los asistentes un minuto de silencio, y enseguida propuso que, en lo sucesivo, aquel local se llamara Teatro Ocampo, idea que a todos pareció correcta para rendir homenaje al Mártir de la Reforma". Consultar: Arreola, Cortés Raúl, *Breve historia del Teatro Ocampo de Morelia...*, *Óp. Cit.*, p. 13.

¹³⁹ Bravo, J. R., *Morelia en 1873. Su historia, su tipografía y su estadística...*, *Óp. Cit.*

enmarcan en el Carnaval de 1950, ya que como bien se observa en el programa, abundaron los festejos en espacios públicos, donde no se estableció una cuota de ingreso, ni se redujo el espacio con muros de cantera como en el caso del Teatro Ocampo.

Está claro que, durante los rituales del Carnaval de 1950, existió una diferencia de clase social para poder presenciar todos los eventos, mientras que los festejos de carácter popular se desarrollaban en plazas públicas, la ceremonia de coronación era el festejo de la élite de la ciudad de Morelia, la que además se adornó con un baile en el recinto del Ayuntamiento, espacio que permite reservar el derecho de admisión por ser un lugar cerrado.

A pesar de la supuesta participación de todo el pueblo en la elección de la Reina del Carnaval, únicamente fue posible ver la coronación en la serie de imágenes que se mostraron al día siguiente en *La Voz de Michoacán*; y en el caso de la Reina electa, el pueblo la logró observar ya con su corona y el cetro real en el desfile de cierre del carnaval.

La ceremonia de coronación y el baile posterior forman parte de los festejos de la élite y la clase política moreliana, fue el evento que correspondió a las pocas personas con acceso al teatro más importante de la ciudad y al Ayuntamiento, por lo que se puede afirmar que la ceremonia se inserta en un ritual político de la élite donde el papel del pueblo se excluye.

El carácter espectacular de la ceremonia de coronación se reafirma en términos espaciales; de acuerdo a las imágenes, resulta difícil observar la escenografía, ya que éstas se centran únicamente en la acción que los cuerpos de las y el protagonista realizan, no obstante a ello, es evidente que la ceremonia se llevó a cabo para ser el centro de atención de las pocas personas presentes; con escenario tipo italiano, cerrado, piso de madera y distancia de fondo negro al telón de boca de 12 metros,¹⁴⁰ las y los

¹⁴⁰ *Diagnóstico de infraestructura cultural. Sistema de información cultural...*, Óp. Cit.

espectadores presenciaron todo el ritual de coronación de la reina y de sus princesas en su totalidad.

En lo que respecta a las imágenes que se muestran en el periódico, claramente hay un contraste entre la escenografía y los cuerpos que realizan el ritual; en el caso de las cinco fotografías que integran la secuencia de la ceremonia, el contraste se percibe en el color de las imágenes; a pesar que sólo se puedan ver en blanco y negro, claramente se observan telas que tienen la función de ser cortinas en el adorno y composición del escenario, dichas cortinas, en color oscuro, hacen un contraste con el color claro de los vestidos de la reina y su corte de princesas, atuendos que a su vez difieren con el traje oscuro que porta el Presidente de la ciudad.

Ortega y Gasset observa que “el escenario teatral tiene mucho de ventana. El escenario viene a ser el marco, la comedia viene a ser el lienzo y ambos son representaciones, metáfora, trampolín a un mundo de evasión”,¹⁴¹ donde las personas que participan se muestran ante una colectividad con ciertos patrones seleccionados para conferir símbolos que en su significado ya cuenta con ciertos aspectos culturizados, reafirmados y apropiados por las subjetividades que los contemplan.

En el caso del baile de coronación, el espacio cambia a uno de carácter privado también, pero en comparación con el Teatro Ocampo, el Palacio del Ayuntamiento otorga mayor capacidad de movilidad a las y los asistentes, ya que el público, en el teatro, al estar sentado, reduce su acción únicamente a la mirada de lo que se presente en el escenario. Es evidente que el pequeño gremio que asistió a la coronación de la reina y las princesas tuvo que trasladarse al Palacio del Ayuntamiento, lugar que se encuentra aproximadamente a 350 metros del teatro, donde lo más fácil para

¹⁴¹ Sáenz, Pilar, "Ortega y Gasset y su idea del teatro", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989 / coord. por Antonio Vilanova, Vol. 3, 1992, pp. 249-254.

trasladarse aparentemente era caminar dos calles por la *Nigromante* y cruzar la avenida principal de la ciudad de Morelia.

El Ayuntamiento, al igual que el Teatro Ocampo, forma parte de la arquitectura que distingue al centro de la ciudad de Morelia, su función principal es contener oficinas de carácter administrativo y público; no obstante a ello, para el año de 1950, también fungió para albergar a un grupo selecto de personas que alardearon a la reina electa y sus princesas; además, de bailar al compás de las comparsas que eligieron para el momento, tanto musicales como las representativas del grupo de élite de la ciudad de Morelia.

El baile de coronación fue toda una celebración que aglutinó a la clase política de Morelia, según las memorias de Agustín Arriaga Rivera, quien asumiera la gubernatura del Estado de Michoacán en 1962, fue un acontecimiento decisivo para él y para Lupita, ya que bailó una buena parte de la noche con ella:

[...] el Baile de Coronación fue en el Palacio Municipal y cuando llegamos a ese hermoso lugar, otro compañero, Juan Figueroa Torres, quien no sé si por el nombre pero se sentía muy “Don Juan”, me desafió para ver quién bailaba con la reina. Crucé la apuesta y se la gané. Él no se imaginaba cómo, pero al acercarnos a “pedirle la pieza”, ella, sin dudarlo, me dio el brazo y estuvimos bailando...de esa manera reanudamos una relación que se había iniciado en los primeros años de nuestra niñez, en la casa del entonces cónsul de España en Morelia, el distinguido caballero español, don Ramón Díaz, quien años antes intervino para que don Máximo Diez Herrero se estableciera por el año de 1915 en Morelia.¹⁴²

Al considerar la espacialidad de los eventos que integran los festejos del Carnaval de la ciudad, se determina el carácter de las ceremonias rituales, ya que a diferencia de las fiestas que se desarrollaron en espacios

¹⁴² Arriaga, Rivera Agustín, *La política...como me la enseñaron*, México, Consuelo Sánchez y Asociados, S.C., 2005, p. 69.

públicos, como es el caso de las plazas y plazuelas, la coronación de la reina únicamente fue visible para un grupo muy selecto; por otro lado, la presencia del Presidente, y la procedencia de las protagonistas del certamen, clarifica que el baile y la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval, estuvo condicionado por la clase social, de esa forma, la élite de la ciudad de Morelia, obtuvo su festejo con la cualidad de privacidad al desarrollarse en espacios cerrados, espacios eminentemente propiedad del Estado.

Los y las participantes de la ceremonia

Antes de analizar a los y las participantes de la ceremonia de coronación, es útil advertir que de acuerdo a la convocatoria, *todas las mujeres morelianas de todas las clases sociales podían competir* por la preciada corona, no obstante a ello, para poder participar en la *justa electoral*, tal y como lo define la prensa, era necesario que al momento de inscribirse, las mujeres depositaran un total de 50 votos en favor de cada candidata en las anáforas repartidas por toda la ciudad, donde el precio de cada voto, fue de \$0.10 diez centavos.

Desde el momento de establecer una cuota para la participación de las mujeres, fue evidente que no todas tendrían acceso a competir por la corona, ya que antes de competir, una de las condiciones previas era que las mujeres tuvieran el dinero que requirió la cuota, o gozaran de una popularidad que posibilitara reunir los 50 votos entre la población. La cuota de inscripción en el certamen era de \$5.00 pesos, por lo que no todas las mujeres podían darse el lujo de pagar dicha cantidad, en una sociedad donde la aparente crisis golpea a la población, y donde el mismo periódico, hace énfasis en que los festejos del Carnaval darían felicidad durante la celebración.

Al establecer una cuota de inscripción traducida en votos, el componente de clase social estuvo presente, ya que muy posiblemente las mujeres pertenecientes al sector político y empresarial fueron las únicas que lograron las condiciones para contender por la corona, y dicha condición se hizo presente conforme los acontecimientos posteriores para la elección de la Reina del Carnaval.

El concurso de belleza desde el momento de su emisión limitó la participación de las mujeres, por lo que sólo un pequeño grupo con las condiciones económicas aptas para comprar votos tenía la posibilidad de contender por la corona. A diferencia de otros concursos de la época, también de carácter regional, en el caso de la elección de la mujer bella, la condicionante principal era tener el apoyo financiero de sus simpatizantes; es decir, en un principio, no se consideraron algunas características como la pulcritud, el trabajo público, la honradez, el prestigio social, la sumisión, entre muchas otras características que condicionaron otros certámenes de belleza,¹⁴³ es por ello que la limitante únicamente permitió la participación de los sectores con posibilidad de gastar en la emisión de votos, por lo tanto, la belleza como tal, se direccionó en el sentido económico, no tanto el carácter virtuoso y material del cuerpo de las mujeres y las características propias esperadas del *ser mujer*.

Además del gremio que asistió a la ceremonia de coronación, el Comité Organizador que sentó las bases para la elección de la reina y la clase política de la ciudad, la participación de por lo menos cuatro personas que aparecen en la serie de fotografías es segura. Con base al discurso y la secuencia fotográfica, en el escenario del Teatro Ocampo, figuraron por lo menos las siguientes personas: el Lic. Don Fernando Ochoa, las señoritas Carmelita Laris, Estercita Ruiz y la candidata electa, la señorita Lupita Diez.

¹⁴³ Para mayor información sobre algunos certámenes del siglo XX, consultar: Lobato, Mirta Zaida, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX...*, *Óp. Cit.*, 191 pp.

Es preciso realizar un análisis minucioso de la ceremonia de coronación, y dicho análisis se realizará en las siguientes páginas, no obstante, primeramente, es necesario reconocer que las participantes forman parte de la élite moreliana del momento, ya que el primer requerimiento fue tener la suficiente solvencia para depositar votos y estar rodeada de personas que tuviesen la misma condición para apoyarlas. Las contendientes provenían de familias reconocidas de la ciudad, motivo por el que no tuvieron dificultad para comprar votos al pertenecer al sector empresarial de la región.

Lupita Diez, electa como la Reina del Carnaval, era hija del prestigioso empresario Máximo Diez, un español que nació el 15 de enero de 1892, y llegó a México en 1910 cuando tenía 18 años de edad.¹⁴⁴ Máximo Diez cambió de residencia en el año de 1919 a la ciudad de Morelia, y formó parte de distintas empresas industriales, además de ser accionista principal y obtener cargos en el consejo administrativo y consultivo del *Banco Mercantil de Michoacán, S.A.*, el *Banco General de Michoacán, S.A.*, y *General Hipotecaria, S.A.*¹⁴⁵

Las empresas de las que era parte el padre de la Reina del Carnaval, abarcaron actividades agroindustriales, industriales, bancarias, agrocomerciales y de servicios,¹⁴⁶ destacó como socio de *Negociación Industrial Santa Lucía, S.A.* y *Harinera Michoacana, S.A.*, donde a su vez se configuraron varias 'unidades productivas' de los derivados de la harina como panaderías, pastelerías, producción de pastas para sopas y galleterías.¹⁴⁷ Fue Presidente de *Industrias Químicas de México, S.A.*, y representante de *Industria de resinas sintéticas*; además, formó parte de la

¹⁴⁴ Padilla, Jacobo Abel, *Estado, economía y empresarios en las cadenas productivas del aceite y la harina en Michoacán, 1930-1960. La otra cara del modelo de sustitución de importaciones en México*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010, p. 214.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 218.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 216.

¹⁴⁷ La configuración de varias unidades productivas únicamente se dio a través de *Negociación Industrial Santa Lucía, S.A.*, no así con la *Harinera Michoacana, S.A.* *Ibidem*, p. 196.

empresa *Mercantil Michoacana S.A.* y la empresa *Distribuidora Agrícola-Industrial, S.A.*, ambas empresas vinculadas a las cadenas del aceite y la harina.¹⁴⁸ Máximo Diez también fue accionista de *Mercantil Michoacana, S.A.* asociada a los bienes manufacturados y *Pavimentadora y Urbanizadora de Morelia de Morelia, S. de R. L.*¹⁴⁹

En lo referente a Carmelita, su apellido evidencia que probablemente era familiar de los hermanos Laris; quienes en noviembre de 1941 establecieron la XELQ, en 610 Khz. Y 50 Kw; además, los hermanos José y Francisco Laris Iturbide, publicaron en 1944 un semanario llamado *El Tiempo*.¹⁵⁰ Otros empresarios de apellido Laris se distinguen en la ciudad, tal es el caso del Lic. Eduardo Laris Rubio, quien fue, al igual que Máximo Diez (padre de Lupita), Consejero propietario del Primer Consejo de Administración del *Banco Mercantil de Michoacán, S.A.* en el año de 1932, y José Laris Rubio que se distinguió como Consejero suplente de la misma sociedad.¹⁵¹ De acuerdo a la información, los Laris Rubio fueron empresarios que operaron individualmente, comercializando productos rurales junto con otros bienes manufacturados provenientes principalmente de centros urbanos de Michoacán y del país.¹⁵²

En vista que las anteriores participantes se identifican como familiares de empresarios prolíferos de la ciudad, fue posible la compra de votos de manera desmedida; y en este caso, Estercita Ruiz también vendría a formar parte de esa élite empresarial de la ciudad. En su caso, no se descarta que

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 218.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Herrera, Calderón Teresa Xochitl, *Historia de la radio y la televisión en Michoacán*, Tesina para obtener el grado de Licenciada en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1996, p. 60. La autora advierte que “desconoce si se trata de las mismas personas o si existe algún parentesco o quizá sea solamente un seudónimo, pero en caso de tratarse de las mismas personas, lo que sí se puede acotar, es el interés que tuvieron por el manejo de la información a través de diferentes medios.

¹⁵¹ Padilla, Jacobo Abel, *Estado, economía y empresarios en las cadenas productivas del aceite y la harina en Michoacán, 1930-1960. La otra cara del modelo de sustitución de importaciones en México...*, *Óp. cit.*, p. 204.

¹⁵² *Ibidem*, p. 211.

la electa princesa descienda de esos empresarios españoles cohesionados que invadieron el mercado local y regional de la harina y el insumo, y en este sentido, destaca la presencia de Manuel Ruiz Gómez, quien antes de establecerse en Morelia en 1928, ya era comerciante y socio del Molino Guadalupe en San Luis Potosí.¹⁵³

Manuel Ruiz, al igual que Máximo Diez y otros españoles, era socio de la harinera *Negociación Industrial Santa Lucía, S.A.*, empresa que contó con varias unidades productivas derivadas como panaderías, pastas para sopas y galleterías. Fue socio también de la harinera *La Gloria, S.A.*, empresa que hacia 1950, contaba con más de 60 unidades productivas de panaderías y pastelerías. Era dueño de la empresa productora de pastas para sopas denominada *El Ángel*, y de la empresa galletera *La Reyna*.¹⁵⁴

Manuel Ruiz también fue socio de la harinera Cia. Harinera del Parayás, S.A., empresa que en los productos derivados como las pastas para sopas contó con Alimenticia Excelsior. Las otras harineras de las que fue socio Manuel Ruiz fueron Industrial Molinera, S.A. y Harinera Michoacana, S.A.¹⁵⁵

En el caso de la presencia del Presidente, su posición es incuestionable, ya que, por aparente elección popular, representa la voluntad de la ciudadanía moreliana. En un video homenaje al Licenciado y torero Fernando Ochoa Ponce de León, se le reconoce como:

La llama que iluminó el mundo taurino de los michoacanos durante toda la segunda parte del siglo pasado. Empresario, ganadero y abuelo del matador de toros del mismo nombre, a su entusiasmo y el de sus hermanos, se debe una de las plazas de toro más bellas del mundo: la Monumental de Morelia...es el decano de los ganaderos del país, y el único sobreviviente de esta

¹⁵³ *Ibidem*, p. 195.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 196.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

estirpe de personajes que dieron inmensa luz a la fiesta brava michoacana.¹⁵⁶

Además de representar una autoridad política, el Presidente se reconoce como un empresario ganadero de la ciudad, reconocido además por su dedicación a las corridas de toros. En el video citado anteriormente, se evidencia la actividad del Presidente como Torero, además, antes de dar inicio a la faena, se deja ver a la reina electa en una carrosa arrojando flores al público, lo que significa que su función representativa trascendió los espacios teatrales de la ceremonia de coronación del carnaval.

El Licenciado Fernando Ochoa Ponce de León se reconocía como un conecedor de los menesteres taurinos; según Luis Niño de Rivera, llevaba una amistad estrecha con el exgobernador del Estado de Michoacán y hermano de Lázaro Cárdenas del Río, el General Dámaso Cárdenas. En las anécdotas que Niño de Rivera cuenta, se evidencia que el General Dámaso, consultó a Don Fernando para obtener "sangre brava que le viniera a su hato",¹⁵⁷ y, "Don Fernando le aconsejó que se acercara a don Jesús Cabrera para tratar de comprarle un lote significativo de hembras".¹⁵⁸ Según la anécdota, el tiempo le dio la razón a don Fernando Ochoa, "porque el lote de 31 hembras que compró Dámaso a Jesús Cabrera ligó muy bien con el ganado de San Mateo que ya tenía. Eso le permitió poner su ganadería en un nivel atractivo en calidad y cantidad. Lidiando varios toros con elevado desempeño, especialmente en la plaza de Jiquilpan, su pueblo natal".¹⁵⁹

Conecedor de la ganadería y la empresa taurina, se reafirma y se le conoce como un empresario a cargo del gobierno municipal de Morelia,

¹⁵⁶ *Homenaje al Licenciado Fernando Ochoa Ponce de León*, video publicado el 17 de febrero del 2012. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=SABxie8SFkk> Fecha de consulta: 26 de junio del 2015.

¹⁵⁷ Niño de Rivera, Luis, *Sangre de Llaguno. La razón de ser del toro bravo mexicano*, México, Punto de Lectura, 2013, 398 pp.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

capaz de aconsejar a otros empresarios para hacer prosperar su empresa, por lo que no se puede deslindar el poder empresarial con el político. Actualmente, Fernando Ochoa Ponce de León, es dueño de la importante ganadería michoacana de "El Junco", la que se conoce como una "ganadería de primera, para la más tradicional de las corridas del país".¹⁶⁰

La coronación de la Reina del Carnaval se conformó por una red de empresarios morelianos, ya que, para poder ser electa como la mujer más bella, la compra de votos fue el componente más importante. Ante este hecho, se afirma que la belleza de las mujeres no se democratizó, muy por el contrario, el concurso se orientó como una competencia que giró en torno al poder adquisitivo de las familias a través de la compra de votos que favorecieran la elección de su representante.

Su Majestad y la Corte Real: características de las mujeres electas

Antes de entrar de lleno a las características y datos biográficos de las mujeres electas princesas y la Reina del Carnaval de 1950, resulta necesario mostrar aquellas características que el periódico, a través del discurso otorga a las mujeres, ya que, a partir de ellas, se logrará comprender la noción de mujer bella para el contexto de análisis que se seleccionó. A través de los pies de página, el discurso de *La Voz de Michoacán*, y la lectura de las imágenes se entenderá la noción de mujer de la época.

Realizar una caracterización de la concepción de la mujer de la época requiere una extensa revisión de distintas fuentes: visuales, hemerográficas, literarias y en general, todo aquello que refiera al discurso propio de las

¹⁶⁰ "El Junco" se fundó en 1938 por Dámaso Cárdenas del Río, y Fernando Ochoa Ponce de León la adquirió en 1965. Consultar: Muñoz, Silva Josué, "El Junco, ganadería de primera, para la más tradicional de las corridas del país", en *Toro Arte Michoacán*, Morelia, Michoacán, 26 de octubre de 2015. Consulta en línea en: <http://www.toroartemichoacan.com/wp/el-junco-ganaderia-de-primera-para-la-mas-tradicional-de-las-corridas-del-pais/> Fecha de consulta: 26 de abril del 2016.

mujeres, no obstante, para el presente ejercicio, sólo se considerarán aquellas características que emiten las fuentes hemerográficas, ya que a partir de la coronación de la reina, se puede comprender lo que una *mujer bella* debía tener para aspirar al trono y mostrarse al mundo como un prototipo de belleza.

En la concepción de mujer bella, las características principales se orientaron a una serie de valores deontológicos, asignados por tradición al *deber ser* de las mujeres. Lo anterior resulta interesante, si se realiza una comparación con los concursos actuales, ya que ahora se evidencia una concepción que materializa la belleza en el cuerpo a través de la estetización del mismo, donde la actual concepción de belleza contiene elementos meramente corpóreos con una aparente disociación entre mente, cuerpo y espíritu.¹⁶¹ No obstante, y como se enfatizó anteriormente, en la convocatoria para la elección de la Reina del Carnaval de 1950, las únicas características que las mujeres debían tener se reducían al depósito de 50 votos a favor de cada candidata.

Las características de las mujeres bellas se podrán apreciar en la descripción que de las reinas se realiza, y es claro que además del componente de clase y las cualidades deontológicas, la categoría racial está en todo momento, y esa cualidad es básica para entender el proceso de colonización del cuerpo de las mujeres con la creación de un modelo de *mujer moderna* que se difundió en las revistas desde la segunda década del siglo XX; por lo menos en Reino Unido

El catálogo de la División de publicaciones de la Biblioteca Británica muestra que una gran cantidad de revistas y diarios de las décadas de 1920 y 1930 iban acompañadas de la palabra “moderno”: Casa Moderna, Matrimonio Moderno; Mujer Moderna, *Miss Moderna*, entre otros. Las representaciones de la “muchacha moderna” en sus múltiples reencarnaciones en la década de

¹⁶¹ Guzmán, Adriana, “Nuestros cuerpos hoy”, en Muñiz, Elsa (coord.), *Registros corporales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 439.

1920...liberada, vampiresa o decadente...fueron un anticipo del impacto que causaron las sirenas de la pantalla y los íconos de glamour de los años treinta.¹⁶²

En el caso de México, una de las publicaciones que aluden a *La mujer moderna*, fue el semanario que Hermila Galindo publicó durante los años de 1915 a 1919;¹⁶³ sin embargo, la noción de *mujer moderna* que planteó Hermila Galindo se enfocó en una parte en aspectos políticos orientados a la emancipación de las mujeres bajo planteamientos feministas,¹⁶⁴ concepción muy diferente a aquella que se promovía en la publicidad de cosméticos y representaciones sociales de las mujeres en la prensa moreliana.¹⁶⁵

Algo de lo que es posible percatarse a través del discurso, es que las ganadoras contenían los elementos de la buena mujer, el arquetipo tradicional que la religión católica difundió en el mundo y que en México llegó a través del proceso de colonización de España.

Según Julia Tuñón Pablos, en México, por lo menos existen tres personajes convertidos en arquetipos de género por la manera de integrarse al desarrollo nacional: la Malinche, la Virgen de Guadalupe y Sor Juana Inés de la Cruz,¹⁶⁶ dichos arquetipos contienen una serie de características asignadas a las mujeres que por tradición, se insertan en la identidad y la concepción cultural de la mujer mexicana, dichas características se hacen presentes en la concepción de *mujer bella* que el certamen de belleza moreliano de 1950 presentó.

¹⁶² Dyhouse, Carol, *Glamour: Mujeres, historia y feminismo*, Argentina, Claridad, 2011, p.12.

¹⁶³ Orellana, Laura Trinidad, "La mujer del porvenir: raíces intelectuales y alcances del pensamiento feminista de Hermila Galindo, 1915-1919" en *Signos históricos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 5, enero-junio, 2001, 109-137.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Ponce, Gómez Lizeth, *La construcción del "deber ser" femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia, Michoacán (1940-1964) ...*, Óp. Cit.

¹⁶⁶ Tuñón, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta, 1987, p. 13

Las características se reafirman al momento de describir a la reina: “llena de gracia como el ave María, cuyo corazón de oro se derrama en forma de cariño, comprensión y caridad para los desvalidos y para los que sufren”.¹⁶⁷ La anterior concepción de la mujer bella para el contexto fácilmente se puede insertar dentro de las características arquetípicas que Julia Tuñón describe, la mujer se sublima al punto de compararla con un ser metafísico como el ave María construida por la Iglesia católica.

Los atributos también se alinean perfectamente a la mujer concebida como cariñosa, comprensible y dedicada a los demás, donde la caridad “se identifica como una virtud teologal que en la religión cristiana consiste en amar a Dios sobre todas las cosas, y al prójimo como a nosotros mismos, a la misma vez que se identifica como una virtud opuesta a la envidia y a la animadversión”.¹⁶⁸

La concepción que de las mujeres se tiene se alinea a una perfección exaltada en su comportamiento, por lo menos esa es la descripción de la mujer ideal para el contexto de la época, y parece que la reina y las princesas electas reunían dichas características necesarias para considerarlas bellas, y que a grandes rasgos, las cualidades de ellas se sometían a su comportamiento ante la sociedad, otorgando un carácter deontológico, donde la mujer bella era aquella llena de gracia y capaz de dar su corazón y su misma vida por las demás personas.

Otras características agrupan a las mujeres ganadoras, las tres se distinguen también como “guapas señoritas”;¹⁶⁹ por lo que el adjetivo *señorita* limita la participación única del sector juvenil; el trono será ocupado por una mujer joven, y como consecuencia, la noción de belleza se limita a una edad determinada de las mujeres.

¹⁶⁷ Descripción que aparece a pie de foto en las imágenes que muestra la coronación: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.

¹⁶⁸ *Diccionario de la Real Academia Española...*, *Óp. Cit.*

¹⁶⁹ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.

Para Naomi Wolf, en realidad, el mito de la belleza “siempre está prescribiendo comportamientos y no apariencia. La competencia entre las mujeres ha formado parte del mito para dividir las. La juventud y (hasta recientemente) la virginidad, han sido “bellas” en la mujer porque representa ignorancia sexual y falta de experiencia. El envejecimiento en las mujeres no es ‘bello’”,¹⁷⁰ y lo anterior se refleja en el juego de palabras de “señora” y “señorita” para distinguir las cualidades de las mujeres, además de los símbolos presentes en la ceremonia de coronación como el vestido blanco que portaron la reina y las princesas.

El performance de la ceremonia de coronación se configuró a partir de los símbolos que integraron todo el espectáculo; y los *cuerpos* de las mujeres, además de configurar atributos deontológicos, también tienen el componente material visible que se exige a partir de las nociones de belleza, como, por ejemplo, el aspecto racial.

El componente racial se presentó en el concurso, según *La Voz de Michoacán*, una de las princesas no ganó la corona por su color de piel; “la Señorita Esthersita Ruíz...no triunfó, porque siendo tan blanca, el jurado no creyó que era mujer, sino espuma, lino, nube”.¹⁷¹ El discurso anterior exalta el color blanco de la piel al compararlo con la espuma y las nubes; pareciera que la contendiente al ser blanca, ni siquiera alcanzaba la categoría de mujer.

Lo anterior clarifica el elemento racial presente en diversos certámenes de belleza, además, se hace visible que el color blanco de la piel trasciende a la misma concepción de belleza, colocándolo fuera de la competencia. El enunciado citado anteriormente por la prensa, parece una aparente disculpa con la contendiente que no ocupó el trono, no obstante,

¹⁷⁰ Wolf, Naomi, “El mito de la belleza”, Cristina Reynoso (trad.), en *Debate feminista*, Año 3, Vol. 5, marzo de 1992, pp. 214-224.

¹⁷¹ *Ibidem*.

refleja el imaginario social de una época respecto al elemento racial que configura lo bello durante por lo menos la segunda mitad del siglo XX.

Resulta interesante como en algunas partes del discurso, a la Reina electa se le nombra de distintas maneras. Aparece como Lupita, Guadalupe, Señorita y niña,¹⁷² y en dos de los casos, el sufijo diminutivo está presente. Según el análisis de María del Carmen Caballero y Julia Corral, "la forma diminutiva se aplica particularmente a sustantivos y adjetivos. Incluso a nombres propios, especialmente de mujeres y niños; a los hombres se les aplica raramente el diminutivo, a no ser que sea muy familiar o íntima la relación, o que no se preste excesiva atención...",¹⁷³ y bajo ésta lectura, es evidente que los rasgos de género determinan en gran medida la forma de nombrar a alguien, ya que en la gramática, el sufijo "expresa disminución, atenuación o intensidad de lo denotado por el vocablo al que se une, o que valora afectivamente su dignificación",¹⁷⁴ por lo que se asocia directamente con la concepción tradicional de feminidad, ya que en sí misma, esta supone una atenuación y sutileza en oposición a lo masculino.¹⁷⁵

Si se considera el sufijo en diminutivo que contiene la palabra 'señorita', se caerá en la cuenta que se utiliza en relación con la condición social de las mujeres, ya que la palabra puede referir a una "persona joven",¹⁷⁶ a un "término de cortesía que se aplica a la mujer soltera",¹⁷⁷ y en

¹⁷² En este caso, el futuro esposo de la Reina, se refiere a ella en su época de la niñez como periodo de la vida humana, específicamente cuando la conoció. Para ampliar información, consultar: Arriaga, Rivera Agustín, *La política... como me la enseñaron...*, *Óp. Cit.*, p. 17.

¹⁷³ Caballero, Rubio Ma. del Carmen y Julia Beatriz Corral, "Integración de los sufijos apreciativos en los niveles avanzados de L2", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE). La Enseñanza del Español como Lengua Extranjera: del Pasado al Futuro*, España, Centro Virtual Cervantes, 1997. Consulta en línea en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/08/08_0205.pdf Fecha de consulta: 27 de abril de 2016.

¹⁷⁴ *Diccionario de la Real Academia Española...*, *Óp. Cit.*

¹⁷⁵ Para ampliar información sobre lo femenino en oposición a lo masculino consultar: Lamas, Marta, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus, 2002, 214 pp.

¹⁷⁶ *Diccionario de la Real Academia Española...*, *Óp. Cit.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

este caso, las mujeres electas como las más bellas cumplen con las características que supone ser 'señorita', son jóvenes y son solteras.

Desde una perspectiva actual, y según información de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (por sus siglas en inglés: UNESCO), la palabra 'señorita' supone un uso asimétrico del lenguaje, por lo que contiene una cualidad sexista, ya que,

[...]no hay simetría entre señorita/señora y señorito/señor. «Señorita» es el término de cortesía que se aplica a una mujer soltera y que hace referencia a su estado civil frente a la expresión «señora de» que se aplica a una mujer casada. En cambio, «señor» se aplica a todos los hombres, solteros y casados".¹⁷⁸

El hecho de nombrarlas de distinta forma, podría indicar que la constitución de la feminidad se integra por distintos niveles y circunstancias, y para el caso de la Reina y las princesas, con base a su edad y su condición de solteras, debían ser consideradas 'señoritas'. 'Lupita' se refiere a la mujer soltera y joven, y 'Guadalupe' probablemente podría referirse a la mujer adulta, casada y con otras ocupaciones, nombre que, sin embargo, es el real, el que aparece en sus documentos de identidad.

Algunos datos biográficos de la procedencia de la reina de belleza los brindan las memorias del que posteriormente sería su esposo, Lupita, en el año de 1953 se casaría con el que fuera gobernador del Estado de Michoacán, el Licenciado Agustín Arriaga Rivera, y de acuerdo con él y como se mencionó anteriormente, Lupita ascendía de esas familias de españoles que se establecieron en Morelia como consecuencia de la Guerra Civil Española, ella, era hija de don Máximo Diez, un empresario español dueño de "Negociaciones Industriales Santa Lucía" y la "Harinera Michoacana,

¹⁷⁸ *Recomendaciones para un uso no sexista del lenguaje*, Manual publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Consulta en línea en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001149/114950so.pdf> Fecha de consulta: 27 de abril de 2016.

S.A.”.¹⁷⁹ Al hablar de ella, se refiere a la niña Guadalupe Diez González Cosío como una “niña consentida”, ya que la conoció desde que tenía muy pocos años. Lupita se convirtió en su compañera de vida desde el momento en que se casó con él, lo acompañó en todos sus viajes y lugares de residencia a raíz de sus múltiples cargos políticos y empresariales que asumió en toda su vida.

Durante el proceso que Arriaga Rivera asumió la gubernatura del Estado de Michoacán en 1962, Lupita se encargó de organizar diariamente más de 250 mil desayunos escolares con la ayuda de cerca de cien *distinguidas damas michoacanas*, situación que, según el Agustín Arriaga Rivera, dio gran prestigio a su gobierno.¹⁸⁰ Además de lo anterior, y junto con la ayuda del distinguido jurista michoacano Gilberto Vargas López, Lupita organizó la creación del Albergue Tutelar para Menores, respaldado en ese entonces por un *moderno* sistema jurídico, cuyo resultado fue el Código Tutelar para menores, que mereció el reconocimiento de países extranjeros, y que se sumó al Manual de Prisiones, modelo en su género.¹⁸¹

Como se pudo analizar anteriormente, las protagonistas del certamen pertenecen a la élite de la ciudad, además, al observar las fotografías, se confirma que las ganadoras no son afrodescendientes ni poseen características indígenas, rasgo que para otros certámenes de belleza fueron necesarios,¹⁸² por lo que es posible afirmar que el prototipo de belleza lo genera un solo grupo social con elementos deontológicos tradicionales y con discursos que aluden a una cierta corporalidad específica, ya que ninguna de las ganadoras posee un cuerpo grueso,¹⁸³ más bien se ciñe a las

¹⁷⁹ Arriaga, Rivera Agustín, *La política...como me la enseñaron...*, *Óp. Cit.*, p. 17.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 126.

¹⁸¹ *Ibidem*. El expresidente afirma que la Primera Dama recibió la intervención desinteresada de especialistas nacionales como el Dr. Héctor Solís Quiroga y Sergio García Ramírez.

¹⁸² Ruiz, Martínez Apen, "Nación y género en el México revolucionario: La India Bonita y Manuel Gamio"..., *Óp. Cit.*

¹⁸³ Según una nota de *La Voz de Michoacán* del año de 1953, la corporalidad de las mujeres era de un peso aproximado de 62 kilos, el contorno del busto 90 cm., el contorno de la

características que la noción de belleza de la época difunde a través de los medios de comunicación.

En los certámenes de belleza las mujeres son las protagonistas, son las ganadoras, pero también son las excluidas al no ceñirse a los aspectos culturalmente aceptados por las normas sociales del momento, es por ello que es necesario analizar los componentes de exclusión, y que en este caso son muy claros, las mujeres morelianas indígenas y afrodescendientes, mujeres pobres, señoras, y con una cintura que sobrepasara los 70 centímetros, no tuvieron la oportunidad de aspirar al trono para convertirse en la Reina del Carnaval de 1950.

Están claros los prototipos y estereotipos que guiaron la noción de belleza del concurso, por un lado, el modelo arquetípico que difunde la Iglesia católica en México a través de la Virgen de Guadalupe se encuentra presente en los componentes deontológicos que se describe en la prensa sobre las mujeres ganadoras, y al momento de ser electas, las mujeres se transforman en un prototipo de mujer muy cercano a la feminidad que se comenzó a difundir después de la Segunda Guerra Mundial,¹⁸⁴ y que se materializa en la selección de los cuerpos que configuran a la reina y las princesas, que, en su simbolización, ya cargan con los estereotipos del *ser mujer* en todo su conjunto.

La coronación de la reina y las princesas

Las fotografías que corresponden a la ceremonia de coronación son las únicas que aparecen de los festejos del carnaval. En dichas fotografías se muestra el momento de la coronación de la reina electa y las princesas, y de

cintura 60 cm. y el contorno de la cadera 95 cm. Fuente *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 285, 15 de marzo de 1953, p. 3.

¹⁸⁴ Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes*, España, Ediciones B, 2005, p. 89-91.

acuerdo al programa, la ceremonia de coronación se llevó a cabo un sábado 18 de febrero de 1950, en el Teatro Ocampo de la ciudad de Morelia. Un total de cinco fotografías son las que aparecen en *La Voz de Michoacán* sobre la ceremonia de coronación.¹⁸⁵ Tres de las fotografías aparecen en una plana compartidas con otras tres notas que no tienen relación directa con la celebración del carnaval, más bien aluden a un baile que se desarrolló en la Facultad de Leyes y una nota que invitaba a los ciudadanos hombres a prestar su servicio militar; aparece otra nota que refiere a la bienvenida del Órgano Nicoláita denominado "Juventud".

La primera fotografía muestra a la ganadora del Carnaval Lupita Diez, luciendo un vestido claro con una capa que la hace figurar como la reina ganadora, ella se encuentra levantando la mano izquierda en señal de un saludo. Las fotografías son en blanco y negro con un contraste de colores al fondo; dicho contraste se deja ver en los atuendos de utilizan los personajes, y se hace aún más evidente con el fondo de cada uno de ellos. La ceremonia en su conjunto, se percibe como una situación de etiqueta. En lo que refiere a los comportamientos de etiqueta, la imagen hace visible que el participante y las participantes tienen un estatus social por el simple hecho de ser visibles en un periódico, sin mencionar el poder que le otorga al individuo al ser el Presidente Municipal de Morelia, y la recepción del cetro a la ganadora del concurso de belleza.

Dos fotografías muestran al Presidente Municipal; el traje del presidente es de color oscuro, a diferencia del color claro y aparentemente blanco del vestido de Lupita y las princesas, color que se asocia con la pureza, la luz y la claridad, donde las coronas de color plateado adquieren un significado asociado a los diamantes, los destellos y los brillos. Según Carol Dyhouse, las fotografías en blanco y negro enfatizaban la luz, la textura y los brillos, donde a partir de la perspectiva de la historiadora del arte Anne

¹⁸⁵ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.

Hollander, “a medida que las ideas de lujo se derivaban cada vez más del cine en la década de 1930 el color dejó de ser elegante, y se revalorizaron materiales como el oro blanco, el platino, las lentejuelas y el lamé”,¹⁸⁶ Dyhouse pone de manifiesto la relación entre el brillo y la opulencia, donde el éxito material se evidenció en los colores brillantes y el uso de todo tipo de joyas.

Los cuerpos que aparecen en la fotografía presentan rasgos evidentes de género, en lo que respecta a los accesorios, los que presenta la reina de belleza son mayores a los del Presidente Municipal; la corona, los guantes, su rostro maquillado, los aretes, son claros ejemplos de objetos decorativos que forman parte del atuendo de la Reina del Carnaval de 1950 y que se conciben bajo preceptos meramente culturales, dichos preceptos culturales, y vinculándolo con los accesorios que lleva la reina, colocan a las mujeres en una situación de desventaja frente a los hombres, ya que éstas culturalmente necesitan emplear más objetos que realcen el cuerpo, y tal y como menciona Rubí de María Gómez, a las mujeres, en nuestra sociedad, se les lacera el cuerpo (le dicen “agujerar las orejas”),¹⁸⁷ como símbolo de feminidad, y en el caso de la reina y las princesas, ese símbolo se puede percatar a través de las fotografías.

En el caso del peinado, el de la reina requirió más tiempo, todo el atuendo de la reina apunta a que, a diferencia del Presidente, le tomó más tiempo *arreglarse* para la ceremonia de etiqueta. Los rasgos de masculinidad y feminidad son claros en el tamaño del cabello, el Presidente exhibe una melena corta, a diferencia de Lupita y las Princesas, que tienen el cabello largo pero recogido para la ocasión. Tania García Lescaille, afirma que por lo menos hasta inicios el siglo XX, “el cabello fue tratado como un símbolo de feminidad: abundante y suelto hacía parecer a la mujer más femenina...una

¹⁸⁶ Dyhouse, Carol, *Glamour: Mujeres, historia y feminismo...Óp. Cit.*, pp. 40-41

¹⁸⁷ Gómez, Campos Rubí de María, *El sentido de sí. Un ensayo sobre el feminismo y la filosofía de la cultura en México*, México, Siglo XXI, 2004, p. 2.

mujer con cabello largo y suelto enfatizaba su pobreza espiritual y su intelecto reducido, pues se había popularizado la idea decimonónica ‘más cabello, menos cerebro’”.¹⁸⁸ Para el contexto que se estudia, se puede constatar que el tamaño del cabello determinaba en gran medida los rasgos de género de la época, era común el cabello corto de los hombres, en contraste con el de las mujeres, y la Reina del Carnaval cumple con dicho precepto.

Resulta interesante realizar un análisis del tiempo que se invierte en el arreglo y cuidado personal, según Naomi Wolf, el uso de maquillaje y la estetización del cuerpo de las mujeres “obedece a un sometimiento, donde la moda, el bordado y la crianza son ficciones consumidoras de tiempo y mente que se adaptaron para poder resurgir en la posguerra con la mística de la feminidad”,¹⁸⁹ es por tanto que la empresa cosmética se presenta con gran fuerza ante las mujeres, ya que fueron y son las principales consumidoras.

Siguiendo a Wolf, “existe una manipulación mercantil consciente de las grandes industrias: la industria de dietas, la de los cosméticos, la de la cirugía estética y la industria de la pornografía han florecido gracias a las ganancias que deja la ansiedad inconsciente”,¹⁹⁰ y si bien las afirmaciones de Wolf pertenecen a una sociedad más cercana al siglo XXI, lo cierto es que la empresa cosmética arroja altos niveles de consumo, y en el caso de las fotografías que muestran a la Reina del Carnaval y las princesas, los rostros de las tres protagonistas se encuentran maquillados, a diferencia del rostro del Presidente Municipal.

El Presidente Municipal viste de manera formal, con un traje oscuro y entregando el cetro a la ganadora. El escenario que se percibe detrás de los

¹⁸⁸ García, Lescaille Tania, "La belleza frente al pecado: dos ópticas de representación del cuerpo femenino (1870-1918), en Tuñón Julia (comp.), *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, México, El Colegio de México, 2008, p. 441.

¹⁸⁹ Wolf, Naomi, "El mito de la belleza", en *Debate feminista...*, *Óp. Cit.*, p. 220.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 223.

protagonistas es reducido, por lo que se centra la atención en ambos personajes.

En una primera observación, la actitud de los personajes muestra aparente seriedad, a pesar que la ganadora, tenga la mirada fija en el cetro, y el presidente en la ganadora. Se observa también la mano de ambos tomando el cetro, en el caso de Lupita, ambas manos toman el cetro, y en el caso del presidente, únicamente lo entrega con la mano derecha, ya que la imagen no muestra la posición de su mano izquierda.

Simbólicamente, la autoridad política es la encargada de entregar el poder a Lupita como soberana de la belleza, no obstante, es pertinente recordar que Lupita forma parte de una clase social específica, representa a los empresarios de la ciudad, por lo que posiblemente significa entregar el poder y compartirlo con toda la clase empresarial y de la élite moreliana, grupo del que el mismo Presidente formó parte al ser un empresario ganadero. Se podría por tanto afirmar que el vehículo para compartir el poder fue el cuerpo de las mujeres; Lupita, al recibir de manos del Presidente Municipal el cetro real, también reafirmó el poder de él para legitimar ciertos actos, en este caso, el de la selección de un modelo de belleza.

Los participantes en la ceremonia se vinculan al pertenecer a la élite de la ciudad de Morelia, en el caso del Presidente Municipal, su autoridad es aparentemente incuestionable, en el sentido de la legitimación que otorga al acto. Ambos personajes se encuentran ubicados en una temporalidad y en un espacio específico, ambos están en la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval. Respecto a la clase social, y si se considera que para ser Reina del Carnaval es necesario comprar votos, ambos pertenecen a las esferas más elevadas de la sociedad, la posición social del Presidente Municipal no se cuestiona, es la autoridad del lugar donde se realiza el evento.

Como bien se mencionó, la ceremonia se ubica en la ciudad de Morelia, Michoacán, justo a mediados del siglo XX. La elección de la Reina del Carnaval está asociada a los concursos de belleza que se realizaban en la época, en el caso de la ciudad, y con base a la prensa, podemos ubicar ceremonias en lugares como el club Rebullones, Club de Leones, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y las Ferias Regionales de todos los municipios que integran el Estado de Michoacán; además de ello, las ganadoras eran coronadas por las altas autoridades de las instituciones, tal es el caso de la señorita Eugenia I coronada por el Rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.¹⁹¹

La información anterior, da sentido al comportamiento de etiqueta de los participantes, las ganadoras de los concursos, eran legitimadas por una autoridad. En lo que respecta a los accesorios, el simbolismo del cetro otorga cierto “poder” y dignidad, legitima a la ganadora, es por ello que el acto mismo de la coronación, no puede estar exento de la entrega del cetro; sin embargo, el hecho de que lo entregue la máxima autoridad de la ciudad, indica que esa autoridad otorga cierto poder a la Reina del Carnaval, por lo tanto, no es fortuita la jerarquización de los personajes, ya que hay una máxima autoridad que ejecuta la acción y otra (ciudadana común perteneciente a la élite) que la recibe.

No se pueden obviar las diferencias de género que se presentan en la imagen, el vestido, accesorio otorgado históricamente a las mujeres, junto con el uso del maquillaje y el peinado alto, reflejan el “deber ser” en tanto al género asignado a Lupita, en contraposición a la vestimenta y la apariencia del Presidente Municipal.

En las fotografías de la ceremonia, se observa el momento en que el Presidente Municipal de Morelia coloca la corona a la ganadora del

¹⁹¹ Basta con revisar las notas referentes a los concursos de belleza de *La Voz de Michoacán* durante la segunda década del siglo XX para dar cuenta de la afirmación.

certamen, mientras la ganadora se encuentra sentada en una silla, sonriendo y mirando directamente a la cámara que toma la fotografía, el presidente se encuentra de pie, sonriendo y con las manos en la cabeza de la reina, únicamente se observa su mano izquierda. Por sus expresiones faciales, ambos reflejan un aparente momento de felicidad.

Otra imagen que se presenta, es la que muestra la coronación de la reina por el Presidente Municipal, por lo que es posible pensar en el significado de la corona para el contexto que se presenta. La corona, se presenta como una indumentaria necesaria para los concursos de belleza, por lo que se considera un objeto cultural que posibilita la reconstrucción del pasado.

Según la Real Academia de la Lengua Española, y desde el presente, arroja veintiocho posibles significados, siendo el más certero para la presente investigación el siguiente: “f. Cerco de flores, de ramas o de metal con que se ciñe la cabeza, como adorno, insignia honorífica o símbolo de dignidad”.¹⁹² La corona, como insignia honorífica y como elemento de poder adquiere significados distintos, la religión, el arte y la política le otorgan un significado distinto a partir de lo que representa.

En lo general, la corona otorga poder, dota al usuario(a) del objeto de reconocimiento. Aparentemente, el color de la corona que se muestra en la imagen, es plateado, asociado al metal luminoso, presenta dos materiales de acuerdo con la imagen; una parte se observa con una intensidad luminosa mayor. Es un objeto polimorfo, sin embargo, en tanto la utilidad, presenta una forma circular que permite se coloque en la cabeza de la reina, el diámetro pareciera ser entre 12 y 20 cm. El género del objeto se identifica como femenino.

¹⁹² *Diccionario de la Real Academia Española...*, Óp. Cit.

La corona tiene la función de ser un objeto decorativo para el cuerpo, en el caso de la imagen, otorga poder, distinción y grado honorífico a la usuaria. Si se piensa en el significado del color, inmediatamente alude a los metales, de acuerdo a la teoría de los colores, los metálicos tienen una imagen lustrosa, adoptando las cualidades de los metales que representan. Representan brillantez, lujo y elegancia por su asociación con los metales preciosos.¹⁹³

La longitud de la onda, depende de su luminosidad y el efecto brillante, corresponde visualmente al gris y cuenta con diez matices, está asociado a lo frío, lo moderno, lo tecnológico y lo funcional.¹⁹⁴ El color del objeto, simboliza un valor material, en tanto que puede referir a la plata como elemento, se puede asociar a la noche en contraste con el color dorado, por lo tanto, remite a la luna y las estrellas.

Con base al color, la forma y el significado que históricamente se le otorga al objeto en tanto una distinción y solemnidad, se percibe como una dote de poder. Es pertinente realizar un ejercicio de análisis a partir de la categoría género, en tanto que el objeto está dirigido a las mujeres. La corona, en términos de la feminidad, puede aludir a un cargo simbólico jerárquicamente.

En la construcción de la feminidad, puede asociarse al simbolismo que se le otorga a la belleza, sobre todo, si se piensa que, en los rituales de las ceremonias de belleza, hay códigos establecidos específicos, tal es el caso de ceder la corona a la nueva reina de belleza. En términos de la utilidad del objeto, se percibe con un objeto decorativo innecesario a las necesidades

¹⁹³ *Nociones básicas de diseño. Teoría del color*, Cuaderno no. 2, Diseño industrial, España. Consulta en línea en: <http://repositoral.cuaed.unam.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/1901/1/teoria-del-color.pdf> Fecha de consulta: 08 de junio de 2014.

¹⁹⁴ Calvo, Ingrid, "Ficha técnica del color plateado", en *Proyectacolor. Recursos teóricos y prácticos sobre el color*. Consulta en línea: <http://www.proyectacolor.cl/significados-del-color/color-a-color/plateado/> Fecha de consulta: 08 de junio de 2014.

básicas de los seres humanos, no obstante, en términos simbólicos, es lo que distingue a la ganadora del concurso.

La corona, asociada a la feminidad, se considera un elemento necesario para legitimar a la ganadora de los concursos de belleza, recordemos que las reinas de belleza en la época estudiada eran coronadas por una figura pública con poder político, y dicho objeto, en términos del significado, se puede leer como un elemento más del prototipo de las reinas de belleza. La corona legitima la reina de belleza, es lo que dota de “poder” a las mujeres en tanto los estereotipos de la época.

Respecto al empleo de la corona como indumentaria en los concursos de belleza, su origen resulta difuso. Es posible asociar el uso de la corona con el primer concurso de belleza “moderno”. El primer concurso de belleza desarrollado en América data del año de 1854, dicho concurso, probablemente se acerque más a las ceremonias que han logrado trascender en el tiempo. Fue en 1880 cuando se iniciaron los "modernos concursos de belleza", y fue hasta el año de 1888 que se coronó a la primera mujer con el título de "reina de belleza" en Bélgica.¹⁹⁵ Al ser una representante con un aparente cargo, asociada a un “reinado”, la ganadora de los concursos de belleza necesitará algo que le otorgue distinción a diferencia de las otras contendientes, es por ello que la corona como objeto cultural, adquiere relevancia en los concursos de belleza y en toda la cultura que la ubica como un símbolo de distinción.

¹⁹⁵ “It was in 1854 when the first beauty pageant in America was carried on, but this was closed down due to public protests. It was in 1880s when the modern beauty pageants were started. Specifically, in 1888, the first woman with the ‘beauty queen’ title was crowned in Spa, Belgium. Contestants had to send their photos and a short description about themselves to join the competition. Only 21 were selected for the final judging, which was a formal event attended by men in tuxedos and women in long gowns. The selected beauties were secluded from the general public, and they had to ride in a closed carriage and live in a separate building without access to the outside world. An 18-year-old Creole won the very first ‘beauty queen’ title” Recuperado en: *Miss Heart Of The USA*, <http://florida-beauty-pageants.com/> Fecha de consulta: 22 de octubre de 2014.

Por lo menos en la ciudad de Morelia, y en general, en todo el país, se promovían concursos de belleza en la prensa de la segunda mitad del siglo XX, concursos realizados por diversas organizaciones. Muestra clara de ello, es el discurso escrito de Enrique Martínez Ocaranza, quien observa con una posición crítica dichos concursos:

De unos 20 años a la fecha se ha destacado sobre la provincia mexicana una plaga terrible: reinas o graciosas majestades (aunque de graciosas no tengan nada) ya sea para reinar sobre los súbditos rotarios, leones, chicos de la prensa ¡qué monos!, reina de las ferias, reina de las fiestas patrias y de la revolución ¡qué descaros!, reina de los hoteleros, reina de los mesoneros, reina de las fonderas, reina de los parranderos, reina un pánico agobiador cuando se nos vienen esos reinados en un país cuyo último rey (que no tuvo reina) fue Cuauhtémoc.¹⁹⁶

Los concursos de belleza son vigentes hasta nuestros días, y la corona, es parte importante de la distinción de las ganadoras, pareciera, por lo tanto, que se le sigue otorgando al objeto una carga simbólica y un valor necesario asociado con la belleza, las ceremonias y las mujeres. La “moda” en el vestido cambia, también los prototipos y estereotipos de género, sin embargo, a través del tiempo podemos observar que los elementos simbólicos que distinguen a las reinas de belleza no cambian; es decir, la corona, la banda, los vestidos y el maquillaje.

Otra imagen que se rescata del concurso de belleza, muestra a la Reina del Carnaval colocando la Diadema de Princesa a Esthercita Ruíz, la que se nombra como “símbolo de la hermosura de nuestras mujeres que dio una nota de alegría y simpatía a las tradicionales fiestas”.¹⁹⁷ Se observa claramente a Lupita colocando con la mano derecha la diadema, y a Esther con una actitud de reverencia hacia la ganadora al bajar la cabeza. Ambas

¹⁹⁶ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 3828, 02 de agosto de 1964.

¹⁹⁷ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 84, 28 de enero de 1950, p.7

portan un vestido color claro, y en caso de la ganadora, se observa únicamente su capa, la corona y parte de su rostro.

En el caso de la diadema que distinguió a las Princesas, el objeto se valora en un menor grado que la corona; la diadema tiene un sentido orientado a la feminidad, se distingue como un objeto portado por las mujeres, se define como "joya femenina, en forma de media corona abierta por detrás, que se coloca en la cabeza",¹⁹⁸ también como un "adorno o aderezo femenino en forma de aro abierto, que sujeta el pelo hacia atrás",¹⁹⁹ y para el caso de las princesas, era necesario una distinción que las hiciera diferentes a las otras mujeres. Las relaciones de poder entre la Reina y las Princesas están claras, ambas poseen una belleza menor, y aunque no se designe un segundo ni tercer lugar, ambas ocupan una posición inferior a la Reina, pero superior a las otras mujeres presentes en la ceremonia de coronación.

Los cuerpos por sí mismos, en su visión taxonómica no podrían tener un significado social, dicho significado se otorga a partir de los elementos externos que lo conforman, recordemos que Marcel Mauss se refiere a las *técnicas corporales* como el uso y movimiento del cuerpo en una forma tradicional, donde en cualquier caso hay que seguir un procedimiento en que partiendo de lo concreto se llegue a lo abstracto, donde la enseñanza y el aprendizaje están presentes a través de las formas en que se hace uso del cuerpo en una determinada sociedad;²⁰⁰ a diferencia de las *tecnologías corporales* que hacen referencia a la relación que hace Michel Foucault entre el cuerpo y el poder, más que hablar de estilos y de diversidad de técnicas, donde las técnicas son atravesadas simultáneamente por rasgos kinéticos de unidad y diferencia y por relaciones jerárquicas de poder,²⁰¹ es por esta

¹⁹⁸ *Diccionario de la Real Academia Española...*, Óp. Cit.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Mauss, Marcel, *Sociología y Antropología*, España, Tecnos, 1979, p. 337.

²⁰¹ Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México, INBA, 1995, p. 233.

razón, que Lupita Diez, además de simbolizar los atributos de género que de la época se esperan de un cuerpo sexuado, también es parte del grupo de poder que ella representa y simboliza, es un vínculo entre el poder político y la clase empresarial de la ciudad, donde su cuerpo, a través de los accesorios externos contiene significados de carácter social.

La ganadora y los días posteriores a la coronación

Durante un año por lo menos, la ganadora del concurso de belleza asistía a los eventos más importantes que se desarrollaron en la ciudad de Morelia, principalmente todos aquellos que involucraban a los sectores sociales de la élite moreliana, sin dejar atrás actividades que se pueden considerar de carácter político en la ciudad. Durante el primer mes, y muy cerca al momento que recibió la corona, Lupita Diez realizó una visita a la Penitenciaría del Estado, dicha visita, provocó un asombro de la ciudadanía, ya que según el periódico *La Voz De Michoacán*, durante su visita logró que varios presos fueran absueltos de su condena por su intervención, y otros más lograron revisar sus “causas” por ser consideradas “irregulares” según los criterios de la Reina del Carnaval.

En la visita que hiciera a la Penitenciaría del Estado en su afán de derramar un poco de bondad y cariño entre los infelices que sufren el más preciado de los dones, la libertad, se beneficiaron un gran número de presos, ya que unos lograron salir por su intervención y otros serán revisadas sus causas, ya que sus sentencias adolecen de serias irregularidades. Entre los que pudimos darnos cuenta nosotros, se encuentran Ignacio García Aguilar, quien tiene ‘solamente TRES AÑOS preso sin haber sido sentenciado hasta la fecha; Agustín Chávez L. tiene un año preso sin haber sido sentenciado aún.’²⁰²

²⁰² *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 89, 04 de marzo de 1950.

La presencia de la Reina del Carnaval se vivió también en los festejos que corresponden a “Las Fiestas de la Primavera”, dicha presencia se verifica en una fotografía donde figura con las princesas electas en un “hermoso carro presentado por el Estado de Michoacán”, en el pie de foto de la imagen se afirma que le Reina del Carnaval “nos representará en México”,²⁰³ lo que indica que será la representante de belleza del Estado de Michoacán en otro concurso.

La Reina del Carnaval se presentó también en eventos como las Corridas de Toros de la ciudad que se organizó con motivo del CDIX aniversario de la fundación de la ciudad con la presencia de Silverio Pérez, Antonio Velázquez y Paco Ortiz; según el cartel del evento, las invitadas de honor serían “sus graciosas Majestades Rosita I Reina de la Primavera de México y Lupita I Reina y señora de estos lares michoacanos, quienes acompañadas de sus cortes, darán la nota de hermosura y alegría a esta fiesta brava”.²⁰⁴

Los festejos de la ciudad de Morelia en el año de 1950 duraron tres días, el día 16 de mayo se llevó a cabo la coronación de la Reina de los Charros, Gloria I, a la reina, como de costumbre, la coronó el Presidente Municipal Don Fernando Ochoa en representación del Gobernador; después de la coronación se presentó una obra de teatro titulada “La Huella” por el grupo que dirigió la Profesora Melania Gómez. Al día siguiente se festejó a los Charros con una fiesta que presidió el Gobernador del Estado y su esposa; además de una “Noche Mexicana” a la que concurrió “todo Morelia”. El día 18 se ofrecieron varios eventos, entre los que destaca el desfile de carros alegóricos:

Luciendo en primer lugar el hermoso carro de nuestra Reina de Carnaval, Lupita I, que presentando un motivo típicamente michoacano, sacará los dos primeros lugares en el concurso de

²⁰³ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 99, 13 de mayo de 1950.

²⁰⁴ *Ibidem*.

carros en la Feria de Primavera en la ciudad de México; le seguía la hermosa Rosita I, que como una prueba de simpatía hacia el pueblo michoacano, aceptó la galante invitación que le hiciera nuestra ciudad para que la visitara.²⁰⁵

Los festejos transcurrieron y las reinas fueron las invitadas de honor en el banquete que se llevó a cabo en el Hotel Virrey de Mendoza.

Otra actividad que desempeñó la Reina del Carnaval de 1950 fue en el evento de la “Convención de Leones en la Ciudad de Morelia”; Lupita Diez aparece en la portada de *La Voz de Michoacán* que informa sobre el festejo de la actividad, la que se enmarcó como principal acontecimiento al ser el encabezado del sábado 25 de noviembre de 1950.²⁰⁶ El acontecimiento que se llevó a cabo en la ciudad, trajo como consecuencia que los miembros del Club de Leones fueran declarados “Huéspedes distinguidos” a través de un acto solemne donde el Presidente de la ciudad, el Lic. Fernando Ochoa entregó las llaves de la ciudad y un pergamino alusivo, al Gobernador del Distrito B-4 de Clubs de Leones, el señor Ing. Héctor Rivera.²⁰⁷ Además de figurar en la portada principal del periódico, la función de la Reina del Carnaval fue estar presente en el Desfile que mostró las banderas de los lugares donde se encuentran los clubes de Leones; en dicho acto, distintas mujeres se encargaron de llevar las banderas, no obstante, resalta el papel de la ganadora del carnaval, ya que ella “orgullosamente, gallardamente y con gran donaire, vestía con nuestro mexicanísimo traje de “China Poblana”.²⁰⁸

De acuerdo con la información que brinda el entonces semanario *La Voz de Michoacán*, esa fue la última actividad del año que desempeñó la Reina electa ganadora del Carnaval de la ciudad de Morelia, Michoacán. Es

²⁰⁵ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 101, 27 de mayo de 1950.

²⁰⁶ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 120, 25 de noviembre de 1950.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

necesario pensar en las actividades de la Reina del Carnaval vinculadas con el poder mediático y político del año de 1950, ya que el Carnaval de la ciudad del año de 1951 muestra una mínima atención al certamen de belleza comparado con el de ese año, de hecho, muestra una mínima atención al Carnaval en su conjunto.

En el caso de la propaganda del Carnaval de 1951, únicamente se presentan dos notas cortas alusivas a la organización del carnaval, y dos que refieren a los festejos del carnaval. La primera nota refiere a los esfuerzos del Comité Organizador para los festejos del Carnaval de la ciudad de Morelia, la nota, titulada “El Comité del Carnaval Trabaja Activamente”, muestra los acuerdos que se tomaron en la última junta, entre los que destacan que:

No se hiciera la elección de la Reina por medio de votos vendidos al público, debido a la falta de tiempo, ya que no sería posible hacer la serie de bailes que para este caso se requiere; habiéndose hecho por elección de los distintos sectores que estuvieron a la mencionada junta. Esta elección recayó en la señorita Chabela Figaredo, pero hasta los momentos de cerrar esta nota ignoramos si la señorita Figaredo aceptaría ser La Reina del Carnaval de Morelia.²⁰⁹

La elección de la reina para el Carnaval de 1951 se dio de manera interna, la decisión quedó en el Comité Organizador, sin el aparente consentimiento de la mujer que se seleccionó como la única candidata a la corona; no obstante, a su desconocimiento sobre la decisión, en el siguiente número de *La Voz de Michoacán* que la anunció, se evidencia que la Señorita Isabel Figaredo aceptó ser la Reina del Carnaval de 1950.

Otra nota hace referencia a una convocatoria que emitió el Comité Organizador de las Fiestas del Carnaval con la cooperación de la Dirección Federal de Educación Física para una competencia infantil de ciclismo; la

²⁰⁹ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 134, 20 de enero de 1951.

nota muestra las bases del concurso que se presentaría el 04 de febrero de 1951 en el Bosque Cuauhtémoc de la ciudad de Morelia.²¹⁰

Además de la convocatoria para el concurso infantil de ciclismo, se presentó el programa de los festejos del Carnaval a desarrollarse los días 3, 4, 5 y 6 de febrero de 1951; de acuerdo a la programación que el Comité Organizador emitió, se planeó la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval, S.G.M. Isabel I en el Teatro Ocampo, para de ahí partir al baile en el Palacio del Poder Ejecutivo.²¹¹ Al igual que el año anterior, la caravana del “Entierro al mal humor” estaría encabezada por El Rey Feo en su recorrido por el centro de la ciudad.

A diferencia de los festejos del año de 1950, el Carnaval de 1951 no sufrió de una propaganda exhaustiva, ya que no aparecen las fotos de la ceremonia de coronación, tampoco de la reina electa esta vez por el Comité Organizador de la ciudad de Morelia. Es necesario advertir que a través de la revisión hemerográfica, pareciera que el semanario presentó mayor énfasis en las noticias de carácter político y económico que sucedían en el Estado de Michoacán. En el caso de la nota que refiere al supuesto entusiasmo de la ciudadanía para los festejos del carnaval, se invitó al pueblo a divertirse y a gozar el desfile de antorchas del “entierro del mal humor”, para de ahí partir al Baile del Palacio; donde se coronaría a Isabel I.²¹²

Los festejos del Carnaval se llevaron con una aparente alegría, tal y como lo muestra la única nota que hace referencia a los resultados que se presentaron y que se titula “El Pueblo Requiere Diversiones”; la nota refiere al éxito que se logró por el Comité del Carnaval presidido por el señor Don Carlos Alarcón Calderón para la “atracción del Turismo” a la ciudad de Morelia; además se demostró que el pueblo requiere que se le presenten

²¹⁰ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 135, 27 de enero de 1951.

²¹¹ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 136, 03 de febrero de 1951.

²¹² *Ibidem*.

diversiones populares y gratuitas para su esparcimiento, que le “sirvan de válvulas de escape para olvidarse por algunos momentos de la triste situación por la que atraviesa”.²¹³ Además de lo anterior, se agradeció la participación del empresario Don Jesús López García, Gerente de la Coca-Cola, “ya que el sólo se echó a cuestras la construcción de todos los carros alegóricos y de las mojigangas de cabezones”.²¹⁴

Una de las características de la elección de la reina de belleza fue que implicó directamente la participación del Estado, al ser uno de los principales organizadores de la ceremonia. El Carnaval se configuró primeramente como un ritual en la medida que se incluyó la participación de todos los sectores de la sociedad, sin embargo, el acto de coronación de la Reina del Carnaval, fue el acontecimiento que aglutinó a los empresarios y la élite política moreliana, y el que muestra claramente la participación de las mujeres desde las relaciones de poder.

²¹³ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 137, 10 de febrero de 1951.

²¹⁴ *Ibidem*.

CAPÍTULO III

EL CUERPO DE LAS MUJERES EN LA CEREMONIA DE CORONACIÓN

El cuerpo de las mujeres: símbolo de belleza

Desde el enfoque social, el cuerpo se presenta como un elemento de estudio dotado de símbolos y significados que nos aportan valiosa información sobre la concepción del mismo en los diversos contextos. El cuerpo de las mujeres es el elemento central en el certamen de belleza que se insertó en los festejos del Carnaval de 1950, sin éste, dicho certamen ni siquiera podría materializarse en sus múltiples dimensiones.

Los estudios sobre los certámenes de belleza desde el enfoque multidisciplinario, muy pocas veces se centran en descifrar la serie de símbolos que se atribuye al cuerpo de las mujeres, en su mayoría, y desde las primeras reflexiones en torno al cuerpo y los concursos, la postura feminista dejó claro el rechazo de los concursos de belleza por ser la muestra clara de la cosificación del cuerpo de las mujeres. Según Nuria Varela, el cuerpo de las mujeres se convierte en el botín máspreciado, ya que:

Ha sido territorio conquistado y arrebatado durante siglos...el cuerpo femenino en toda su extensión: sexualidad, salud, belleza y capacidad reproductora. El patriarcado se ha empeñado en negar la sexualidad de las mujeres, su placer y su deseo, y al mismo tiempo, se ha encargado de imponer cánones estéticos”.²¹⁵

La postura feminista denuncia las consecuencias de los concursos de belleza en la implantación de cánones, estereotipos y prototipos de belleza en el imaginario de las mujeres, mostrando el impacto a nivel subjetivo de las

²¹⁵ Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes...*, Óp. Cit., p. 276.

imágenes corporales sesgadas y distorsionadas, imágenes que se muestran en los concursos de belleza, tal es el caso de las enfermedades físicas que a nivel patológico se transforman en el Transtorno Dismórfico Corporal y pueden llegar a terminar con la vida de las mujeres, es por ello que la visión reflexiva feminista no puede dejarse de lado.

Las nuevas posturas en relación al estudio del cuerpo nos obligan a introducir una mirada aún más crítica, dotada de postulados teóricos que permitan entender cuáles son los elementos presentes en los concursos de belleza. Según Rodrigo Parrini, dos discusiones han puesto al cuerpo en el centro de varios debates actuales o recientes, primero, la discusión sobre la posmodernidad, que en algunas de sus vertientes ha sido una discusión sobre el estatus de lo humano y lo subjetivo, y en un segundo momento las discusiones sobre el poder y los regímenes políticos, donde el cuerpo ha ocupado nuevamente un lugar central.²¹⁶

La discusión en torno al estudio del cuerpo no deja de lado el análisis del poder, y por tanto es pertinente pensar el concurso de belleza en función de las relaciones de poder que se ubican en el contexto. Una de las fuentes que posibilitan el estudio del cuerpo, es la fotografía, para el presente análisis, la fotografía es la principal herramienta de análisis, no obstante, no se puede dejar de lado que dichas fotografías se difundieron en el periódico más importante de la época, donde además de lo anterior, el dueño del mismo periódico, es el Presidente del Comité Organizador de los festejos del carnaval.

En lo referente al cuerpo y la fotografía, Amanda de la Garza lo entiende como un acto performativo, como un acto corruptor de lo real, un objeto difícil de colocar, de situar, ya que se encuentra en el linde, en la lucha

²¹⁶ Parrini, Rodrigo, “¿Cómo estudiar el cuerpo?”, en Parrini, Rodrigo (coord.), *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo? ...*, Óp. Cit. p. 12.

entre la noción de ficción;²¹⁷ y si se considera esto como un mecanismo de poder, es evidente que el cuerpo de Lupita y las princesas, además de difundir estereotipos y marcar una norma, se convierte en la bandera de la clase social a la que pertenece, y en relación con ello, su cuerpo es una herramienta que abandera una clase social que pretende establecer las nociones de belleza en las mujeres.

Si se piensa en los certámenes de belleza contemporáneos, podemos observar que los cuerpos también son el vehículo para representar una nación, por tanto, el que represente un gremio asociado a la clase social no resulta novedoso. En este caso, la representación del cuerpo de las mujeres coronadas como reinas de belleza abandera al gremio empresarial, y por tanto, ser parte de este reducido grupo que logró entrar al Teatro Ocampo de la ciudad de Morelia, dota de legitimidad a la reina electa.

El cuerpo de la reina y las princesas se observa en las fotografías que el periódico publicó, y no es posible saber quién fue la persona que captó con la cámara los momentos que se muestran, sin embargo, es posible que el fotógrafo o fotógrafa trabajara para *La Voz de Michoacán*, ya que fue el único medio de comunicación que aparentemente difundió las fotografías.

Si nos situamos en el acto de la toma de la fotografía, se observará que se genera un vínculo entre los presentes, pero también produce disposiciones corporales, gestos y formas específicas. Siguiendo a de la Garza, la corporalidad en la imagen de la fotografía se hace presente de diversas maneras, la imagen se centra en lo corporal, deposita la identidad en el espacio del cuerpo, en todo lo que la compone (género, gestos, poses, etc.), la fotografía ha generado cuerpos, representaciones del cuerpo y la carne, estereotipos, deseos, diferencias, distancia, y con ello modos de

²¹⁷ De la Garza, Amanda, "Notas para la construcción de un cuerpo-imagen", en Parrini, Rodrigo (coord.), *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo? ...*, *Op. Cit.*, pp. 265-287.

relación a través del consumo de imágenes y de la reproducción de las mismas por medio de los dispositivos de producción de uso cotidiano.²¹⁸

Con base a lo anterior, los cuerpos que se representan en la fotografía adquieren múltiples significados, si el análisis se retoma a partir de las representaciones y a través de un enfoque feminista, podemos dar cuenta de la construcción de los estereotipos a partir de los concursos de belleza y las consecuencias en el cuerpo de las *otras* mujeres, las que no cumplen con las características que se muestran en la imagen. En relación también a la fotografía-cuerpo, podemos dar cuenta que la serie de imágenes que se difunden de las “mujeres bellas” son las que dan soporte a los concursos de belleza, las que legitiman su existencia, ya que la mirada trasciende a un teatro, auditorio o recinto espacial donde se desarrollen los concursos.

Como se mencionó anteriormente, el cuerpo de la reina de belleza del certamen que se analiza funge como representante del gremio social empresarial de la ciudad de Morelia, ya que todas las competidoras son hijas de empresarios reconocidos de la ciudad, así mismo, se posicionan en el poder que tiene que ver con la relación que desde el poder político se realizó al vincularse con el sector empresarial, ya que como se mencionó en el capítulo anterior, el Presidente de la ciudad provenía de una de las familias ganaderas más importantes de la región.

Si sólo se hablara del “control del cuerpo” se deja de lado la capacidad de agencia de las personas; es decir, considerar a Lupita como una víctima donde la única función de su cuerpo es el abanderar a la clase social que tiene el poder político de la ciudad de Morelia resulta poco crítico, valdría la pena preguntar si al ser electa como reina de belleza dota de poder a las mujeres, lo cierto, es que el pertenecer a la clase social acaudalada de la ciudad ya de por sí tiene un rasgo de poder, y entre las mismas competidoras, es posible observar que la reina por lo menos goza de un

²¹⁸ *Ibidem.*

“status” mayor al de las princesas, y para corroborar lo anterior basta con ver los movimientos kinestésicos que se muestran en las fotografías en las que ella coloca la diadema a las princesas y que se analizarán a detalle en los siguientes apartados.

Desde la microfísica del poder que aborda Foucault, el dominio, la conciencia del cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudes, la exaltación del cuerpo bello...todo está en la línea que conduce el deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo.²¹⁹

La coronación de la reina de belleza dentro del carnaval, es una muestra clara de la microfísica del poder, porque a través de las técnicas del cuerpo, primeramente, el Presidente Municipal corona a la reina electa, la que a su vez coloca la diadema a las princesas, y éstas mismas ocupan cierto poder al estar en el escenario del teatro e ir en la carrosa dispuesta para ellas durante el desfile; no todas las mujeres pueden encontrarse en esas posiciones. Es importante mencionar que el ejercicio de poder se vislumbra en toda la organización del carnaval, desde la conformación del comité organizador, se excluye la opinión de gran parte de los sectores que conforman la ciudad, por lo tanto, la jerarquía es evidente en todo momento.

Andrea Pequeño afirma que en los certámenes de belleza el cuerpo de las mujeres se convierte en un terreno de mensajes, donde la figura de cada reina se transforma en un signo emblemático y viviente de la colectividad, es un cuerpo vestido y cargado de cultura, donde se activa un rol determinado.²²⁰ En su estudio, demuestra como el cuerpo de las mujeres indígenas, en los certámenes reafirma las identidades colectivas de las

²¹⁹ Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, España, de La Piqueta, 1980, p. 104.

²²⁰ Pequeño, Andrea, "Las reinas, los cuerpos comunitarios", en *Imágenes en disputa. Representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas*, Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2001, pp. 67-101.

distintas etnias que conforman la nación ecuatoriana, y si esto se toma como una noción verdadera, en términos étnicos el cuerpo de Lupita, dotado con su vestimenta, su procedencia económica, y como un cuerpo evidentemente blanco-mestizo, sólo representa a un sector muy limitado de la sociedad.

El cuerpo de las mujeres retoma diversos mensajes en cada certamen de belleza, y para la investigación que nos ocupa, los símbolos y mensajes sólo reafirma el poder económico y político de la clase con mayor poder, así mismo, se muestra como el emblema del festejo de dicho gremio, ya que a diferencia de los otros festejos en las plazas públicas como los toritos de petate y los bailes, el evento de la ceremonia de coronación se privatiza, y por ende, hay una necesidad de mostrarlo a la ciudadanía a partir de las fotografías que se muestran en el periódico, siendo éstas las únicas imágenes de los festejos del carnaval, por lo tanto, tal y como lo mencionó *La Voz de Michoacán*, fue el evento más importante del Carnaval de 1950 en la ciudad de Morelia según la información de la prensa.

El ethos y el cuerpo: características de la reina de belleza

La elección de la Reina del Carnaval está cargada de matices, a través del discurso de la prensa y las descripciones que acompañan las fotografías que se muestran, es posible percibir la dicotomía belleza-bondad que por tradición se asignó a las mujeres desde las concepciones de género. Dicha noción se entiende si nos situamos en el contexto en el que se desarrolla el certamen, ya que a través de la prensa podemos describir que, si bien inicia una estetización del cuerpo de las mujeres, también se les sigue concibiendo desde la visión tradicional del ser bondadoso, es decir: "llena de gracia como el ave María", tal como se afirmó anteriormente y como se describe a Lupita I en un pie de foto; por lo tanto, además de ser bella, la reina tenía que ser buena.

Resulta necesario entender qué es el “ethos” y por qué se considera importante para la presente investigación. Según el filósofo griego Aristóteles, *ethos* se refiere a la construcción de un modo de ser virtuoso, donde emergen los actos singulares de la vida práctica y dependen de la responsabilidad; es decir, lo que fundamenta el actuar de las personas.²²¹

La conducta de las mujeres siempre se ha cuestionado, de ahí proviene la valoración de las mismas, las normas tradicionales de género exigen a las mujeres que se inserten en un comportamiento adecuado que se asigna a partir de los arquetipos construidos por la cultura, la religión y la historia. Según el diccionario de la Real Academia Española, la ética se define como "recto, conforme a la moral";²²² y si se toma esta definición, junto con la que proviene de la filosofía, la que trata del fundamento de los valores, podemos dar cuenta que la mujer, en todo su ser, siempre se encuentra en un juicio continuo, sus acciones en el mundo, sus valores, su modo de ver la vida, la hacen, en términos foucaultianos, estar en un panóptico permanente, ya sea por las instituciones que conforman la sociedad, o por la mirada más cotidiana y reducida que se pueda encontrar.

Los juicios que se ejercen hacia las mujeres, justo por esa mirada que se centra en su actuar en la sociedad de mediados del siglo XX, siempre tienen una carga extra a aquellos juicios que se hacen hacia los hombres en términos morales y éticos, y para corroborar lo anterior basta con mirar la prensa de la época y dar cuenta que las notas que se dirigían a las mujeres y que trataban sobre ellas, se referían a su bondad, a su belleza, a su maternidad y a su calidad de mujer llena de gracia, tal como lo refleja el arquetipo de la Virgen María.

En el concurso de belleza que se analiza, la mujer bella debía ser una mujer con buen prestigio social, una "soberana de la belleza y la gracia", con

²²¹ Didier, John, "Éthos y Eudaimonía en la Ethika de Aristóteles", en *Praxis* 66, Costa Rica, Universidad Nacional de Costa Rica, enero-julio, 2011, pp. 11-25.

²²² Diccionario de la *Real Academia Española*, *Óp. Cit.*

un "corazoncito de oro que se derramara en forma de cariño, comprensión y caridad para los desvalidos y para los que sufren".²²³ Lupita se acerca a ese *súmmum* del arquetipo de la Virgen de Guadalupe que refiere Julia Tuñón,²²⁴ y su calidad de mujer bondadosa se evidencia en todas las actividades que como Reina del Carnaval debía cumplir, todas ellas, se enmarcan perfectamente en esa asignación de bondad y gracia que se asignó a las mujeres; otro ejemplo claro de ello, se percibe en la visita de Lupita a la Penitenciaría del Estado, ya que la mujer logró liberar a "un gran número de presos" con condenas de tres y un año, y logró poner en tela de juicio los casos que presentaban cierta "irregularidad".

Sólo su presencia bastó para dar libertad a aquellos hombres, ella "derramó un poco de bondad y cariño entre los infelices que sufren el más preciado de los dones, la libertad...".²²⁵ Al liberar a los presos, Lupita sólo reafirma los valores y normas que se asignaron a las mujeres, ese comportamiento que se ciñe a la mujer perfecta, bella y además bondadosa, donde a su vez pone en tela de juicio el sistema jurídico y de justicia de la ciudad de Morelia.

La Antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos afirma que la construcción de las mujeres es histórica, y en esa construcción, su subjetividad se construyó como mágica y religiosa,²²⁶ por tanto, no es fortuito que, al acercarse al arquetipo de la Virgen de Guadalupe, pueda lograr liberar a los presos, no por un acto de justicia, sino por la construcción subjetiva de las mujeres, porque su benevolencia y su virtud están más cercanos a un poder mágico que trasciende a las mismas autoridades.

²²³ Nota al pie de foto de la imagen de la reina de belleza (Ver anexos)

²²⁴ Tuñón, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada...*, *Óp. Cit.*

²²⁵ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 89, 04 de marzo de 1950.

²²⁶ Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 308.

Es preciso advertir que la liberación de los presos no se puede tomar como un acto de carácter político, ya que si bien se convierte en jueza, su sentido de justicia y la posibilidad de decidir quiénes son presos irregulares y quienes deben ser liberados proviene de dicha cualidad subjetiva que se le asignó, además, no debemos olvidar que al actuar como jueza en ese espacio público, sólo se reafirma su carácter de mujer bondadosa y llena de gracia, ya que de acuerdo a la información, fue el único día que tuvo la oportunidad de incidir en el sistema de justicia de la ciudad.

Judith Butler inicia su obra *Cuerpos que importan*, con una cita de Donna Haraway que cuestiona la subjetividad y la existencia material de los cuerpos: “¿Por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?”;²²⁷ dicha frase escrita en 1984, cuestiona la postura en relación a la separación cuerpo y mente que desde la visión contemporánea se tiene en relación a la existencia material de los cuerpos, no obstante a ello, en el certamen de belleza que se analiza, fue necesario que la ganadora, además de ser hermosa en su corporalidad, debía ser correcta en su comportamiento. Si se analizan los certámenes del siglo XXI, podemos dar cuenta que la hipersexualización y estetización del cuerpo posiblemente logró una ruptura respecto al comportamiento de las mujeres; ya que el formato de los certámenes se estandarizó con el impacto que tuvo *Miss Universo* a partir de la segunda década del siglo XX.

Haraway, afirma que “los cuerpos son fabricados, y han sido completamente desnaturalizados como signo, contexto y tiempo. Los cuerpos de finales del siglo XX no crecen de los principios internos armónicos teorizados en el romanticismo...los organismos son fabricados,

²²⁷ Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo...*, Óp. Cit., p. 17.

son constructos de una especie de mundo cambiante”,²²⁸ y Lupita es parte de ese constructo que determinó su época. Lupita cumple con esa belleza armónica entre lo corporal y el ethos, es el prototipo ideal de mujer que se espera de la época, y que, según la filosofía feminista, tiene origen en la configuración de la moralidad positiva en torno a la condición femenina, donde son tres los elementos básicos: la biología de las mujeres, la hegemonía masculina y, por último, la educación –formal e informal- que se imparte a las mujeres.²²⁹

Las posturas deontológicas y teleológicas feministas apuntan a señalar que la subjetividad de las mujeres se encuentra inserta en una sociedad de dominación constante,²³⁰ donde su comportamiento históricamente se ciñe a normas rígidas en lo referente a su actuar en la sociedad que se construyen a través de distintos discursos, y los medios de comunicación se convierten en una herramienta clave para la conformación del *ser* en toda su existencia.

Es necesario advertir que desde el discurso visual y textual, se muestra la construcción de una mujer perfecta, más allá de los comportamientos cotidianos de Lupita, su imagen se ciñe a la perfección que la ganadora debía tener, y que tal y como afirma Françoise Carner, su rol es producto de la herencia de la época colonial,²³¹ más allá de las rupturas que los movimientos políticos y económicos de la Independencia y la Revolución Mexicana pudieron otorgar, la concepción de los roles de género conlleva otro tipo de rupturas historiográficas.

²²⁸ Haraway, Donna J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, España, Cátedra, 1995, p. 357.

²²⁹ Hierro, Graciela, *Ética y feminismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 51.

²³⁰ Nuria Varela aborda la historia del pensamiento feminista en su obra: Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes...*, *Óp. Cit.*

²³¹ Carner, Françoise, “Estereotipos femeninos en el siglo XX”, en Ramos, Escandón Carmen (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 99.

Si bien ya se describió anteriormente que las características deontológicas fueron una cualidad importante para la elección de la Reina del Carnaval de 1950, el énfasis que se pretende realizar en el presente apartado corresponde a visibilizar la concepción de mujer que se tenía en vínculo directo con el cuerpo, es decir, la exigencia que se hacía a las mujeres respecto a su *deber ser* conforme a las normas y los valores que caracterizaron a las mujeres de mediados del siglo XX. Por lo anterior, el cuerpo y el comportamiento fueron parte vital de la noción que de mujer bella se constituyó a partir del carnaval. Adjetivos como *guapa y gentil*, *soberana de la belleza y la gracia*, *hermosa y simpática*, son sólo parte de las asignaciones que se otorgó a las mujeres morelianas desde la prensa.

Antes de continuar con el análisis, es preciso advertir que todo queda en una representación, que siempre queda la deuda con las resistencias que desde el mismo cuerpo se hicieron en el contexto que nos ocupa, ya que el gran peso que tiene el poder de una representación siempre se contrasta con aquellas rupturas que es necesario indagar, sin embargo, para la presente investigación, y por la importancia que en el imaginario colectivo tienen las representaciones que difundieron los medios de comunicación, es necesario concluir que era lo que se construía a partir de la prensa moreliana, y que como se mencionó anteriormente, su *legitimidad* como reina de belleza se puede cuestionar al ser una elección producto de la compra de votos, la descripción y difusión del discurso en toda la extensión de la palabra (visual y textual) nos muestran la concepción de una región y una época determinada en torno al cuerpo de las mujeres, que sin embargo, no deja de ser producto de una clase social y un poder gremial y político, tal y como lo demuestran también los certámenes actuales con sus distintos matices contextuales.

Aproximaciones a la cinestesia de la ceremonia de coronación de la reina

El cuerpo de las mujeres es el principal vehículo de los certámenes de belleza, cuando se mira un concurso, podemos dar cuenta que en todo momento el cuerpo es el principal protagonista, y en este sentido, se activa y se realiza un ejercicio hermenéutico de los movimientos de cada una de las participantes por parte de las y los espectadores, dicha acción, se convierte en una comunicación no verbal hasta el momento en que tienen oportunidad de hablar la concursante.

Para el certamen que nos ocupa, es imposible conocer la voz de la reina, de hecho, su elección aún no obedece al formato estandarizado que *Miss Universo* implantó a nivel mundial durante la segunda mitad del siglo XX. En el caso de la elección de la Reina del Carnaval en 1950, el protagonismo del cuerpo se hace visible en las imágenes de la coronación de la reina descritas anteriormente y que se muestran como material anexo de la presente investigación. Las imágenes que la prensa muestra como resultado de la coronación, captaron algunos de los movimientos del protagonista y las protagonistas del certamen, movimientos que obedecen a estándares aceptados y construidos histórica y culturalmente.

El lenguaje no verbal en la presente investigación se entiende como lo clasifica Mark L. Knapp a través de tres unidades primarias: “las estructuras y condiciones mentales del ambiente donde el proceso de comunicación toma lugar, las características físicas del comunicador, y las diversas manifestaciones del comunicador”.²³² El lenguaje no verbal es parte de la comunicación, los movimientos corporales están en un proceso continuo de comunicación y recepción de mensajes, y en la presente investigación las posturas que la cámara fotográfica captó tienen varios significados.

²³² Cita traducida de: Knapp, Mark y Judith Hall, *Nonverbal Communication in Human Interaction*, United States, Wadsworth, Cengage Learning, 2010, p. 6.

Es preciso advertir que cada mirada otorga significados distintos a lo que mira, y de acuerdo al contexto de la fotografía, se puede afirmar que por lo menos intervienen dos miradas en la interpretación de las posturas, la primera es aquella que el contexto mismo otorga, y que se puede leer a partir de la misma descripción de las fotografías; la otra, es aquella interpretación que parte desde la lectura de los símbolos que conjuntan los movimientos corporales y que dan sentido al conjunto integral de lo que se mira. La primera imagen, y como se afirmó en la descripción que se hizo en el capítulo II, únicamente capta a la reina electa al momento de la coronación, ella levanta la mano izquierda en una posible señal de saludo, a diferencia de su otro brazo que se encuentra sobre su vestido sin señal alguna de mensaje.

Lupita se encuentra de pie, y de acuerdo a la secuencia fotográfica, fue la primera que el fotógrafo tomó, lo anterior se intuye porque en las siguientes cuatro fotografías, Lupita ya tiene la corona que la legitima como la reina de belleza del Carnaval de Morelia. Según Flora Davis, las manos están maravillosamente articuladas. Se pueden lograr setecientos mil signos diferentes usando combinaciones de movimientos del brazo, de la muñeca y de los dedos,²³³ y Lupita tiene la condición y la capacidad de emitir un saludo a todas las personas que asistieron al teatro para ver la ceremonia de coronación. Más allá de saludar a todas las personas que observaron la ceremonia, el mensaje del saludo de la reina se transmite a través de la prensa para todas las personas que tuvieron acceso a ésta.

Las manos ocupan un papel muy importante en la ceremonia de coronación, Lupita también usa ambas manos para coronar a las princesas y para recibir el cetro real que le entrega el Presidente Municipal, por lo tanto, es posible pensar que dichas extremidades eran necesarias para que la ceremonia de coronación pudiera ser válida; ¿será posible pensar que un

²³³ Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 1976, p. 113.

cuerpo carente de brazos pudiera ocupar la corona de belleza para el periodo que nos ocupa?, la respuesta a esta pregunta la otorga el mismo contexto de la ciudad de Morelia; a través del análisis de la prensa, los cuerpos discapacitados físicamente no se representaban, por el contrario, pareciera que prevalece la noción médica que desde el siglo XIX asociaba a los cuerpos hermafroditas, cíclopes, enanos, siameses y todos aquellos seres poseedores de una morfología con la que no se puede vivir con lo “monstruoso”,²³⁴ y dicha noción se reafirma porque esos cuerpos se alejan de la mirada cotidiana.

La exclusión de los cuerpos discapacitados es muy evidente en el certamen de belleza que nos ocupa, y es posible percibir que esa mirada de exclusión trasciende hasta nuestra época, ya que la discapacidad históricamente no se asocia con los certámenes de belleza, y si lleváramos el análisis a quienes ostentan el poder político, el Presidente Municipal también usa ambas extremidades, ya que se puede observar que con la mano izquierda coloca la corona, y con la derecha entrega el cetro real a la ganadora, por lo que la exclusión de los cuerpos discapacitados se observa en ambos sentidos.

Las posturas que adquieren cada una de las participantes de la ceremonia de coronación y la del Presidente Municipal simbolizan también relaciones de poder. Según Roberto Flores, hablar de porte nos remite al cuerpo, más precisamente nos remite a la postura y a la imagen corporal, y a partir de ellas a las inferencias que hacemos acerca de la consistencia anímica y moral de las personas, y es un componente esencial de la ritualidad cotidiana con la que nos presentamos ante los demás,²³⁵ es por ello que se pueden describir las siguientes posturas a partir de las relaciones

²³⁴ Gorbach, Frida, “El cuerpo del monstruo, espejo de la ley”, en Muñiz, Elsa (coord.), *Registros corporales...*, *Óp. Cit.*, pp. 223-243.

²³⁵ Flores, Roberto, “Postura y porte (Ensayo de semiótica lexicográfica)”, en *Antropología. Boletín oficial del INAH*, Núm. 87, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, septiembre-diciembre 2009, p. 78.

de poder: como se mencionó en los capítulos anteriores, las imágenes que corresponden a la coronación y la entrega del cetro real muestran al Presidente Municipal de pie mientras que Lupita se encuentra sentada en espera que le coloquen la corona y le entreguen el cetro real. Las siguientes fotografías muestran el momento en que las princesas inclinan la cabeza ante la reina para que ésta coloque la diadema que las simbolizará como princesas.

Tanto la reina como las princesas y el Presidente se encuentran en la mirada de todas y todos los asistentes, son observadas y observado en todo momento, por lo que es necesario nombrar que sus posturas obedecen a un programa posiblemente creado previamente, ya que en la prensa que antecedió el día de la coronación, se anunció dicha ceremonia, además de los sucesos que consecutivamente se realizarían, como fue el caso del baile que se llevó a cabo en el Palacio del Ayuntamiento a las 22 horas. No es posible saber si antes de la ceremonia se llevaron a cabo ensayos, lo que sí se puede afirmar, es que, si bien no son movimientos y posturas practicadas con anterioridad, el participante y las participantes tenían un conocimiento previo sobre los posibles movimientos que debían realizar, y en este caso, el carácter espontáneo se pierde.

Flora Davis afirma que la postura es la clave no verbal más fácil de descubrir, y afirma que las posturas congruentes o similares expresan acuerdos y estatus,²³⁶ y está claro que todas las personas que estaban en el teatro aceptaron los sucesos que se estaban desarrollando, independientemente de si estaban de acuerdo con la reina electa, tal y como lo muestra también la postura de las princesas que aceptan que la mujer electa como la soberana de la belleza les coloque la diadema a ambas.

Otro rasgo caracteriza a las y el participante de la ceremonia de coronación como muestra de aceptación de los hechos ocurridos, y ese

²³⁶ Davis, Flora, *La comunicación no verbal...*, Óp. Cit., pp. 127-128.

rasgo, es que en toda la secuencia fotográfica sonrían; si bien la imagen que muestra a Lupita sola no capta su sonrisa, en por lo menos tres imágenes más se le pudo ver sonriendo. Según Tomás Ibáñez, se admite que los acontecimientos que provocan la risa o el enfado en una persona cambian si esta persona pertenece a distintas culturas, pero, al mismo tiempo, se afirma que la risa o el enfado son emociones universales propias de la psicología humana; es decir, se reconoce que las personas manifiestan la alegría o la ira de manera diferente según las diferentes culturas, pero se afirma que estas diferentes manifestaciones siempre constituyen el reflejo de unas emociones básicas y universales.²³⁷

En el caso del certamen de belleza, y si se piensa que la gesticulación que provoca la risa se asocia a la felicidad, pareciera que los rostros denotan esa situación para el público que observa la coronación, sin embargo, leer las sensaciones reales de las personas que se encuentran en el escenario resultaría difícil, no obstante, al ser una acción corporal ya programada, sus posturas tenían que obedecer a lo previsto con anterioridad, tenían cierta obligación de hacer que el evento saliera lo mejor posible.

En las princesas no se observa una sonrisa como en el caso de Lupita, Esthercita Ruíz tiene la cabeza agachada ante la reina de belleza, y en su expresión no se dibuja la sonrisa, por el contrario, sus labios permanecen cerrados sin un reflejo aparente de alegría, y en el caso de Carmelita, la imagen capta una postura en la que cierra los ojos ante su majestad, muy posiblemente se pueda leer una sutil sonrisa, sin embargo, es muy distinta a la que en la misma fotografía muestra Lupita.

Si se realiza una comparación de las tres mujeres que aparecen en la secuencia fotográfica, y que protagonizaron el certamen de belleza, se puede concluir que en el caso que se asocie la sonrisa con la felicidad, no la

²³⁷ Ibáñez, Tomás, "El cómo y el porqué de la psicología social", en Ibáñez, Tomás (coord.), *Introducción a la psicología social*, España, UOC, 2004, p. 62.

demuestran por igual las tres, muy por el contrario, el proceso de exclusión de otros cuerpos se reafirma al momento en que Lupita coloca la diadema a las denominadas princesas de belleza; lo anterior considerando el poder que otorgan también los objetos, ya que a nivel jerárquico la corona otorgará mayor poder que la “diadema”.

Aunque exista un acto performativo previamente planificado de los movimientos corporales durante la coronación, las gesticulaciones de las princesas reflejan una multiplicidad de sentimientos, ya que como afirma Mark L. Knapp es posible que un emisor transmita una emoción a partir del cuerpo o verbalmente, mientras gestualmente indica que no la está sintiendo en realidad;²³⁸ por lo tanto, sus emociones y su posición secundaria la podrían cuestionar ellas mismas.

La gesticulación, el porte y los movimientos corporales ya programados previamente a través de la planeación de las actividades a desarrollar en el teatro, otorgan un carácter eminentemente performativo a la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval, por lo que es fácil suponer que los concursos de belleza se sitúan en este carácter; en una secuencia ya bien definida con un formato que previamente se construye; en este caso, resulta difícil saber quién o quiénes fueron las personas que planificaron los acontecimientos tal y como sucedieron, no obstante, se tiene conocimiento de la existencia de un Comité Organizador que dictó y enumeró todas las actividades que se realizarían durante los festejos del carnaval.

Con fundamento en los apartados anteriores que hacen énfasis en las tecnologías del cuerpo que se presentan en los concursos de belleza, nos encontramos en la presencia de un claro ejemplo de la microfísica del poder; primero, Lupita es coronada por el Presidente Municipal, para que después ella reafirme y legitime su título como soberana de la belleza al colocar las

²³⁸ Knapp, Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, México, Paidós, 2009, p. 23.

diademas a las princesas, princesas que aunque se encuentran por debajo de ella, se encuentran sobre las demás asistentes, las que ni siquiera tuvieron la oportunidad de subir al escenario, y que sin embargo, sí tuvieron la oportunidad de entrar a tan memorable suceso, a diferencia de aquellas mujeres que no tuvieron oportunidad de obtener un boleto para la ceremonia.

La moda y los accesorios extra-corporales

A pesar que los movimientos corporales que se desarrollaron en el certamen contienen significados que permiten analizar la coronación de la Reina del Carnaval en 1950 en Morelia, sin los accesorios y objetos extra-corporales la coronación y la legitimación de la reina de belleza no tendría sentido.

Los cuerpos como ente meramente biológico no otorgarían la información suficiente para el análisis de los procesos sociales. La cultura se construye con la serie de objetos y materia que compone al mundo, y la humanidad históricamente usa estos objetos que significan los procesos sociales y el actuar en el mundo.

La ceremonia de coronación, sin el vestido, sin la corona, sin el cetro, no se configuraría como tal, es por ello que estos objetos con su carácter externo y extra-corporal son los que hacen reina a Lupita. En el desfile del día 21 de febrero, por ejemplo, el vestuario, la posición del carro alegórico y todos los elementos extra-corporales definieron a la reina.

Como se mencionó en el Capítulo II, la corona adquiere una posición importante en los certámenes de belleza, no obstante, el vestido, la joyería y los peinados también fueron parte de la configuración del ritual. No se debe olvidar que la ceremonia de coronación se ubica en una coyuntura histórica muy importante, la celebración obedece a la proliferación de concursos de belleza que en todo el mundo se estaban realizando. El auge de estos, como

bien se mencionó anteriormente obedece a la *institucionalización* de la belleza como una franquicia organizada por los Estados Unidos, consolidada a finales del siglo XX y que de acuerdo con Georges Vigarello inicia desde 1930.²³⁹

Es importante recordar también que el certamen, y el auge de los concursos de belleza en general obedecen a los acontecimientos que la posguerra originó, y que fácilmente podrían ser, desde una visión de los hechos internacionales, consecuencia de la Guerra Fría, donde las potencias económicas y políticas más importantes trataban de acaparar el poder y la atención a partir de las transformaciones sociales,²⁴⁰ y en el caso de los Estados Unidos de América, la proliferación de prototipos de belleza, de accesorios y de objetos *glamourosos* a través de los medios de comunicación y del cine de Hollywood, se distingue en este periodo.

De acuerdo con Dyhouse, la palabra *glamour* se transformó en una palabra de *moda* en el siglo XX, vinculada estrechamente con el cine norteamericano de entre los años treinta y cincuenta, la etapa clásica de Hollywood era la “fábrica de los sueños” y, en particular, con la fotografía fija y en movimiento de sus estrellas femeninas;²⁴¹ por lo tanto, en el proceso de *glamourización* de los cuerpos, y en particular de los de las mujeres, los objetos tuvieron un papel imprescindible.

No se puede negar que el papel de los objetos y los artículos de *moda* en los concursos de belleza juegan un papel muy importante en todo el *performance* que se presenta. En el caso de la elección de la reina de belleza del Carnaval de 1950, ya dimos cuenta en capítulos anteriores que la reina y las princesas se encuentran maquilladas, usan aretes, collares y

²³⁹ Vigarello, Georges, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días...*, Óp. Cit., p. 209.

²⁴⁰ Brom, Juan, *Esbozo de historia universal*, México, Grijalbo, 2004, p. 231.

²⁴¹ Dyhouse, Carol, *Glamour: Mujeres, historia y feminismo...*, Óp. Cit.

vestidos ostentosos que se toman como elementos extra-corporales y simbólicos.

Para el caso de las tres protagonistas del ritual de coronación de la reina, y a partir de las fotografías que se muestran, el uso de los aretes es indispensable; en el caso de los collares, únicamente se observa que lo portan Lupita y Esthercita Ruíz.

El uso de brazalete, y de acuerdo también con lo que se muestra en las fotografías, se evidencia en el antebrazo de Lupita cuando coloca la diadema a la princesa Carmelita Alanís. Anteriormente se afirmó la importancia de los objetos y sus significados psicológicos y sociológicos a partir de su funcionalidad, y el conjunto que integra la vestimenta, según Patrizia Calefato es un lenguaje no verbal: es un dispositivo para modelar el mundo, una forma de proyección y simulación, válida tanto para el individuo como para la sociedad, a través de la vestimenta, el cuerpo parece “sentir” el mundo que lo rodea de forma a la vez completa y amplificadora,²⁴² por tal motivo, el uso de las joyas y las vestimentas les da sentido de pertenencia a las participantes de la ceremonia de coronación, y más allá de ello, las hace sentir adornadas tal como las representaciones que el cine mostró en la pantalla y en los medios de comunicación que difundieron los prototipos de belleza.

El uso de todos los objetos extra-corporales obedece a una coyuntura importante para el periodo que nos ocupa, y es que todos esos objetos se insertan en la *moda* de mediados del siglo XX. Según Lucrecia Escudero, la moda es un complejo mecanismo “total” sujeto a una diversidad de variables, que sufren múltiples dimensiones de sobredeterminación y plantea problemas claves sobre la forma y las tendencias de la cultura

²⁴² Calefato, Patrizia, “El cuerpo vestido, los sentidos y la escritura. Entre la moda y el cine”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad, España, Gedisa, septiembre, 2001, p. 214.

contemporánea,²⁴³ y aunque se puede hablar que su surgimiento se sitúa hacia los años 1350-1370 como consecuencia de un cambio notable en las mentalidades de la civilización occidental,²⁴⁴ el auge del fenómeno de la moda a nivel mundial obedece al sistema capitalista y al surgimiento de los medios de comunicación como transmisores y reproductores de la cultura norteamericana y europea.

Definir la moda puede resultar complejo, no obstante, no se puede hablar de ella sin rupturas y procesos efímeros, ya bien lo afirma Jean Baudrillard cuando escribió que “sólo hay moda en el marco de la modernidad. Esto es, en un esquema de ruptura, de progreso y de innovación. En cualquier contexto cultural, lo antiguo y lo ‘moderno’ alternan significativamente”.²⁴⁵ Se considera por tanto que el concurso de belleza se sitúa en ese mundo de constantes representaciones, donde los objetos y los accesorios se relacionan con la noción de moda como actualidad, y esto puede definir en sí mismo una tendencia y un estilo de época, pero aparece fuertemente ligado a la más pura tradición occidental,²⁴⁶ y en este sentido, es posible afirmar que los objetos decorativos del cuerpo, son una reproducción de aquello que la prensa y el cine de Hollywood, a través de la representación de las mujeres difundió en todo el mundo:

Las estrellas de cine, semidiosas del olimpo del celuloide, necesitan lucir guardarropas que remarquen su estatuto de divas, de seres fuera del común. No se trata de trajes habituales...son trajes de estrellas. Vestidos, deshabillés, abrigos, joyas, sombreros, zapatos, guantes y carteras componen un discurso visual...”.²⁴⁷

²⁴³ Escudero, Lucrecia, “Lógicas en la representación de la moda”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 105.

²⁴⁴ Saulquin, Susana, *La muerte de la moda, el día después*, Argentina, Paidós, 2010, p. 18.

²⁴⁵ Baudrillard, Jean, “Modelos y estéticas”, en Croci, Paula y Alejandra Vitale (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Argentina, La Marca, 2011, p. 28.

²⁴⁶ Escudero, Lucrecia, “Lógicas en la representación de la moda”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 103.

²⁴⁷ Mazziotti, Nora, “Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 225.

El uso de objetos extra-corporales, más allá del vestido, indudablemente es señal de lujo, ya se mencionó anteriormente que el brillo se asocia con la abundancia, y que, gracias a la transmisión de las imágenes en blanco y negro, el brillo resaltaba, y “el lujo, como parte emergente del iceberg norteamericano de la prosperidad, es el signo mismo del éxito social...se convierte así en el modo natural de expresión de una sociedad fundada en la noción de riqueza para todos”.²⁴⁸

Más allá de las posibilidades de riqueza, el uso de objetos brillantes se asocia al lujo, y genera una identidad en la clase social a la que pertenecen la ganadora y las princesas, esa clase política que gobierna y que forma parte del pequeño grupo empresarial de la ciudad de Morelia, es por ello que, a partir del uso de objetos extra-corporales innecesarios para la funcionalidad corporal, sólo reafirman la capacidad de poder adquisitivo que tienen.

Por último, es importante mencionar que la validez de los objetos extra-corporales se vuelve efímera en cuanto a su vigencia para un determinado sistema, no obstante, los concursos de belleza con sus múltiples variaciones prevalecen hasta nuestros tiempos; es decir, no pasan de moda; como es el caso del collar, el brazalete, los aretes y los vestidos que usan las protagonistas.

Vestidos, estilos y colores

Parte importante de la configuración de la ceremonia de coronación fue la vestimenta que utilizó cada una de las personas que conformaron el ritual de coronación. Ya se habló anteriormente sobre la claridad del color de los

²⁴⁸ Remaury, Bruno, “Lujo e identidad cultural norteamericana”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 87.

vestidos, sin embargo, es pertinente analizar el valor simbólico que desde la moda se otorga a las prendas de vestir.

Es evidente que la elección de las prendas de vestir para la coronación se dio en función de legitimar la acción como una ceremonia de etiqueta, y sin los vestidos ostentosos, no tendría sentido. Ugo Volli, refiriéndose a la famosa frase “el hábito no hace al monje”, afirma que “no lo *hace*, sino que lo significa y lo comunica, lo vuelve semiótico, ya que lo hace con la estabilidad y la continuidad de un código lingüístico. Y del mismo modo se puede decir que el uniforme hace al general, el mameluco al obrero, el guardapolvo al médico...”;²⁴⁹ por lo tanto, el vestido junto con la corona *hace* a la reina de belleza del carnaval.

La importancia de las prendas de vestir para el certamen que nos ocupa se refleja principalmente en las imágenes que se muestran en la prensa y que hacen evidente que para la ceremonia de coronación por lo menos las tres mujeres utilizaron prendas especiales. Vale la pena señalar que tal y como afirma Joanne Entwistle:

Las prácticas del vestir evocan los cuerpos sexuados, llaman la atención hacia las diferencias entre los hombres y las mujeres, que de otro modo podrían estar ocultas, y un ejemplo de ello, es la indumentaria de los hombres, ya que el traje masculino no sólo acentúa la silueta varonil, sino que añade “masculinidad” al cuerpo; en realidad, hasta aproximadamente los años cincuenta, la transición de niño a hombre se caracterizaba por el abandono de los pantalones cortos y la adopción de los largos.²⁵⁰

Resulta interesante la postura en tanto la configuración de la masculinidad, ya que en el caso del Presidente Municipal, la necesidad de reafirmarla continuamente a través de su atuendo se observa tanto en la

²⁴⁹ Volli, Ugo, “¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 58.

²⁵⁰ Entwistle, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, España, Paidós, 2002, p. 174.

ceremonia de coronación, como posiblemente en sus actividades cotidianas al pertenecer a la clase empresarial y política, ya que en el caso de las imágenes que muestra la prensa, en la mayoría de las ocasiones aparece con el «traje pantalón»,²⁵¹ que caracteriza la masculinidad del siglo XX, por lo que verlo portando el traje no resultó novedoso; por el contrario, ese traje que transmite respetabilidad y deseo de ser de una persona de negocios o profesional,²⁵² se reflejan en su vestimenta cotidiana. Lo anterior resulta importante, porque en el *performance* de la ceremonia de coronación, su papel no se transformaba, debía seguir siendo el Presidente, a diferencia de Lupita, Esthercita y Carmelita, en este caso, la primera se transformaría en Su Majestad, y las segundas se distinguirían por ser Princesas.

La transformación de las mujeres que participaron en la ceremonia fue muy evidente en lo que refiere a la vestimenta, ya que anterior a la ceremonia, se les puede ver en una imagen completa de *La Voz de Michoacán* que anunciaba a la ganadora del certamen y a las princesas. En el caso de Carmelita y Lupita se observa que portan una blusa en color oscuro, a diferencia de Esthercita, que aparentemente porta un traje folclórico, típico y representativo de la nación mexicana.

Las imágenes de la ceremonia de coronación muestran que las tres usan vestidos claros, y en el caso de Lupita y Esthercita se ve claramente que son largos y amplios, por lo que el vestido dio soporte a la ceremonia de etiqueta que se llevó a cabo en el teatro de la ciudad de Morelia.

En lo referente al significado de la palabra *vestido*, en el idioma castellano se pueden otorgar por lo menos dos significados distintos; el primero se entiende como la prenda de vestir que históricamente se asocia

²⁵¹ Nombre que otorga Entwistle Joanne a la prenda que usaron los hombres como “símbolo de la sexualidad masculina en lo que respecta al ensanchamiento de los hombros y el pecho y conectar la laringe con la entrepierna a través del cuello y de la corbata, así como un práctico uniforme de respetabilidad”. *Ibidem*, p. 209.

²⁵² *Ibidem*.

con la feminidad y que según Entwistle, para los años cincuenta, el *New Look* de Dior fomentó un retorno a la forma de la mujer victoriana, cintura estrecha y falda larga.²⁵³ El otro significado es el que categoriza a todas las prendas asociadas y en conjunto con el cuerpo, y que se define como “una categoría semiótica que comprende las maneras en las cuales, a través de su dimensión visual, el sujeto establece su estar en el mundo y su estilo de apariencia”,²⁵⁴ y en vista de lo anterior es necesario precisar que para la presente investigación, por la importancia que tiene el enfoque de género, se retomará el significado que alude principalmente a las prendas femeninas usadas por las mujeres, y que retoman un papel determinante para definir la feminidad y la belleza de las mujeres.

En el caso de los vestidos, el único que se puede apreciar de manera completa es el que utiliza la reina de belleza, y como se mencionó anteriormente, su forma y su estilo obedece a las prendas de vestir de *moda* del contexto en que se ubica el concurso.

Los vestidos dan sustento al protagonismo de las mujeres más bellas de la ciudad, en el ritual de coronación se transforman en las protagonistas al obtener la mirada de todas y todos los presentes, su papel es central y ellas definen estilos, “enseñan no sólo el estilo de ropa que se usa, sino como moverse, cómo utilizar el cuerpo, los accesorios, la manera más adecuada de llevar un vestido, de peinarse”,²⁵⁵ es una conjunción de elementos que dan sustento a la ceremonia y a la elección misma de ellas como mujeres bellas, y el vestido largo, ceñido al cuerpo que permite que su cintura se marque, y que según Nora Mazziotti se parece mucho al que utilizó María Félix en *La devoradora* y *La mujer sin alma*,²⁵⁶ hace que las mujeres entren

²⁵³ *Ibidem*, p. 209.

²⁵⁴ Calefato, Patrizia, “El cuerpo vestido, los sentidos y la escritura. Entre la moda y el cine”, *Óp. Cit.*, pp. 213-214.

²⁵⁵ Mazziotti, Nora, “Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 228.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 231.

en ese *canon* de belleza que se difundió en el cine en términos de la representación estética y visual.

Los vestidos que utilizan la reina y las princesas muestran los textiles que históricamente se emplean en los trajes de alta costura, dichas telas se definieron como elementos que pertenecen a la moda del momento, y las telas para la confección de los vestidos se definían como “brillosas, suaves, delicadas...una invitación a tocar, a acariciar: satén, chiffon, tafeta, raso, terciopelo, seda, *voile*, jersey de seda. O son telas labradas, con relieves y bordados en hilo de seda...”²⁵⁷

Resulta útil recordar que el cambio de vestimentas define el momento y comunica, ya que como bien refiere Ugo Volli, existe la posibilidad de cambiar un ámbito de aplicación en lo referente al vestuario, ya que por ejemplo, existe ropa deportiva para realizar actividades físicas y ropa específicamente para cocinar; y que no obstante a ello, muchas veces no modifica la funcionalidad del cuerpo;²⁵⁸ con base a esto, la ceremonia y el acontecimiento requería que las mujeres y el Presidente adecuaran sus vestuarios, a diferencia de los acontecimientos que se enmarcaron dentro del Carnaval pero que se llevaron a cabo espacialmente en otros lugares de carácter público, ya que la configuración en esos casos se determina también por otros elementos simbólicos.

Otros elementos que forman parte del vestuario de la reina, son el par de guantes que usa y que se observan cuando coloca la diadema de princesa a Carmelita y cuando recibe el cetro real, a diferencia de la imagen que la anuncia como la Reina del Carnaval; en ese caso, sus manos están descubiertas.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 232.

²⁵⁸ Volli, Ugo, “¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 68.

En el caso de los guantes, y de acuerdo también con Nora Mazziotti, en sus estudio sobre el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años de 1930 a 1950, afirma que funcionan como fetiche, como objeto depositario del deseo, ya que en conjunto con el vestido solero simulan una manga que deja al descubierto los hombros,²⁵⁹ y aunque en el caso del vestido de Lupita el escote no es muy pronunciado ni los hombros están al descubierto, el uso de guantes sí se caracteriza como un elemento de *moda* del contexto que nos ocupa.

El cabello de la reina de belleza es ondulado y de melena corta, se asocia también al tipo de corte que se transmitía en la publicidad de la prensa de la época,²⁶⁰ al igual que el cabello de Esthercita. En el caso de Carmelita su cabello se encuentra recogido, por lo que ninguna lleva el cabello lacio, lo que indica que sus peinados se adaptaron a los que utilizaron varias estrellas del cine como María Félix, Laura Hidalgo y Dolores del Río.²⁶¹

Respecto al color de los vestidos, ya anteriormente se mencionó que al reflejarse en las imágenes como un color claro y brillante se asocia con la luz, la claridad, la elegancia y el lujo, sin embargo, el color blanco puede contener otros significados; para la Iglesia Católica “simboliza la inocencia, la pureza, la santidad, la resurrección...es el color del principio y del fin...es un color positivo”,²⁶² y esa relación con la pureza se deja ver en la descripción que se hace de ellas en la parte superior de las imágenes, además que no se

²⁵⁹ Mazziotti, Nora, “Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 233.

²⁶⁰ Ponce, Gómez Lizeth, *La construcción del "deber ser" femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia Michoacán (1940-1964) ...*, *Óp. Cit.*

²⁶¹ Mazziotti, Nora, “Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950”, en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 233.

²⁶² Parodi, Fernando, "La cromosemiótica, el significado del color en la comunicación visual", en *Comunicación*, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, año 2, número 3, 2002, pp. 46-58.

debe olvidar que el Pbro. Guillermo Ibarrola fue parte del Comité Organizador de los festejos del Carnaval de la ciudad.

El importante papel que tuvieron las gesticulaciones faciales en la expresión de las emociones y la configuración de la ceremonia de coronación se mencionaron anteriormente, también se abordaron algunos aspectos del maquillaje y la relación con el cuerpo de las mujeres, sin embargo, no está por demás decir que la industria cosmética se encargó de difundir el beneficio de sus productos a través de los medios publicitarios, y según Patrizia Magli el maquillaje cancela el rostro como naturaleza para revelarlo como artificio y exalta la belleza conforme a la moda del momento...el rostro no es, entonces sólo objeto de interpretación por parte de un observador, sino objeto de construcción: es el espacio de posibles ficciones.²⁶³

La interpretación de Magli se opone a la posición que asumió Naomi Wolf; ya que más allá de colocar a las mujeres como un supuesto objeto ante la mirada de los otros y las otras, otorga un papel de transformación que permite exponer el *ser plural* de las mujeres capaz de construirse para sí. El papel del maquillaje en el rostro permitió la transformación de la reina y sus princesas, fue parte del vestuario y en conjunto con la ropa, más que vestirlas, las adorna. Ellas lucen el vestuario. Y el vestuario a la vez, se enaltece portado, llevado por ellas.²⁶⁴

Los objetos extra-corporales que utilizaron la reina de belleza, las princesas y el Presidente Municipal dan el soporte suficiente para legitimar el acto de coronación. La funcionalidad simbólica de los objetos se otorga desde el significado que la cultura asigna a cada uno, es por ello que más allá de los cuerpos de las mujeres, los certámenes se integran también por

²⁶³ Magli, Patrizia, "Maquillaje: autenticidad del artificio", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 200.

²⁶⁴ Mazziotti, Nora, "Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad..., *Óp. Cit.*, p. 227.

dichos elementos, los que forman parte de la escenificación del acto performativo.

Los objetos extra-corporales obedecen a la *moda* y a los prototipos que el contexto determine; sin embargo, es importante mencionar que el uso del objeto por sí mismo no cambia dentro de los certámenes, sólo se adecua a la temporalidad, ya que el significado muchas veces prevalece, y un ejemplo claro es la corona; si se observa un concurso de belleza, es muy común que simbólicamente se determine a la ganadora colocando la corona en su cabeza, el caso de los vestidos es otro ejemplo, ya que aunque el formato cambie, los vestidos formarán parte del performance.

La conformación de un nuevo paradigma del cuerpo de las mujeres

Antes de comenzar con el análisis sobre si es posible concebir al cuerpo como y en un paradigma a partir del auge de los concursos de belleza, es preciso hablar sobre lo que se quiere decir con la afirmación *estetización* del cuerpo de las mujeres. La proliferación en el mundo de los concursos de belleza obedece a la misma difusión de los mismos a través de los medios de comunicación, también se encuentra en vinculación directa con las transformaciones que la Guerra Fría ocasionó con la expansión de las ideas norteamericanas en todo el Mundo, así como la creciente industria de la moda.

Pensar en un nuevo paradigma sobre el cuerpo de las mujeres indudablemente nos remite a la serie de acontecimientos que a mediados del siglo XX tuvieron lugar en Estados Unidos, en este sentido, Beatriz Preciado deja claro que industrias como Playboy, que se estaba gestando en plena Guerra Fría, además de desplegar imágenes de mujeres con contenido sexual, acabó siendo un laboratorio crítico para explorar la emergencia de un nuevo discurso sobre el género, la sexualidad, la

pornografía, la domesticidad y el espacio público,²⁶⁵ por lo que el cuerpo es el principal protagonista en esos múltiples discursos.

La primera emisión de la revista Playboy salió a la luz pública en noviembre de 1953, en la portada apareció Marilyn Monroe mientras se leía la frase «*Entertainment for men*», la revista no llevaba fecha ni número en la portada, ya que Hugh Hefner, su esposa Millie Williams y un grupo de amigos no creyeron que habría una segunda oportunidad, y no obstante a ello, se vendieron más de 50 000 ejemplares, lo que permitió financiar un segundo número.²⁶⁶ La gran industria que se creó a partir del lanzamiento de la revista permitió que las transformaciones a un nivel cultural y material impregnaran el mundo, Preciado realiza un análisis sobre las modificaciones que la arquitectura y la pornografía sufrieron a partir de la difusión de los espacios en Playboy, además que detecta varias rupturas en relación con la concepción de las mujeres, la sexualidad y el género; afirma que “frente al mito romántico de la «pareja (heterosexual) enamorada», proponía una redefinición de la masculinidad basada en el consumo, la vida urbana y la maximización de sus encuentros sexuales”,²⁶⁷ y en dicho proceso de transformación se puede hablar de una hipersexualización del cuerpo de las mujeres a través de las imágenes que difundía Playboy.

Se podría pensar que el contexto en el que surge Playboy se encuentra alejado de la ciudad de Morelia, sin embargo, en lo referente a las representaciones y las concepciones futuras sobre el cuerpo de las mujeres, no se puede negar la influencia de la industria que generó la creación de la revista, ya que como afirmó Carlos Monsiváis, en México, a finales de la década de 1940, la mujer que el cine mostraba era más corpóreas y se alejaban de aquellas representaciones con características asociadas a las

²⁶⁵ Preciado, Beatriz, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» ...*, Óp. Cit. p. 11.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 24.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 62.

mujeres buenas y santas.²⁶⁸

Pensar en un nuevo paradigma sobre el cuerpo indudablemente remite a considerar las rupturas, y en el caso de las mujeres, la posguerra trajo consecuencias que las insertan nuevamente en una posición de subordinación en lo referente a las actividades de carácter público y privado, según Nuria Varela, “durante los años cincuenta, el fascismo y el estallido de la Segunda Guerra Mundial redujeron la presencia y el reconocimiento del movimiento de mujeres...de nuevo reinaba la domesticidad obligatoria...se echó a las mujeres de los trabajos que habían tenido, su lugar lo ocuparon los varones y se desarrollaron electrodomésticos y bienes de consumo”.²⁶⁹

En lo referente al avance de las mujeres respecto a la reducción de las brechas de desigualdad, el periodo de la posguerra no ofrece condiciones favorables respecto a la posición de las mujeres, muy por el contrario, se observa un contexto que las quiere reducir a su papel de consumidoras insertas en el espacio doméstico.

Aunque los acontecimientos de la posguerra se sitúan en un contexto norteamericano, no se puede negar la influencia y la difusión de la representación de mujeres en la prensa moreliana de los años cincuenta en su función doméstica y de consumo masivo de productos de belleza y electrodomésticos,²⁷⁰ y a pesar que las consecuencias que dejó la Revolución Mexicana sitúan a algunas mujeres mexicanas en una posición distinta respecto a su participación política, según Mary Kay Vaughan, se puede afirmar que para mediados del siglo XX en el caso de “América Latina, al igual que el resto del mundo, el uso creciente de la tecnología en la industria y el avance del sindicalismo marginó a las mujeres de muchas

²⁶⁸ Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX...*, *Óp. Cit.*

²⁶⁹ Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes...*, *Óp. Cit.*, p. 91.

²⁷⁰ Para mayor información respecto a la representación de las mujeres en la prensa consultar: Ponce, Gómez Lizeth, *La construcción del "deber ser" femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia Michoacán (1940-1964) ...*, *Óp. Cit.*

industrias que las habían empleado por docenas a fines del siglo XIX.

Como complemento de esta marginación, hay que considerar la racionalización de la domesticidad; esto es, la orientación marcada por el Estado, el mercado y los reformadores sociales para que la organización del hogar corriera a cargo de las mujeres".²⁷¹ Es en este punto sincrónico en que podemos situar un cambio paradigmático respecto a la concepción de las mujeres, y, por lo tanto, de su cuerpo.

Afirmar que la concepción y la vigencia de los cuerpos está en continuo cambio no es novedoso, a través de la historia los cuerpos son o no son vigentes, se transforman cultural y socialmente,²⁷² y desde la biopolítica,²⁷³ podemos reafirmar también lo anterior, de hecho, la prensa en la que se muestra el concurso de belleza presenta en un pequeño artículo las medidas que corresponden a la época en la que se sitúa:

La Mujer Ideal en la Historia

He aquí las medidas de una mujer ideal de 1.62 metros.

EN LA ANTIGÜEDAD: Peso: 62 kilos. Contorno del busto: 90 cms. Contorno de la cintura: 70 cms. Contorno de las caderas: 90 cms. Esta es la "Diana Cazadora", la mujer sana y naturalmente desarrollada por la vida al aire libre (tipo Fidias).

EN EL SIGLO XVII: Peso: 70 kilos. Contorno del pecho: 96 cms. Contorno de la cintura: 72 cms.

Contorno de las caderas: 100 cms. Esta es la mujer "metida en carnes", exuberante, formas redondas (tipo Rubens).

EN EL SIGLO XIX: Peso: 62 kilos. Contorno del busto: 90 cms. Contorno de la cintura: 60 cms.

Contorno de las caderas: 95 cms. Esta es la belleza romántica, de cintura fina, de formas muy femeninas (tipo Renoir).

LA MUJER IDEAL ACTUAL: Las medidas ideales varían ligeramente según su edad y sus maternidades. Los aumentos son principalmente en el busto, en la cintura y en las caderas, los cuales

²⁷¹ Vaughan, Mary Kay, "Pancho Villa, Las hijas de María y la mujer moderna: El género en la larga Revolución Mexicana", en Cano, Gabriela y Mary Kay Vaughan (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 42.

²⁷² A través de tres volúmenes referidos a la historia del cuerpo, podemos dar cuenta de dicha afirmación: Vigarello, Georges y Corbin Alain (et al.), *Historia del cuerpo*, España, Sanitllana, 2005.

²⁷³ Foucault, Michel, *Nacimiento de la biopolítica*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2007, 401 pp.

aumentan unos 2 centímetros en diez años.
El contorno del pecho es casi igual al largo de las piernas.
El contorno de la cintura no debe sobrepasar el número de centímetros después del metro de la altura total.²⁷⁴

La nota que muestra las medidas ideales de la mujer en la historia, es del año de 1953; es decir, tres años después del concurso de belleza, por lo tanto, es fácil intuir que, si las medidas de la reina no eran exactas, su complexión debía ser cercana a ese ideal corporal de las mujeres.

Existe por lo tanto una ruptura en tanto a la concepción ideal del cuerpo de las mujeres mexicanas de mediados del siglo XX, concepción que estuvo ligada a los acontecimientos sociales y culturales a nivel mundial, y, en el caso de la moda y el vestir de las mujeres, Entwistle ubica en los años cincuenta un periodo que promocionó un retorno a los antiguos conceptos de masculino y femenino a través de lo que se nombró como el «*New Look*», que aparentemente representaba una ideología de la feminidad que devolvía a las mujeres a sus hogares después de sus esfuerzos durante la guerra.²⁷⁵

Además de afirmar que el vestido define posiblemente una ideología y un sentido de pertenencia en una cultura, es evidente que la vigencia de los cuerpos en un sentido cultural está presente en la historia de la humanidad, desde un sentido biológico, el cuerpo es vigente mientras sus órganos le permitan respirar, sin embargo, los cuerpos también se categorizan y se definen a partir de las normas de carácter cultural, características como el peso, la talla y la altura siempre están en continua transformación, y una muestra clara de ello son los concursos de belleza, ya que a través de los mismos es posible observar que el cuerpo de las mujeres se transforma y se adapta a un contexto en continuo cambio (por lo menos dentro del certamen).

²⁷⁴ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 285, 15 de marzo de 1953, p. 3.

²⁷⁵ Entwistle, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica...*, Óp. Cit., p. 209.

Es común que en el caso de los concursos de belleza, la vigencia de los cuerpos conforme a ésta cambia de una manera muy rápida, ya que por lo menos en el certamen que se analiza, al año siguiente se eligió a una nueva reina de belleza, y en este caso, el Comité Organizador designó a la señorita Chabela Figaredo sin siquiera consultarle previamente sobre su posible elección,²⁷⁶ no obstante a ello, Chabelita contendió por la corona en el año de 1950 con Lupita y otras mujeres jóvenes más que aspiraban a ser reinas del carnaval, pero en ese momento, tal vez no logró la venta de suficientes votos o no se alineó a las nociones de belleza del Comité Organizador.

El cuerpo de las mujeres fue el principal protagonista del certamen, y tal como se mencionó anteriormente, el vínculo entre el cuerpo y el poder se hace presente en los concursos de belleza. Es posible observar que el formato de los certámenes de belleza comúnmente sigue ciertos parámetros establecidos donde se somete a juicio el cuerpo de las mujeres, por lo tanto, el cuerpo adquiere un papel muy importante, tanto en el acto de coronación, como en el Carnaval en sus múltiples expresiones.

Desde los estudios sociales, sobre todo los de carácter antropológico, es posible observar que ciertas culturas rompen con la asociación de los certámenes de belleza y las mujeres; actualmente, y por mencionar un solo ejemplo, se encuentra el ritual de belleza denominado "Gerewol" de la cultura *Wodaabe*, situada en el continente africano. En dicha ceremonia, se puede observar que los hombres se preparan por un periodo de tiempo amplio para el concurso anual, en el que danzan, se maquillan y cantan para impresionar a las mujeres solteras y consideradas más hermosas, las que a su vez pueden seleccionar al hombre que perciban más atractivo, convirtiéndose así en las juezas del ritual.²⁷⁷

²⁷⁶ *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 134, 20 de enero de 1951.

²⁷⁷ Beckwith, Carol, *Niger's Wodaabe: "People of the Taboo"...*, *Óp. Cit.*

A diferencia del ritual de belleza de los *Wodaabe*, el certamen de belleza que se analiza se sitúa en el contexto descrito en los capítulos anteriores, es por ello que la configuración y los significados adquieren procesos distintos a todos los certámenes de belleza; por lo anterior, y considerando los estudios contemporáneos que disgregan los símbolos que configuran la percepción y el significado del cuerpo, se pretendió otorgar nociones respecto al papel del cuerpo en los certámenes de belleza, y en particular, los símbolos que configuraron la elección de la Reina Lupita I del Carnaval de 1950 en Morelia, Michoacán.

Loftsdóttir, Kristín, "Birds of the Bush: Wodaabe Distinctions of Society and Nature", en *Nordic Journal of African Studies*, Vol. 10, 2001, pp. 280-298. Consulta en línea en: <http://www.njas.helsinki.fi/pdf-files/vol10num3/kristin.pdf> Fecha de consulta: 05 de enero de 2016.

Herzog, Werner (director), *Wodaabe: Herdsmen of the Sun*, A production by Arion Productions, Paris, 1989, 52 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MlnO1QDqpaQ> Fecha de consulta: 05 de enero de 2016.

CAPÍTULO IV

LA ESTETIZACIÓN DEL CUERPO DE LAS MUJERES A TRAVÉS DE LOS CONCURSOS DE BELLEZA

El cuerpo de las mujeres al servicio de la identidad territorial y colectiva

La Guerra Fría supuso una serie de acontecimientos que visiblemente evidenciaban el conflicto político y económico de las potencias mundiales, y en este caso, el conflicto cultural, a través de las manifestaciones de cada espacio y la transmisión de los medios de comunicación demuestra la polaridad entre las diversas naciones.

La identidad espacial y el nacionalismo se constituyen a través de distintos elementos como la educación cívica-nacional, las tradiciones y el sentido de pertenencia individual, y en este sentido, el cuerpo determina la construcción de la nación y el género, tal y como lo afirma Mónica Chávez al mostrar la vinculación del ejercicio físico con los proyectos nacionalistas de carácter político y cultural, y en el caso del Estado mexicano posrevolucionario, cómo utilizó la educación física para integrarla a su política nacionalista y configurar las identidades de género y así regular los cuerpos femeninos con la implementación de uniforme deportivo en las escuelas.²⁷⁸

En el caso de los certámenes de belleza, ya se argumentó anteriormente que el cuerpo de las mujeres es el principal protagonista, y en este sentido, es también un vehículo para representar una región. Una imagen posterior al concurso de belleza que determinó a la Reina del

²⁷⁸ Chávez González, Mónica Elizabeth, “La construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario” ..., *Óp. Cit.*

Carnaval de 1950, muestra a pie de imagen que Lupita sería la representante en México, sin embargo, no se menciona si será en otro concurso de belleza o en el tipo de evento de carácter social que solía cubrir con su presencia, a pesar de ello, se intuye que Lupita representaba a la ciudad de Morelia, y muy probablemente al Estado de Michoacán, ya que no se observa la existencia de otra reina de belleza en la región con el tipo de popularidad que Lupita gozó en ese momento.

El carácter nacionalista de los certámenes de belleza se dejó ver desde las primeras emisiones de los concursos, como se demostró anteriormente, el mestizaje que caracteriza a la nación mexicana se constituyó y cohesionó con concursos de belleza de la población indígena y mestiza, y el caso de México no es el único, según María Moreno, los concursos de belleza son espectáculos en los cuales el cuerpo femenino se convierte en un operador simbólico para ideologías y proyectos políticos más amplios, y en la nación ecuatoriana, los concursos son indicativos de la relación existente entre distintas colectividades que forman la nación,²⁷⁹ y al mostrar dichas colectividades, los cuerpos de las mujeres trasladan con su participación características específicas de las regiones o grupos que representan, basta con observar los concursos de belleza de nuestros días, en estos casos, el cuerpo demuestra cómo se configuran los espacios a partir de las características de la vestimentas de las concursantes, los que en muchas ocasiones se encuentran adornados con particularidades de cada región.

Siguiendo con el análisis de Moreno, hay una implicación de carácter transnacional, porque en los concursos de belleza, las mujeres son evaluadas de acuerdo a criterios que emanan de modelos transnacionales de belleza, sin embargo, estos criterios se encuentran y unen con órdenes

²⁷⁹ Moreno, María, "Misses y concursos de belleza indígena en la construcción de la nación ecuatoriana", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Núm. 28, Quito, mayo 2007, pp. 81-91.

racial/espaciales que definen un lugar comparativo de diferentes grupos en los escenarios locales, regionales y nacionales.²⁸⁰

El cuerpo de las mujeres es un vehículo que promueve la patria, capaz de representar una nación en los concursos de belleza, y las consecuencias se reflejan en los imaginarios que se configuran en la sociedad a partir de las representaciones de las mujeres, según Ana María Goetschel, y para el caso de Ecuador, “las imágenes más mundanas y “modernas” de las mujeres de mediados del siglo XX corresponden a las *Misses*”.²⁸¹

La representación de las naciones latinoamericanas en los concursos de belleza se presenta en el transcurso del siglo XX, la proliferación de los certámenes de belleza continuamente recurría a la identidad nacional, y en este sentido, tras la trivialidad de los concursos de belleza se oculta una representación simbólica de la identidad nacional que mostraban identidades de las naciones, donde el cuerpo y la presencia de las mujeres se constituye en un recurso metonímico de la representatividad nacional.²⁸² Nación, belleza y mujer son tres categorías presentes en los concursos de belleza, por lo que no se puede negar la vinculación en términos de la representación de una colectividad con fines políticos, como fue el caso de la elección de la reina en 1950.

Un concurso actual de belleza a nivel internacional como es el caso de *Miss Universo* muestra una contienda entre las mujeres que pertenecen a distintas naciones, el formato del concurso es claro, cada una de ellas representan a los países de procedencia, por lo tanto, abanderan sus

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Goetschel, Ana María, “Musas, ondinias y misses. Estereotipos e imágenes de las mujeres quiteñas en los años treinta del siglo XX”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Núm. 20, Quito, septiembre 2004, pp. 110-113.

²⁸² Pequeño, Andrea, "Historias de misses, historias de naciones", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Núm. 20, Quito, septiembre 2004, pp. 114-117.

cuerpos con los objetos extra-corporales que cada una decide mostrar.

El caso del certamen que nos ocupa fue a un nivel muy micro, ya que no se consideró toda la entidad del Estado de Michoacán, lo que reduce el concurso de belleza a un espacio de carácter urbano, donde las contendientes aparentemente eran todas procedentes de la ciudad de Morelia.

Cuando se presentó la convocatoria para elegir a la reina de belleza, tal parece que el objetivo principal no era que la ganadora representara a la ciudad o al Estado, ya que el periódico únicamente afirma que será electa como la Reina del Carnaval, sin embargo, y como se citó anteriormente, Lupita sí llegó a convivir con Rosita I, la reina de la Primavera de México y otras reinas electas como las de los Charros y el Club de Leones de Morelia. La representación de las pequeñas colectividades se dejó ver en todo el mundo a través de los concursos de belleza, además, es preciso señalar que, para el caso de América Latina, Ingrid Bolívar afirma que los reinados de belleza dejan ver

Algunos esfuerzos "modernizantes" de los grupos autoconsagrados como élites...en el reinado se dan citas familias que exhiben orgullosamente su pasado de preeminencia regional, que recalcan en sus presentaciones los lazos que las une a "eminentes" e "ilustres" políticos, intelectuales, médicos o líderes. En el evento, esas familias "ilustres", se ofrecen mutuamente el reconocimiento de pares, de contendientes dotados de una misión o una función directiva específica".²⁸³

El concurso de la Reina del Carnaval de 1950 se sitúa en estas formas de configuración de la sociedad latinoamericana, donde los representantes de una élite convergen en un espacio que los coloca en una posición superior a la de otras colectividades, así mismo, los concursos *nacionalizan*

²⁸³ Bolívar, Ramírez Ingrid J., "Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales...*, Óp. Cit., p. 77.

a las sociedades, cohesionan y reafirman identidades regionales, gremiales y nacionales.

Los concursos legitimaron espacios, naciones, eventos sociales, toda una serie de colectividades que necesitaron cohesionarse e identificarse socialmente, es entonces cuando se puede afirmar que el cuerpo de las mujeres funcionó en el mejor de los casos como transmisor de cultura.

La identidad de un grupo social se constituye de múltiples formas, los componentes culturales son vastos, y para el caso de la sociedad mexicana es necesario recordar que tal y como afirma Elisa Speckman, “grupos particulares, en ocasiones de forma independiente y en otras auspiciados por los gobernantes, se preocuparon por construir una red de imágenes, símbolos, figuras, paisajes y costumbres con los cuales se identificaron los habitantes del territorio mexicano”,²⁸⁴ y en este proceso el cuerpo de las mujeres a través de los concursos de belleza funge como transmisor de esos símbolos, ya no sólo se afirma desde su construcción que parte de la asignación prácticamente obligatoria de la maternidad, también se dota de elementos extra-corporales de carácter estético en los concursos de belleza.

Es necesario reconocer que para la conformación de la nación mexicana los certámenes de belleza jugaron un papel determinante, más allá de éstos, los cuerpos de las reinas de belleza transmitían a través de sus vestidos y atavíos la *grandeza nacional*, y en el caso de las princesas y la Reina electa en el Carnaval de Morelia en 1950, se demuestra en la imagen posterior al Carnaval que las expone con el típico traje que usan las mujeres de la meseta purépecha; en dicha imagen, se puede observar que las mujeres aparecen con una serie de símbolos tradicionales de la cultura purépecha michoacana, tal es el caso de la lancha, las trenzas, los listones, los collares, los *guanengos* típicos de la meseta purépecha, y toda la

²⁸⁴ Speckman, Elisa, "Historia patria e identidad nacional: un estudio de la experiencia mexicana", en Trejo, Evelia y Álvaro Matute (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 353-370.

composición floral y escenográfica que claramente representa a la cultura purépecha michoacana.

Lo anterior resulta interesante, ya que evidentemente la reina y las princesas en un primer momento, durante la ceremonia de coronación, nunca evidenciaron símbolos que aludieran a la cultura indígena, muy por el contrario, como se afirmó en el capítulo anterior, sus símbolos se acercaron más a los que la cultura norteamericana difundió dentro de los parámetros de la moda de la época. Sin embargo, más allá de su procedencia, en la imagen su cuerpo fungió como representante del folclor purépecha michoacano. El cuerpo de la reina de belleza transmite símbolos asociados al indigenismo y la mexicanidad, es así como se convierte en una herramienta que configura a la nación mexicana, el caso del certamen que se analiza es una muestra clara de ello.

Las reinas de belleza: prototipos y estereotipos de género

Escribir sobre certámenes de belleza indudablemente remite a hacer una referencia a los prototipos y estereotipos de género que se insertan dentro del certamen tanto para reafirmarlos como para difundirlos. En los capítulos anteriores se evidencia la influencia de los prototipos y estereotipos de género en el certamen de belleza que nos ocupa; es decir, se afirma que la serie de objetos extra-corporales, el peinado, el maquillaje y las vestimentas obedecen a la moda que desde la cultura norteamericana se concebía, así mismo, se mostró que tanto las princesas como la reina electa contenían esos prototipos de mujeres que desde el cine se mostraron en las películas latinoamericanas, sin embargo, es necesario realizar un análisis más extenso sobre el tema de los prototipos y los estereotipos de género presentes en los certámenes de belleza.

Desde la definición más sencilla, un prototipo es un ejemplar original o

primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa, ejemplar perfecto y modelo de una virtud, vicio o cualidad;²⁸⁵ y si se vincula esto con la categoría género, se puede definir como un modelo primario que determina el *deber ser* a partir de un cuerpo sexuado y construido culturalmente. Los prototipos de género se encuentran en diversas manifestaciones culturales, y para el caso de las mujeres y muy particularmente en el contexto en el que se sitúa el concurso de belleza, el cine es un buen productor de prototipos de género, ya que como afirma Julia Tuñón, las imágenes de mujeres en el cine influían de manera evidente a las espectadoras, aún y cuando las imágenes de mujeres que aparecen en el cine mexicano son creadas a partir de la mirada varonil, en un sistema de predominio masculino. El grupo de *filmmakers* es básicamente masculino...”,²⁸⁶ además, no sólo el cine mexicano influía es ese terreno: Hollywood se ha considerado como un modelo para millones de mujeres y el aspecto físico pautado influye de manera evidente en las modas.²⁸⁷

En el caso del cine se pueden ubicar prototipos de género que influyen en el imaginario colectivo de las personas, además, al estar en continuo proceso de repetición, fácilmente pueden ser apropiados. Para el caso de la literatura también aparecen prototipos de género, según Adriana Sáenz,

[...] los prototipos son conceptos que su delimitación está sustentada en la “experiencia humana”, y las interpretaciones de las experiencias humanas están sustentadas en codificaciones a partir de devenires filosóficos y se representan a partir de modelos lingüísticos...la ideología ha permeado al inconsciente y mediante los actos de enunciaciones se han establecido concepciones del deber ser, que se han delimitado como lo válido y correcto y en ello se han enunciado como prototipos. Desde estas enunciaciones se han esparcido las ideas del cuerpo y el deber ser.²⁸⁸

²⁸⁵ *Diccionario de la Real Academia Española, Óp. Cit.*

²⁸⁶ Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano...*, *Óp. Cit.*, p. 66.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 65.

²⁸⁸ Sáenz, Valadez Adriana, “Poética del cuerpo: prototipos del deseo”, en Sáenz, Adriana y Elizabeth Vivero (et. al.), *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, México, Universidad

Al plantear un *deber ser* del cuerpo y de las ideas, el que se designe a una mujer como la reina de belleza y la mujer más bella de la ciudad, se establece un modelo en términos corporales, y para el periodo que nos ocupa, también se enaltecen la serie de elementos del *ethos* que desde la prensa se le asignaron a Lupita. Los concursos de belleza se encargan de mostrar prototipos, y dichos prototipos representan a las múltiples colectividades que integran a la sociedad.

Al nombrar un prototipo de belleza, se conforma un proceso de *colonización* del cuerpo y la belleza de las mujeres, y si se piensa en este término, la creación de la corporación *Miss Universo* coloniza la belleza de las mujeres, ya que, hasta la fecha, es la encargada de designar anualmente a una reina de belleza. Josep Martí afirma que hay diferentes maneras de colonizar los cuerpos.

Nuestra historia nos enseña que una de las que ha tenido más relevancia en su minusvaloración mediante las teorías raciales que han surgido en un contexto de colonialidad. De esta manera se construían relaciones jerárquicas recurriendo al diferente color de la piel, las características del cabello o las medidas craneanas.²⁸⁹

Por lo tanto, es claro que, al seleccionar una reina de belleza, se genera una exclusión, y en el caso de la Reina del Carnaval de 1950 se excluyen los cuerpos indígenas, los cuerpos negros, los cuerpos discapacitados, los cuerpos viejos, entre muchas otras formas corporales que conforman la ciudad de Morelia.

En la enunciación de un prototipo, también se excluyen las mujeres

Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad de Guadalajara, 2013, p. 84.

²⁸⁹ Martí, Josep, "África: cuerpos colonizados, cuerpos como identidades", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXVII, Núm. 1, enero-junio, 2012, p. 320.

que transgreden el *buen* comportamiento que el contexto determina, es por ello que el prototipo de la reina de belleza encarna a la mujer perfecta, y en el caso de Lupita, su elección es parte de esa multiplicación de concursos de belleza que determinan un prototipo corporal del ser mujer.

La *colonización* del cuerpo de las mujeres se puede extender si advertimos que la serie de accesorios y la *tendencia de moda* en lo referente a los vestidos, al cabello y al maquillaje provienen de modas norteamericanas y europeas, Según M. Carmen África Vidal, el diccionario define «colonizar» como convertir un territorio en una colonia; y «colonia», territorio ocupado y administrado por un gobierno extranjero que está situado fuera de sus fronteras, y en este caso, ella afirma que la literatura y el arte han sabido captar perfectamente esta situación tan paradójica de la mujer occidental, que pretende por otra parte a veces exportar sus formas de vida a las mujeres no occidentales.²⁹⁰

La colonización de los cuerpos puede tomar diversos sentidos, incluyendo aquel que afirma que el cuerpo de las mujeres, al considerarse como un botín de guerra en los conflictos territoriales y políticos, pasa a ser territorio de conquista, por lo tanto, colonizado,²⁹¹ sin embargo, para el caso del certamen de belleza, la colonización adquiere el ámbito de lo simbólico en cuanto al uso de accesorios y modas norteamericanas, así como la procedencia de Lupita, y se convierte en físico también al excluir otros cuerpos que divergen del prototipo que se presentó en el teatro de la ciudad.

Es preciso señalar que la colonización de los cuerpos se generaliza en los certámenes de belleza que suceden hasta nuestros días, y más aún al representar territorios y naciones, se advierte un proceso en el que se excluyen cuerpos, y dicho componente de exclusión contiene en sí mismo

²⁹⁰ Vidal, Claramononte Ma. del Carmen África, "El cuerpo colonizado", en *Asparkia. Investigación feminista*, España, Universitat Jaume I, Núm. 13, 2002, p.106.

²⁹¹ Gómez-Limón. Ma. Teresa, *Las tradiciones que no aman a las mujeres*, España, Akal, S.A., 2011, 431 pp.

diversos componentes de orden racial, político y económico.

Los reinados de belleza de la segunda mitad del siglo XX, tal y como afirma Mirta Zaida Lobato, reforzaron una cultura de la belleza relacionada con una apariencia física cuidada que en muchos sentidos fue el resultado de la decisiva contribución de las revistas destinadas al público femenino.²⁹² Además de los prototipos que el cine difundió en la prensa, se encontraban esos prototipos que estaban relacionados directamente con la belleza, y que se nombraron como reinas, es así como en términos regionales se mostró el prototipo de belleza de la mujer moreliana.

El tema referente a los estereotipos de género, es uno de los más recurrentes de la teoría feminista, según Gabriela Delgado, los estereotipos de género son concepciones preconcebidas acerca de cómo son y cómo deben comportarse las mujeres y los hombres,²⁹³ y a partir de esta concepción, se construyen ideas normativas de la masculinidad y la feminidad.

Se podría afirmar que los estereotipos son aquellas ideas que se constituyen a partir de los prototipos, ideas que permanecen en el imaginario y que se representan de múltiples formas a través del lenguaje. Un caso específico que enumera y genera estereotipos de género es aquella idea que se construye a través de los medios de comunicación, desde el análisis de género son diversos estudios los que muestran que, en los medios de comunicación, tales como los periódicos, las revistas y la televisión muestran ideas de la masculinidad y la feminidad.²⁹⁴ Y en el caso de la Reina del

²⁹² Lobato, Mirta Zaida, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX...*, *Óp. Cit.*, p. 176.

²⁹³ Delgado, Gabriela, Rosario Novoa y Olga Bustos, *Ni tan fuertes ni tan frágiles, Resultados de un estudio sobre estereotipos y sexismo en mensajes publicitarios de televisión y educación a distancia*, México, Secretaría de la Gobernación, 1998, 112 pp.

²⁹⁴ Algunas investigaciones que abordan los estereotipos de género en los medios de comunicación: González, Pérez Marco Antonio, *La discriminación social en México. Un estudio comparativo con base en la clase social, el sexo y la región del país*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2014, 408 pp.

Carnaval, sus fotos se mostraron en la prensa moreliana, por lo menos en un periódico que acaparó un amplio espectro de consumo, y en ese sentido, las imágenes de la reina de belleza podrían entrar fácilmente en imágenes que difunden estereotipos del ser mujer, tanto en términos discursivos escritos respecto a su supuesto comportamiento, como en el discurso que su cuerpo emite.

La historia demuestra como la cultura constituye estereotipos del ser hombre o mujer, condiciones que están en continuo cambio pero que muchas veces permanecen, según la Antropóloga Aurelia Martín Casares, son construcciones sociales que forman parte del mundo de lo simbólico y constituyen una de las armas más eficaces contra la equiparación de las personas.²⁹⁵ Las ideas y su arraigo dependen del individuo, es así que las mujeres pueden o no adoptar la imagen que transmite Lupita al ser reina de belleza, sin embargo, no debemos olvidar que transmite nociones y valores, y que dicho componente se transforma en un discurso que muchas veces pretende normar, generalizar y ser la pauta para el imaginario colectivo.

La estetización del cuerpo de las mujeres

El certamen se ubica en un periodo en el que la belleza de las mujeres está fuertemente ligada a las apariencias, a la difusión masiva de prototipos y estereotipos de género que transmitieron los medios de comunicación. Si bien desde una mirada general y actual un ritual de belleza se puede equiparar con una rutina posiblemente diaria que implica maquillaje, formas de vestir y formas de habitar el mundo, una de los factores que determinaron dicha rutina es que durante la segunda mitad del siglo XX comienza un proceso

Velandia, Andrea y Javier Rozo, "Estereotipos de género, sexismo y su relación con la psicología del consumidor, en *Psychologia. Avances de la disciplina*, Colombia, Universidad de San Buenaventura, Vol. 3, Núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 17-34.

²⁹⁵ Martín, Casares Aurelia, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales...*, *Óp. Cit.*, p. 52.

masivo de *estetización* del cuerpo que como consecuencia trajo la amplia gama de cirugías cosméticas que proliferan en el mundo en épocas recientes.

La estetización corporal adquiere múltiples dimensiones, pero para la presente investigación es preciso acercarnos a aquella estética que comenzó a conformarse con el auge que los productos cosméticos comenzaron a tener durante la segunda mitad del siglo XX en conjunto con lo que se mencionó en anteriores capítulos.

La palabra estética/(co), en términos etimológicos proviene del lat. mod. *aestheticus*, y este del gr. αἰσθητικός *aisthētikós* 'que se percibe por los sentidos'; la forma f., del lat. mod. *aesthetica*, y este del gr. [ἐπιστήμη] αἰσθητική [*epistēmē*] *aisthētiké* '[conocimiento] que se adquiere por los sentidos'.²⁹⁶ Y según el diccionario, se distingue como un adjetivo y una disciplina que estudia la belleza, que pertenece a la percepción o apreciación de ésta.²⁹⁷ Otra definición se asocia con lo bello y con lo elegante. La estética como disciplina se introduce en el ámbito de la Filosofía y el arte, según Raymond Bayer

La palabra estética no hizo aparición hasta el siglo XVIII al emplearla Baumgarten (1714-1762) ...sin embargo, la estética, aun sin haber llevado este nombre, existe desde tiempos de la Antigüedad e incluso desde la Prehistoria, y es justamente esta reflexión sobre el arte y sobre lo bello a través de los siglos.²⁹⁸

La estética, como forma de reflexión asociada a la belleza, históricamente se encuentra ligada a las mujeres, ya que como bien se mencionó anteriormente, lo bello en el arte tiene asociación directa con lo

²⁹⁶ *Diccionario de la Real Academia Española, Óp. Cit.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 7.

femenino,²⁹⁹ y en esa construcción de la feminidad, las mujeres ocuparon un papel central. Si se realiza un análisis de la prensa moreliana, y en particular de *La Voz de Michoacán*, es fácil percibir que el periódico, gracias a la amplitud publicitaria que tuvo en el año de 1953, al transformarse en diario, publicitó una gran cantidad de productos cosméticos, electrodomésticos y del vestir encaminado al consumo femenino,³⁰⁰ por lo que es posible percibir una sociedad capitalista de consumo en continuo aumento gracias a la expansión de los medios de comunicación y la promoción de los cosméticos.

Con base a lo anterior, el auge de las empresas cosméticas comienza en este contexto de expansión masiva de objetos y representaciones que se asociaron a lo bello, y que por tanto tienen la facilidad de acercar y posicionar a las mujeres en lo *estético*. La industria cosmética, actualmente ocupa uno de las posiciones más importantes a nivel mundial, hasta el punto de ser un sector estratégico dentro de la Alianza del Pacífico, en la que México ocupa un lugar muy importante,³⁰¹ a su vez, en términos mundiales se ubica como una de las industrias con mayor presencia económica, ya que según Nuria Varela, anualmente, por lo menos en Estados Unidos, se invierte un total de 32 millones de dólares en la industria dietética, 20 millones en la cosmética y 500 millones en la cirugía estética,³⁰² y en este caso, no se debe olvidar que según la Sociedad Internacional de Cirugía Plástica y Estética, México ocupa el tercer lugar dentro del ranking internacional en procedimientos de cirugías estéticas con más de un millón

²⁹⁹ Eco Umberto, *Historia de la belleza...*, Óp. Cit.

³⁰⁰ Andrés, Arredondo Laura Yazmín, *La construcción de la identidad de las mujeres morelianas a través de la prensa: La Voz de Michoacán 1950-1960*, Óp. Cit.

Ponce, Gómez Lizeth, *La construcción del "deber ser" femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia Michoacán (1940-1964)*, Óp. Cit.

³⁰¹ Informe de la Cámara y Asociación de la Industria del Cuidado Personal y del Hogar (CANIPEC), 2do Trimestre, 2013, 13 pp. Disponible en: http://www.canipec.org.mx/woo/xtras/boletin2013/boletin2_2013.pdf Fecha de consulta: 02 de febrero del 2016.

³⁰² Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes...*, Óp. Cit., p. 277.

de operaciones anuales.³⁰³

La industria cosmética, por tanto, se convierte en un factor determinante en los concursos de belleza, ya que como se mostró anteriormente, Lupita y las princesas emplearon cosméticos en la ceremonia de coronación, en el desfile, y en general en todos los actos públicos, por lo tanto, se posiciona como un factor determinante para la belleza de las mujeres. Desde esta visión, es posible visibilizar que como afirman Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, existe una estetización de la economía que nos hace vivir en un mundo caracterizado por la abundancia de estilos, de diseños, de imágenes, de historias, de paisajismo, de espectáculo, músicas, productos cosméticos, sitios turísticos, museos y exposiciones,³⁰⁴ y en este sentido, hay una multiplicación de estilos, pero más allá de ello, es necesario cuestionar la procedencia de dichos estilos, ya que definir lo estético parte de una posición jerárquica, la que determina lo propiamente bello, y más allá de la estetización de la economía, se puede afirmar que estamos frente a una estetización corporal en continua transformación y que parte de espacios donde se encuentran diversas tecnologías del cuerpo, tal es el caso de los salones de belleza o estéticas.³⁰⁵

Las reinas de belleza cumplen con los ideales estéticos que el poder determina, por lo que se puede afirmar que los concursos de belleza sustentan y dan soporte a la existencia y la expansión de la industria cosmética, es una de sus funciones respecto a la publicidad de los mismos, y en el periodo en el que se ubica el concurso, se percibe un incipiente crecimiento de la industria cosmética, donde los certámenes de belleza

³⁰³ Lara, Catalina, "En cirugías plásticas, México gana el bronce", en: *El Universal*, México, domingo 23 de noviembre de 2014. Consulta en línea en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/periodismo-datos/2014/en-cirugias-plasticas-mexico-gana-bronce-97829.html> Fecha de consulta: 02 de febrero de 2016.

³⁰⁴ Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, España, Anagrama, 2015, pp. 7-8.

³⁰⁵ Se utiliza la palabra estética en el sentido de los establecimientos dedicados a comercializar la belleza.

adquieren una posición importante al ser los principales difusores de productos a través del cuerpo de las mujeres.

La importancia de ubicar la expansión de la estetización del cuerpo resulta necesaria, y se distingue justamente durante el periodo de la Guerra Fría con la expansión de modelos norteamericanos al mundo, aún y cuando es posible situar la multiplicación de los salones de belleza modernos en el año de 1882, con la cadena internacional de franquicias de salones de belleza que creó Martha Matilde Harper, primero en Canadá y después en New York,³⁰⁶ fue hasta el periodo de la posguerra que es posible afirmar que se otorga importancia a la belleza corporal de las mujeres, y en este sentido, la multiplicación de los concursos de belleza se convirtieron en un elemento importante que difundió de manera masiva ciertos prototipos de belleza en México a través de las imágenes que de ellas se mostraron en los medios de comunicación.

Es posible hablar de varias rupturas sobre la estetización en términos temporales, Gilles Lipovetsky localiza por lo menos cuatro edades de la estetización del mundo, donde el cuerpo se vio afectado por dichas rupturas; la primera se sitúa en lo que denomina *la artistización ritual*, afirmado que en las sociedades primitivas las artes no fueron creadas con una intención estética, y lo estilístico no puede separarse de la organización religiosa, mágica, de los clanes y de los sexos; posterior a ello, se ubica la *estetización aristocrática* como una herencia de la Antigüedad clásica que el humanismo del Renacimiento rehabilita y reivindica, aparece un segundo momento a fines de la Edad Media y se prolonga hasta el siglo XVIII. La *estetización moderna* del mundo es un tercer gran momento que organiza las sociedades en Occidente, se expande durante los siglos XVIII y XIX, y, por último, *la era transestética*, la que según propone la idea de que está en marcha una

³⁰⁶ Gálvez, Valdés María Fernanda, *La administración del marketing como ventaja competitiva para los salones de belleza tipo A, ubicados en la zona 10 de la ciudad de Guatemala*, Trabajo de graduación para obtener el título de Licenciada en Administración de Empresas, Universidad del Istmo, Guatemala, 2013, p. 7.

cuarta fase de estetización del mundo, remodelada en lo esencial por lógicas de comercialización e individuación extremas.³⁰⁷

Las rupturas que ubica Lipovetsky se sitúan principalmente en Europa, sin embargo, es preciso entender los procesos paradigmáticos que provocan un cambio en lo referente a lo que se considera bello, y más allá de ello, resulta necesario entender que la creación de la franquicia *Miss Universo* en 1952 determinó en gran medida la asociación de las mujeres con la belleza, reafirmandose así como una corporación que mide los estándares de mujeres bellas en el mundo, y dando el soporte adecuado para que la empresa cosmética creciera alrededor del mundo. Si bien las rupturas que Lipovetsky encuentra posiblemente no correspondan a México, en términos mundiales sí se distingue ese periodo de la Guerra Fría que modificó las relaciones de género, y que, gracias a la publicidad de cosméticos, productos y prototipos de belleza, las mujeres se sitúan nuevamente en esa posición de *virtuosas* desde diferentes ángulos, ubicando un posible retroceso a nivel mundial en lo referente a la reducción de las brechas de desigualdad entre mujeres y hombres.

Los reinados efímeros y la belleza perecedera

Una de las características comunes de los certámenes de belleza es la vigencia corta que un reinado logra tener. En el caso de la Reina del Carnaval de 1950, damos cuenta que para los festejos del año de 1951 se nombró como reina de belleza a otra mujer, por lo tanto, se puede afirmar que los reinados de belleza son efímeros, su vigencia se determina principalmente en dos aspectos, uno de ellos tiene que ver con las transformaciones que los estándares de belleza dictan, y otro tiene que ver

³⁰⁷ Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico...*, *Óp. Cit.*, pp. 11-29.

con la organización de los concursos de belleza. El Carnaval de 1951 exigía también una serie de festejos, y entre ellos estaba la nueva elección de otra reina de belleza, aún y cuando el proceso de elección fue distinto, para el 1951 ya existía otra reina de belleza del Carnaval de la ciudad de Morelia Michoacán.

En los capítulos anteriores se mostró que las nociones de belleza cambian con el tiempo, se norma un cuerpo representado, se establecen tallas, medidas y características específicas, por lo que resulta necesario cuestionar la vigencia de dichas normativas con base a la vigencia de los cuerpos de las mujeres en los certámenes de belleza. Se mencionó que los certámenes sirven como un espectáculo de atracción de ciertos eventos, como una insignia que fácilmente caracteriza a un grupo, y con base a esto resulta fácil suponer que uno de los componentes de los concursos de belleza es su calidad de espectáculo vinculado con la publicidad, ya que como se mencionó anteriormente, el auge de estos obedece a un momento histórico en el que los medios de comunicación se comenzaron a expandir a nivel mundial, por lo tanto, resulta necesario cuestionar el valor de la belleza efímera de las mujeres.

En un primer momento, el “reinado” de la ganadora la obliga a mostrarse públicamente en eventos sociales, y en el caso de Lupita, apareció en eventos organizados por los clubes de la ciudad, eventos como las corridas de toros, la fiesta de la primavera, y la representación como soberana de la belleza fuera de la ciudad de Morelia. La reina representará al gremio y al evento que enmarcó la coronación, tal y como lo demuestran algunos reinados de mujeres en América Latina, podemos dar cuenta que la reina de los viñedos, representará a la empresa vinícola, la reina del trabajo, a los obreros, la reina del petróleo, al sector empresarial petrolero,³⁰⁸ y así sucesivamente estarán presentes en una extensa cantidad de eventos

³⁰⁸ Lobato, Mirta Zaida, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX...*, *Óp. Cit.*, 191 pp.

sociales.

Más allá de la representación y el emblema que se genera a partir de la elección de la reina de belleza, es necesario cuestionar el valor en tanto la vigencia que se otorga a la belleza de las mujeres. Ya anteriormente se afirmó que una de las características de las reinas de belleza, y para el caso de la elección de la Reina del Carnaval, era que debía ser una mujer joven, y en este sentido, es posible vincular y equiparar lo efímero de los concursos con la belleza de las mujeres.

Guilles Lipovetsky, en *El imperio de lo efímero*, afirma que en menos de medio siglo, la seducción y lo efímero han llegado a convertirse en los principios organizativos de la vida colectiva moderna,³⁰⁹ y en este sentido, con la vinculación a la noción de *moda* que caracteriza a los certámenes de belleza, es necesario que la reina se renueve, que sea una mujer joven de acuerdo a los prototipos que se determinan, pero además, que cumpla con las nociones que el comité organizador considere necesarios para elegir a la reina.

En términos científicamente biológicos, se sabe que los cuerpos expiran; en promedio, actualmente la esperanza de vida de las mujeres mexicanas es de 77,03 años, y la de los hombres de 72,16 años,³¹⁰ no obstante, la noción de belleza que se coloca a los cuerpos es la que se puede cuestionar desde el ámbito cultural.

El cuerpo de las mujeres está en constante vínculo con lo «estéticamente bello» que se considere, en este sentido, es importante ubicar la transición respecto a lo que se inserta en lo bello a partir de la noción de estética imperante, y desde esta perspectiva, Lipovetsky identifica

³⁰⁹ Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, España, Anagrama, 1990, p. 13.

³¹⁰ Datos emitidos por el *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*, México, 2014. Consulta en línea en: <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/esperanza.aspx?tema=P> Fecha de consulta: 04 de febrero de 2016.

en las rupturas paradigmáticas antes mencionadas los factores que determinan la estetización que conforma al mundo, donde lo que se considera bello se vincula con factores sociales, como es el caso de los concursos de belleza, ya que el cuerpo de las mujeres, principal protagonista, no está exento de dichos factores.

El sentido estético que refiere Lipovetsky se ubica fácilmente en los concursos de belleza insertos en el nuevo paradigma de orden mundial, que se modificó a partir de la transición de la *estetización moderna* a la *era transestética*, donde hay un cambio paradigmático que sustituye la visión a la cultura modernistas, dominada por una lógica subversiva, en guerra contra el mundo burgués, ahora, sucede un universo nuevo en el que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales, donde constituyen inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales,³¹¹ y la franquicia *Miss Universo* forma parte de estos gigantes económicos que tienen el poder de designar al cuerpo más bello.

La selección del modelo de belleza que se instituyó en el Carnaval de 1950, no se alejó de ser instaurado por las instituciones oficiales, si bien se reduce en términos espaciales de un *orden mundial*, su elección se determinó por la ostentación económica, al ser uno de los principales componentes para elegir a la reina.

Las exigencias de cambio, la expiración de los cuerpos, las festividades anuales, los cambios en las tendencias que la moda exige, exige también que los *reinados de belleza* sean efímeros, que la noción de belleza se transforme a una velocidad rápida; en una sociedad efímera, pareciera que todo debe serlo, por lo tanto, es necesario renovar a la reina de belleza, ceder la corona, y mostrar un cuerpo que se adapte a los

³¹¹ Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas...*, Óp. Cit. p. 20.

estándares que culturalmente se exigen.

Se puede afirmar por tanto, que estamos en presencia de una aparente visión hegemónica de la belleza de las mujeres, y desde este supuesto, recae una de las críticas feministas a los concursos de belleza, según la Historiadora Mirta Zaida Lobato, al respecto se pueden asumir dos posturas, una que reacciona desde los primeros eventos en Estados Unidos al considerar que la elección es un insulto a las mujeres, ya que las competencias las degradan, dicha visión se prolonga hasta la segunda y tercera ola del feminismo por la imposición de determinados cuerpos de mujeres y un ideal de belleza que excluye a otras a partir de nociones raciales y completamente discriminatorias a la multiplicidad de formas corporales, contextuales y subjetivas;³¹² la otra visión se acerca más a la poca historiografía que existe en torno a los concursos de belleza, y que se sale de este círculo, ya que analiza e interpreta el tema de la belleza femenina puesta en competencia en estrecha relación con otros conceptos: los de virtud, humildad, dignidad del trabajo representado por la reinas, nacionalismos, y en general, la red de preceptos culturales y de poder que se encuentran en el trasfondo de los concursos de belleza.³¹³

A pesar de las múltiples interpretaciones de análisis que se pueden retomar en la construcción de un discurso que aluda a los concursos de belleza, no se puede negar que además de ser válidas ambas posturas, el entramado de componentes que los concursos de belleza contienen se integra por diversos factores, y la convergencia de dichas posturas, afirma que hay exclusiones corporales en los concursos, que ciertos colores de piel muchas veces no se consideran, que la piel anciana no es digna de ser coronada, y que la belleza de las mujeres es perecedera para la mayoría de los concursos de belleza, o por lo menos para elección de la Reina del

³¹² Lobato, Mirta Zaida, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX...*, *Óp. Cit.*, pp. 13-14.

³¹³ *Ibidem.*

Carnaval de Morelia de 1950.

El análisis crítico y teórico que parte de los feminismos y los estudios de género pone de manifiesto otra serie de componentes que son consecuencia de los certámenes de belleza, factores como la aparente imposición de estereotipos y prototipos del ser mujer, enfermedades múltiples que suceden la inalcanzable forma corporal de los cuerpos de belleza por parte de otras mujeres, la publicidad excesiva que refiere a las empresas cosméticas como patrocinador de los certámenes, la objetivación del cuerpo de las mujeres, y la exclusión de otras *formas de ser* en su máxima expresión, son factores que no es posible excluir del análisis de los certámenes de belleza, porque tal y como afirma Naomi Wolf, "la labor de belleza efímera e interminable sustituyó a la labor doméstica efímera e interminable...al usar ideas sobre la "belleza", se reconstruyó un mundo femenino alternativo con sus propias leyes, economía, religión, sexualidad, educación y cultura",³¹⁴ y en este sentido, los concursos de belleza son el ejemplo claro de la belleza efímera.

Si se realiza un análisis histórico de los certámenes de belleza, es posible distinguir una diversidad de prototipos corporales de mujeres que se distinguieron como reinas, sin embargo, aunque la noción de belleza y estética se modifica a través del tiempo, los elementos de elección y exclusión muchas veces prevalecen, es decir, a pesar de lo efímero del reinado, el certamen funciona como un dispositivo de poder que está presente hasta nuestros días y que sigue funcionando como una herramienta para determinar a través de las tecnologías del cuerpo una definición de belleza discursiva que se instaura en la reina electa.

³¹⁴ Wolf, Naomi, "El mito de la belleza" ..., *Óp. Cit.*, p. 221.

Mujer moderna: la sociedad de consumo y la cultura de masas

Anteriormente se mencionó que el certamen de belleza se sitúa en un contexto de rupturas y transformaciones paradigmáticas a nivel mundial, por lo que hay una concepción de *mujer moderna* que se conforma con elementos políticos, económicos y culturales que desemboca en representaciones y supuestos de lo que supone el ser mujer con los procesos de modernidad que se desarrollaron durante el siglo XX. En 1915, Hermila Galindo concibió una noción de la mujer moderna mexicana en el semanario titulado *La mujer moderna*, en dicha publicación, dialoga entre la postura tradicional y moderna en relación a la participación de la mujer en la sociedad mexicana.³¹⁵

La concepción de mujer moderna que Hermila Galindo propone, alude a una mujer presente en el espacio público, donde se hacen llamados constantes en apoyo al régimen carrancista e invitaciones para que se unan a la labor de la reconstrucción nacional a través de ideas feministas relacionadas con el sufragio y la igualdad entre mujeres y hombres, no obstante a ello, la noción de tradición prevalece a través de las notas dirigidas a las actividades domésticas con características modernas, como por ejemplo; recetas de cocina y el cuidado e higiene del hogar,³¹⁶ además de este tipo de notas, la mujer moderna mexicana se concebía a partir de los parámetros que la *moda* del momento implicaba, dicha visión se corrobora a través de secciones como "La elegancia", "Higiene y salud: régimen alimenticio", "Secretos del tocador", "Moda en París: ropa interior",³¹⁷ entre muchas otras notas que hacían alusión a la belleza, la higiene y la salud.

Como se puede observar, desde la segunda década del siglo XX se

³¹⁵ Noguez, Olivia, "Hermila Galindo 'La mujer moderna' (1915-1916). Abriendo espacios: entre la domesticidad y los derechos por la igualdad", en *Historia 2.0 Conocimiento Histórico en Clave Digital*, México, Asociación Historia Abierta, Año II, Núm. 4, julio-diciembre de 2012, pp. 60-78.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

constituía una mujer heterogénea entre la tradición y lo moderno, y en este sentido, vuelve a resonar la *moda* y el sentido de mujer moderna que se concebía en México, ya que como afirman algunas secciones de la revista, la ropa interior de París se colocaba como la posible moda del momento. Recordemos que según Baudrillard, la tradición no es más que la preeminencia de lo antiguo sobre lo nuevo; no conoce ni lo uno ni lo otro. Es la modernidad la que inventa a los dos a la vez, ella es siempre y al mismo tiempo, neo y retro, moderna y anacrónica,³¹⁸ y en esta convergencia, las mujeres se proveen de ambos componentes, es decir, se concebía una mujer moderna, mientras que su subjetividad contenía elementos tradicionales que la seguían concibiendo con los rasgos y valores asignados desde las nociones tradicionales.

Las mujeres siempre son parte de ese cruce entre tradición y modernidad, las exigencias que desde los roles de género se construyeron históricamente, fácilmente imponen a las mujeres características de la tradición y de lo moderno, y un claro ejemplo de ello, es la maternidad. Pero más allá de ello, resulta necesario visualizar esa mujer moderna que desde el consumo y la cultura de masas se construyó durante la segunda mitad del siglo XX, ya que como se mencionó anteriormente, es en este periodo que las industrias asociadas a la estetización del cuerpo de las mujeres, como las empresas cosméticas y las grandes productoras de prendas de vestir reconocidas como casas de moda se esparcen por todo el mundo. Baudrillard afirma que el cuerpo de las mujeres está asociado directamente con el consumo y la cultura de masas:

En la panoplia del consumo hay un objeto más bello, máspreciado, más brillante que todos los demás...el cuerpo. Este redescubrimiento que, bajo el signo de la liberación física y sexual, se produce después de una era milenaria de puritanismo, su omnipresencia...en la publicidad, en la moda, en la cultura de masas -el culto higiénico, dietético, terapéutico de que se lo rodea, la obsesión de juventud, de elegancia de virilidad/feminidad, los tratamientos de belleza, los

³¹⁸ Baudrillard, Jean, "Modelos y estéticas" ..., Óp. Cit., p. 28.

regímenes, las prácticas sacrificiales asociadas a él, el Mito del Placer que lo envuelve- son todos testimonios de que el cuerpo hoy ha llegado a ser objeto de salvación. Ha sustituido literalmente al alma en su función moral e ideológica.³¹⁹

El cuerpo por lo tanto se concibe como un objeto, y en relación con la belleza, podemos dar cuenta como sistemáticamente se va desmoronando aquella visión que como se afirmó anteriormente, sustituye lo moral. Este panorama se puede visualizar a través del cambio en el formato de los concursos de belleza, ya que la descripción actual de las reinas de belleza, se diferencia a la que se hizo de Lupita en la prensa moreliana, de hecho, en el mismo periódico que muestra a Lupita, *La Voz de Michoacán*, es posible observar que en fechas posteriores únicamente se mostrarán fotografías de las reinas de belleza,³²⁰ omitiendo así descripciones que puedan dar luz sobre sus cualidades, valores y virtudes.

Aunque el objetivo de la presente investigación no es dar una definición de cómo se produjo la denominada «cultura de masas», es necesario precisar que esta se entiende a partir del auge de los medios de comunicación durante el siglo XX, donde características como el elitismo, el arte y su universalismo cultural se posibilitan a partir de la masificación de la producción y el consumo, posible gracias a la utilización en medios técnicos en su producción, transmisión y recepción, que permiten así homogenización y serialización,³²¹ y en este sentido, es posible vincular la cultura de masas y de consumo con el cuerpo de las mujeres, ya que la representación del mismo en los medios de comunicación se intensifica a través de la publicidad que la prensa y los medios de comunicación difunden.

³¹⁹ Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI, 2007, p. 155.

³²⁰ Ponce, Gómez Lizeth, *La construcción del "deber ser" femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia, Michoacán (1940-1964) ...*, Óp. Cit.

³²¹ Cabot, Mateu, "La crítica de adorno a la cultura de masas", en *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, España, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Vol. 3, 2011, pp. 130-147.

La relación entre el cuerpo, el consumo y la belleza se da a partir de su funcionalidad como materia, y Baudrillard lo pone de manifiesto cuando reafirma que el cuerpo, en este momento, adquiere una funcionalidad distinta, ya que en el proceso de sacralización del cuerpo como valor exponencial, del cuerpo funcional, vale decir, que ya no es ni carne como en las visiones religiosas, ni fuerza de trabajo como en la lógica industrial, sino que ha sido retomado en su materialidad (o en su idealidad visible) como objeto de culto narcisista o elemento de táctica y de rito social, la belleza y el erotismo son dos motivos esenciales.³²²

La belleza por lo tanto se convierte en una cualidad, una cualidad que se asigna al cuerpo de las mujeres, y como principal muestra se encuentran los certámenes de belleza, y junto con ello las imágenes de las reinas de belleza con los rostros maquillados y con el vestuario de las mejores casas de moda y las tendencias válidas para la sociedad.

Nuria Varela afirma que el botín máspreciado de la sociedad capitalista es el cuerpo de las mujeres,³²³ por lo tanto, se concibe este como un cuerpo carente de desencanto, naturalmente antiestético, ya que necesita ser «estetizado» a través de maquillajes, vestuarios y productos cosméticos que mejoren la apariencia del cuerpo, Baudrillard también afirma que “para la mujer, la belleza ha llegado a ser un imperativo absoluto, religioso. Ser bella no es ya un efecto de la naturaleza ni un acrecentamiento de las cualidades morales. Es la cualidad fundamental, imperativa, de las que cuidan del rostro y de la línea como si fuera su alma”,³²⁴ y en este sentido se puede definir a una reina de belleza desde el ámbito de las representaciones, ya que la reina es el símbolo de «la mujer» que cuida su «rostro y línea», es el prototipo de mujer bella validada por un grupo de

³²² Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras...*, Óp. Cit., p. 159.

³²³ Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes...*, Óp. Cit., pp. 273-294.

³²⁴ Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras...*, Óp. Cit., p. 160.

poder en una sociedad.

Los concursos de belleza se sitúan en el contexto anteriormente descrito, donde el cuerpo de las mujeres se inserta en una nueva concepción y una funcionalidad para la publicidad y el crecimiento de la sociedad de consumo, y así lo refiere la Historiadora Carol Dyhouse, al afirmar que:

Las mujeres ocupan posiciones inciertas en las historia y críticas de la sociedad de consumo: las representaciones de la consumidora prudente y socialmente responsable del temprano movimiento cooperativo, el ama de casa que se las arreglaba con lo que tenía y todo lo componía en el hogar en los tiempos austeros de la guerra, cambiaron radicalmente después de 1945. En las palabras a menudo citadas de Mary Grieve, editora de la revista *Woman*, en la década del 50, “los hombres de negocios de este país advirtieron que la damita se había transformado en un gran negocio”.³²⁵

La inserción de las mujeres como un «gran negocio» se da en dos sentidos, uno que la representa como la principal consumidora de productos asociados al glamour, y otro que la inserta en la representación utilitaria para efectos publicitarios, y en ambos sentidos, el cuerpo de las mujeres es el objetivo y la «herramienta» principal. La belleza por lo tanto se transformó en ese *mito* que la sociedad de consumo mantiene, y que en términos de representación sólo lo alcanzan las reinas de belleza. Las reinas de belleza son la materialización del *mito de la belleza* en términos de la representación y el triunfo que la sociedad de consumo construyó y construye del cuerpo de las mujeres.

³²⁵ Dyhouse, Carol, *Glamour: Mujeres, historia y feminismo...*, Óp. Cit., p. 8.

Un panorama actual de los certámenes de belleza

El certamen de belleza que se describió y analizó anteriormente se sitúa en el siglo XX, el concurso tiene sus matices específicos de acuerdo al contexto, el festejo y el objetivo de la elección de la reina de belleza, sin embargo, resulta necesario afirmar que no hay una belleza democratizada en la elección de la Reina del Carnaval de Morelia en 1950, ya que la compra de votos no permitió que todas las mujeres de la ciudad participaran.

En lo referente a la mirada de los certámenes de belleza desde los análisis sociales, es posible distinguir dos enfoques, una que se mencionó anteriormente y que parte de la crítica feminista, esa visión que desde el inicio de los certámenes cuestionó el entramado de poder que encierran los concursos de belleza, y que se radicalizó a través de las manifestaciones en la década de los 60's, donde diversos grupos feministas se manifestaron contra la representación de las mujeres como objetos sexuales estereotipados; las feministas tiraron cosméticos, zapatos de tacón alto y sujetadores en lo que llamaron el «basurero de la libertad».³²⁶

La postura teórico-feminista que parte del análisis de la violencia de género ha diversificado su análisis desde las múltiples disciplinas sociales, ya sea desde los estudios que abordan las consecuencias psicológicas de los concursos en las mujeres,³²⁷ hasta el activismo que las artistas y los *performances* presentan desde esta visión.³²⁸ Sin embargo, existe otra postura que no se puede invisibilizar, y es aquella que afirma que los concursos de belleza cohesionan socialmente a ciertos grupos vulnerados como la población transexual, y que además reafirma culturas, como es el caso del concurso anual de la población *muxe* del Istmo de Tehuantepec en

³²⁶ Tal es el caso de la manifestación en Estados Unidos de América en 1968, en la que las mujeres organizaron una marcha protesta contra la celebración del concurso de *Miss América*. Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes...*, *Óp. Cit.*, p. 107.

³²⁷ *Ibidem*, p. 273.

³²⁸ Basta con analizar los *performances* de artistas como Lorena Wolffer y Rocío Boliver para detectar la crítica a los concursos de belleza.

Oaxaca.³²⁹

Más allá de las posturas de análisis crítico, es necesario reconocer que desde la creación de la franquicia *Miss Universo*, las relaciones entre género, cuerpo y poder se encuentran presentes. Según los datos recientes, el concurso *Miss Universo* acapara la atención de gran parte de la población mundial, ya que por lo menos hasta el 2007, se consideraba como el tercer evento con mayor número de televidentes en el mundo,³³⁰ generando así ganancias millonarias; sólo por mencionar, durante el 2007, el certamen se llevó a cabo en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México, y eso representaría la oportunidad de consolidarse como un atractivo turístico con la captación de visitantes y divisas, dejando una derrama económica de 130 millones de dólares, como sucedió en el 2005 en Tailandia.³³¹

El poder económico y mediático que caracteriza a *Miss Universo* específicamente, lo muestran como un negocio rentable para las empresas de cosméticos y la industria del vestido, es así como la publicidad que se dirige a las mujeres adquiere sentido, actualmente, la televisión, las redes sociales y los medios de comunicación permiten que la transmisión de imágenes de reinas de belleza sea más rápida y más efectiva, por ello se afirma que detrás de la corona hay un negocio multimillonario que sostiene la existencia de la denominada «industria de belleza».

El crecimiento de la industria de los concursos de belleza fue de la mano con los procesos de crecimiento de las potencias económicas, si bien el negocio corporativo inició durante el periodo de la posguerra, con la proliferación de imágenes en prensas y revistas, la difusión creció

³²⁹ Miano, Marinella, "Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades", en *Debate Feminista*, México, Año 9, Vol. 18, pp. 186-236.

³³⁰ Gómez, Flores Luis, "Estima GDF ganancias por 130 millones de dólares por Miss Universo", en *La Jornada*, México, 30 de marzo de 2007. Consulta en línea en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/30/index.php?section=capital&article=043n2cap> Fecha de consulta: febrero del 2016.

³³¹ *Ibidem*.

sistemáticamente con la expansión de los medios de comunicación como la televisión y los medios electrónicos.

La expansión de los reinados de belleza no solamente acaparó los medios de comunicación, consecuentemente, la realización de certámenes de belleza se multiplicó en diversos grupos poblacionales, aglutinando diversos rasgos de edad, clases sociales y grupos culturalmente identificados y cohesionados con rasgos particulares, un ejemplo, es el caso de los grupos transexuales mencionados anteriormente.

Desde el año 2015, la franquicia Miss Universo pasó a manos de la empresa WME/IMG,³³² empresa que produce otros concursos como *Miss Teen USA*,³³³ concurso de belleza enfocado en las niñas y adolescentes norteamericanas que mantiene el mismo formato que *Miss Universo*, y que desde la categoría género, continuamente está siendo foco de análisis por parte de diversas investigadoras e investigadores,³³⁴ llegando así a generarse propuestas de leyes contra toda forma de erotización en niñas, niños y adolescentes,³³⁵ donde todas las propuestas incluyen la eliminación de los concursos de belleza de las menores de edad.

Si partimos de una mirada actual, la promoción de los concursos de

³³² Siglas de la empresa "William Morris Agency", agencia de talentos de origen norteamericano que acapara la industria de la moda, el cine, la televisión y el deporte.

³³³ Para mayor información consultar el sitio de internet que brinda información detallada del concurso: <http://www.missuniverse.com/missteeunusa>. Fecha de consulta: febrero de 2016.

³³⁴ Los estudios en Latinoamérica se centran en mostrar las consecuencias y la violencia de género implícita en los certámenes de belleza de niñas y adolescentes. Para mayor información al respecto consultar: Consejo Nacional de Televisión, *Sexualización de la niñez en los medios. Debate Internacional*, Chile, 2012, 31 pp.

Quezada, Katherine Massiel, "Mujeres en miniatura: sexualización de las niñas en publicidad y concursos infantiles de belleza", en *Derecho y Cambio Social*, Perú, octubre de 2014.

³³⁵ Para el caso de Chile, la Diputada Karla Rubilar Barahona propuso la "Ley que sanciona al que explota eróticamente la imagen infantil y/o adolescente y al que ejerza violencia sexual exacerbadora de tal erotismo", en *Boletín núm. 10257-07*, Periodo Legislativo 2014-2018, Legislatura 363, Sesión 60ª, 18 de agosto de 2015. En el caso de Colombia, el Consejo de Bogotá D.C. creó el "Proyecto de acuerdo 146 de 2013 'Por el cual se prohíbe la realización de reinados de belleza, desfiles de modas y/o concursos de modelaje en los Jardines y Colegios del Distrito Capital'", Colombia, 2013. En Costa Rica, el Diputado Humberto Vargas Corrales presentó el "Proyecto de Ley contra toda forma de erotización en niñas, niños y adolescentes", fechado en octubre de 2014.

belleza posiblemente no difiera de la de los años 50's, donde los certámenes cohesionaban a ciertos grupos, sólo por mencionar otro ejemplo actual, el certamen *Miss Migrante*, a través de la consigna "*Esta es tu oportunidad de cumplir un sueño, ven representa a tu país y demuestra la capacidad fuerza y belleza de la mujer Migrante*",³³⁶ pretende aglutinar a las jóvenes latinoamericanas migrantes en los Estados Unidos, para que participen en el concurso anual que desde el 2010 organiza el periódico *El Migrante*, que se concibe a sí mismo como un medio de comunicación transnacional que difunde noticias de inmigración entre las regiones de Ecuador, Estados Unidos y Europa. La línea editorial del periódico se caracteriza por ser un espacio para la divulgación, el análisis y la reflexión de noticias de interés público, principalmente orientados a la comprensión de la sociedad actual en el contexto de la globalización, donde la movilidad humana constituye un factor fundamental de desarrollo.³³⁷

En el caso de *Miss Migrante*, es necesario precisas que el espacio donde se desarrolla el certamen, se encuentra habitado por mujeres y hombres latinoamericanos, dicha presencia se deja ver en toda la región estadounidense. Según cifras actuales, más de 50 millones de hispanohablantes se dispersan en todo el país, donde los grupos más representativos los conforman las personas con nacionalidad mexicana, cubana y salvadoreña.³³⁸

En términos de representatividad, uno de los objetivos principales del concurso es establecer vínculos entre la comunidad latinoamericana, donde el sentido de pertenencia e identidad se compone por rasgos específicos de cada cultura de origen; más allá a los vínculos que el concurso pueda generar entre la población migrante, es necesario realizar un análisis

³³⁶ Presentación del concurso en el sitio electrónico oficial de su edición del 2015. Fuente: <http://www.missmigrante.com> Fecha de consulta: 07 de mayo de 2015.

³³⁷ Información emitida en la página principal del periódico <http://www.elmigrante.com.ec> Fecha de consulta: 07 de mayo del 2015.

³³⁸ Fuente: <http://www.census.gov/> Fecha de consulta: 10 de mayo de 2015.

específico del concurso, para ubicar las particularidades.

Además del concurso que se menciona anteriormente, muchos otros aparecen en el contexto actual, y si bien el objetivo no es agotar el análisis de todos ellos, sí es preciso dar cuenta del entramado de cada uno de ellos, al ser un acontecimiento que en términos del análisis social incorpora las categorías sociológicas de clase, etnia y género.

Si en el pasado la elección de una reina de belleza implicó que un grupo de poder político y empresarial definiera los rasgos de belleza que una mujer debía contener en una ciudad específica como Morelia, no resulta novedoso que un empresario defina la belleza de la mujer migrante desde sus propios términos y en el ámbito de las representaciones.

El auge de los concursos de belleza en México y el mundo obedece al desarrollo tecnológico de los medios de comunicación por la amplia difusión que tuvieron en éstos. El anterior capítulo, pretendió ampliar la mirada hacia el ámbito internacional para ubicar el impacto y la trascendencia de los concursos de belleza. Si bien la investigación se centra en el análisis de un sólo certamen de belleza, no está por demás decir que la elección de la Reina del Carnaval en 1950 se inserta en el periodo de la posguerra, hecho histórico que definió e impactó al mundo en su conjunto.

Ya se afirmó anteriormente que una de las características de los concursos de belleza es que reafirman identidades sociales de grupos bien definidos, y gracias a la corporación *Miss Universo*, los concursos de belleza también reafirmaron identidades con características nacionales. El impacto de los certámenes de belleza claramente se evidencia en nuestra sociedad actual, es por ello que es necesario reflexionar en torno a éstos.

CONCLUSIONES

Varias son las consideraciones finales referentes a la presente investigación, una primera, es aquella que nos sitúa en el propio contexto de la elección de la Reina del Carnaval en la ciudad de Morelia. En las memorias que redactó Don Agustín Arriaga Rivera, afirma que el Licenciado Fernando Ochoa Ponce de León, Presidente Municipal interino de la ciudad de Morelia, por primera vez había promovido las Fiestas de Primavera de Michoacán, a semejanza de las de la Capital,³³⁹ y más que ser una simple simulación de los festejos de la Capital, el acto performativo que se realizó en la ciudad, simulaba a todos aquellos concursos de belleza que a nivel mundial ocurrían a mediados del siglo XX.

Una de las características de los concursos de belleza es la reafirmación de identidades colectivas, y según los acontecimientos antes descritos, en lo que refiere a la elección de la Reina del Carnaval, la coronación de Lupita I sirvió para reafirmar la identidad del gremio empresarial y político de la ciudad, ya que la ceremonia y el baile de coronación, dentro de todos los festejos que se llevaron a cabo, fueron los únicos de carácter privado, además de aglutinar la presencia de las personas con mayor prestigio social a partir de distinciones políticas y económicas.

Se afirmó anteriormente que la ceremonia de coronación fue un ritual político, y más allá de ello, es preciso advertir que el gobierno posiblemente tuvo la intención de mostrarse como un *gobierno moderno* en lo referente a los actos de carácter socio-festivos que se desarrollaban en la Ciudad de México, por lo que en lo referente al “desarrollo”, posiblemente el carácter regional de la ciudad de Morelia se orientaba a una simulación socio-festiva que equiparará en ese aspecto a la región, y por ende, el carácter de *región modernizada*, similar a la capital, podría ser equiparada a partir de los festejos del Carnaval de la ciudad y la coronación de la reina.

³³⁹ Arriaga, Rivera Agustín, *La política.....Como me la enseñaron...*, Óp. Cit., p. 69.

El caso de la coronación de la Reina del Carnaval de 1950 deja clara la participación del Estado en dichos concursos, si bien no todos los concursos de belleza se caracterizan por este componente, en el caso de Morelia, desde el momento en que ceden los espacios destinados a la administración pública del Estado, y desde el momento en que el Presidente corona a la reina electa, y la lleva *del brazo* al baile de coronación en recinto del H. Ayuntamiento de la ciudad,³⁴⁰ es evidente la participación del Estado para legitimar el concurso, donde a su vez es responsable también de todo lo que implica nombrar a la mujer más bella de la ciudad.

Si bien ya quedó claro que el concurso de belleza se convirtió en la ceremonia de la élite moreliana del momento, es preciso señalar que, dentro de la misma élite, la jerarquía se instauró. En lo referente a las participantes, todas ellas eran hijas y familiares de una generación de acaudalados empresarios que hasta la fecha mantienen el poder económico de la región, y esto no resulta difícil de deducir si se considera que el elemento principal que determinó a la ganadora fue la compra de votos, por lo que aquella que tuviera mayor poder adquisitivo para comprarlos, sería la reina electa.

Se puede deducir por lo tanto que la compra de votos colocaba a las participantes en una competencia donde el poder adquisitivo era el vencedor, no precisamente *la belleza* de las competidoras, instaurando así la jerarquía dentro de los mismos empresarios de la ciudad, ya que las participantes que el periódico presentó eran sus hijas o familiares.

La ceremonia de coronación también dejó claro las redes que entre empresarios existía en la ciudad, ya que, al seleccionar a una contendiente, también se tejía un vínculo con el empresario cercano a la candidata, y en este sentido, al favorecer a su hija o familiar, se reafirmaron esas redes.

³⁴⁰ *Ibidem.*

La ceremonia de coronación, más allá de ser un concurso de belleza, fue la oportunidad para demostrar quién ostentaba el mayor poder adquisitivo, materializado en la compra de votos para las candidatas. En este sentido, se puede concebir al cuerpo de las mujeres como el vehículo principal para demostrar quién tenía el mayor poder económico de entre los empresarios de la ciudad, y desde esta perspectiva, no resulta difícil deducir que la Reina del Carnaval de 1950, la hija de Máximo Diez, el empresario mejor posicionado de la ciudad, fuera nombrada la mujer más bella de la ciudad y la Reina del Carnaval de 1950.

Ahora bien, según la información del periódico, los fondos que se obtuvieran del concurso, servirían para que los festejos del Carnaval se *lucieran*, y así ser motivo de atracción para el turismo. Si se hace un balance con el certamen *Miss Universo* que se celebró en 2007 en México, una de las expectativas fue también la entrada de turistas, para así adquirir ganancias monetarias; sin embargo, las ganancias se quedaron en un grupo bien reducido de empresarios, tanto en el año 2007, como en 1950 en la ciudad de Morelia, ya que uno de los eventos más lujosos fue la ceremonia de coronación en el teatro, y en general, todos los bailes que se desarrollaron en torno a la elección de la Reina, sólo favorecieron económicamente al Ayuntamiento de la ciudad.

El papel que tuvo el periódico *La Voz de Michoacán* fue determinante en los festejos del Carnaval y la elección de la reina de belleza, históricamente los periódicos y diarios en su papel de medios de comunicación están presentes como organizadores de certámenes de belleza; en el pasado, tenemos el claro ejemplo del concurso de la “India bonita” en 1921 organizado por el periódico *El Universal*, y en la cultura contemporánea se cuenta con el certamen *Miss Migrante*, concurso que organiza el periódico *El Migrante* en los Estados Unidos.

En el caso del Carnaval de 1950, el Director de *La Voz de Michoacán* firma la convocatoria del concurso para elegir a la Reina del Carnaval como el Vice-Presidente del Comité encargado de encausar y realizar los festejos del Carnaval de la ciudad, por lo que no resulta nuevo, desde el ámbito publicitario, que los periódicos participen en la organización de los concursos de belleza. Se reconoce cierto poder en el director del periódico al ser uno de los encargados de organizar el evento, el que además se considera también un empresario al ser el dueño de unos de los periódicos con mayor trascendencia de la ciudad y del Estado.

Es necesario precisar que estamos ante la presencia de representaciones de mujeres en prensa, donde la sublimación de las mujeres puede exagerarse en múltiples niveles, y es evidente que la imagen de Lupita no representa a todas las mujeres de la ciudad de Morelia, ella llegó a obtener la corona a través de la compra de votos, por lo que únicamente representa al sector político-empresarial de la ciudad de Morelia.

Además de representar al sector empresarial, también representa a un grupo de mujeres con rasgos y color de piel específicos, Lupita presenta una tonalidad de piel que se aleja de los rasgos indígenas, negros y mestizos, justamente porque su ascendencia es española, por lo que no representa a las múltiples corporalidades y formas de ser mujer de la sociedad moreliana, muy por el contrario, la reina de belleza distorsiona esa realidad de formas de construirse a partir del cuerpo sexuado y la asignación e identidad de género que cada persona decide adoptar para su vivir cotidiano.

Sería tal vez necesario definir el tipo de *mujer* que Lupita representa, sin embargo, las aproximaciones a ello serían un sesgo muy evidente, ya que, en términos de representación, la reina de belleza únicamente figura en las palabras y las fotografías del día de la coronación y algunas apariciones que tuvo en actos con carácter festivo en el año que duró su reinado; por lo que se podría así definir a la reina de belleza que el Estado quiso y coronó

durante el año de 1950, más no a la mujer que fue Guadalupe Diez González Cosío, una mujer que organizó la creación del Albergue Tutelar para Menores, y que además organizó a más de cien mujeres morelianas para llevar diariamente desayunos escolares a los niños y niñas de la ciudad, por lo tanto, es pertinente precisar que la presente investigación no pretendió ser una biografía de la reina electa, más bien es un esfuerzo por ubicar los aspectos que contienen los certámenes de belleza, específicamente, en el que ella fue electa como Reina del Carnaval de la ciudad.

Lo acontecido en la ceremonia de coronación de la reina se considera un acto performativo, y los movimientos corporales planificados con anterioridad son muestra de ello. En el caso del performance que se mostró la noche de la ceremonia de coronación, es posible ubicar la jerarquía instaurada y planificada con anterioridad, donde el Presidente, el Licenciado Fernando Ochoa Ponce de León, si bien no se considera el protagonista de la ceremonia, sí adquiere una posición autoritaria al ser el encargado de coronar a la reina de belleza, por lo que su papel como Presidente Municipal le permite legitimar a la ganadora al momento de entregar el cetro real y colocar la corona sobre la cabeza de Lupita.

Lupita, al ser la reina de belleza, coloca la diadema de princesa a las otras dos contendientes, por lo que la jerarquía se instaura. Una generalidad en los concursos de belleza, es que, en las competencias, las contendientes aspiran comúnmente por la corona, por lo que en la pérdida de la misma hay procesos subjetivos que desde la Psicología sería interesante analizar.

La exclusión de los cuerpos además de las subjetividades en las contendientes, en términos de representación niega otras formas y somete otros cuerpos, y en la elección de la reina, se observa claramente cuando las princesas agachan la cabeza ante su majestad, es decir, también ellas legitiman el acto, y aunque existe una legitimación en varios niveles, no se puede cuestionar al ser la máxima autoridad de la ciudad quien

simbólicamente la designó como la reina de belleza de los festejos del carnaval. Las relaciones de poder se evidencian en el certamen, y justamente la jerarquía con la que se llevan a cabo los acontecimientos las dejan claro.

En lo referente a los roles de género, por lo menos en la ceremonia de coronación y en la actitud de la reina y las princesas se cumple lo que por tradición se asignó a sus cuerpos sexuados, es decir, el Presidente se ciñe a lo que la masculinidad le exigía en su contexto, y lo anterior se evidencia en los objetos extra-corporales y la vestimenta que porta en la ceremonia de coronación, además de su presencia como político y empresario de la ciudad de Morelia, ya que para ese momento, el espacio público en lo referente a los puestos de toma de decisión se ocupaba en su mayoría por hombres. Los roles de género asignados a las mujeres, se aprecian en el discurso que las describe, atributos como la sensibilidad, la pureza, el cariño, la alegría y la belleza misma, son asignaciones de género asociadas a la feminidad de la época.

En el caso de los objetos extra-corporales de las mujeres, las prendas de vestir, los accesorios y el maquillaje que utilizaron en la ceremonia de coronación son objetos asociados a la feminidad, por lo que en lo que refiere a los aspectos del concurso de belleza, no es posible hablar de una deconstrucción de los roles de género en la ceremonia de coronación de la Reina del Carnaval de la ciudad de Morelia.

Las tecnologías del cuerpo están presentes en el certamen, ya que el poder se instaura a través de la institución de los concursos de belleza, por lo que se puede considerar como una tecnología del cuerpo al normar las formas corporales, crear tendencias, y posibilitar la creación de prototipos que se difunde a gran escala en los medios de comunicación. En el caso de la elección de la Reina del Carnaval, el poder político instauró un cuerpo con base al poder económico, así mismo, la forma de regulación social se

establece cuando se describe ese cuerpo en su calidad de mujer bondadosa, llena de alegría e intermediaria de los que más sufren, por lo que se instaura un prototipo de mujer moreliana con características físicas basadas en la corporalidad de Lupita, y formas de deber ser orientadas al comportamiento *correcto* de las mujeres. En este caso, las dimensiones estéticas y políticas están presentes en la elección de la reina, por lo que se puede afirmar al concurso como una tecnología del cuerpo.

Los concursos de belleza comunican las formas corporales que en cierta forma se estandarizan, definen lo estéticamente aceptable en una sociedad en lo que refiere al cuerpo de las mujeres, hecho mismo que lo convierte en una herramienta que históricamente ha funcionado para estandarizar y definir las formas corporales a partir de la noción de belleza. Ahora bien, en el periodo que nos ocupa, más allá de la definición corporal, hay una pretensión de definir también el comportamiento de las mujeres, enumerando las cualidades que a Lupita le fueron asignadas por la prensa a través de las palabras, es así como el cuerpo se complementa con el ethos, y la prensa misma se convierte en una tecnología del cuerpo y del género que pretende definir el deber ser de hombres y mujeres.

Otras tecnologías del cuerpo presentes son los objetos extra-corporales que la reina de belleza utiliza; un vestido, un tipo de peinado, el color del cabello y el color del vestido, son algunos ejemplos de formas de tecnologías corporales que implícitamente definen roles de género, convirtiéndose en una forma de lenguaje que enuncia las formas *del ser* en una sociedad, formas que están en continua transformación a partir de las modificaciones en las tendencias que la moda determine. En este sentido, resulta necesario afirmar que los cuerpos estéticamente aceptables como bellos en un determinado momento y espacio también se modifican: las medidas del cuerpo, el color y el largo del cabello, etc.; sin embargo, las herramientas y dispositivos de controlar las formas corporales permanecen, y

el caso del desarrollo de concursos de belleza con dicha finalidad es un ejemplo claro de un mecanismo de control del cuerpo.

Desde un contexto más amplio, las imágenes de las reinas de belleza fueron parte de esa feminidad que se difundió por lo menos en la prensa de la ciudad de Morelia a partir de la segunda mitad del siglo XX, como consecuencia del avance tecnológico de los medios de comunicación, a su vez, el desarrollo de la industria en relación con la moda norteamericana y europea permitió que la publicidad referente a los vestidos, los cosméticos y en general, todas aquellas tecnologías relacionadas con la estetización de las mujeres permearan a niveles internacionales, insertando a las mujeres a este mercado de consumo, en donde los referentes eran las reinas de belleza, es por ello que se puede afirmar que estamos ante la presencia de un nuevo paradigma del cuerpo de las mujeres en lo referente a la concepción de belleza y lo estéticamente aceptable, siempre teniendo en cuenta, que no deja de estar en el ámbito de las representaciones de los medios de comunicación, particularmente en los de la prensa, al ser esta la referencia principal de la presente investigación.

El panorama internacional en relación a las mujeres apuntaba a construir una mujer moderna con características tradicionales asociadas a los roles de género que las mantienen en el espacio privado, si bien se puede hablar del espacio público, podemos ver que en este caso las reinas de belleza lo ocupan muy bien. Es preciso señalar que, en lo referente a puestos de toma de decisión, prevalecía la presencia masculina, por lo que el espacio público se reducía en las mujeres. Se podría afirmar por lo tanto que el ser reina de belleza podría ampliar la presencia de las mujeres en el espacio público, no obstante, es necesario cuestionar de qué forma se le permitió y bajo qué mirada, ya que no se puede hablar de una presencia política en circunstancias de igualdad con respecto a los hombres.

Las transformaciones desde el ámbito internacional tuvieron un impacto interesante en lo que refiere a la representación de las mujeres, en este sentido, es importante reiterar que nos encontramos en el contexto de la posguerra, tiempos que desde ciertas posturas que parten de los feminismos, fue una época de retroceso en cuanto a la participación de las mujeres en la esfera pública. Es necesario recordar que en los espacios donde la Segunda Guerra Mundial impactó, muchas mujeres se vieron en la necesidad de salir a la esfera pública a desarrollar trabajos anteriormente considerados masculinos, por lo que desde el ámbito de poder, y después de concluir la guerra, fue necesario recluir nuevamente a las mujeres a los espacios privados con la configuración de una mujer nueva, esposa y madre de familia, ansiosa de comprar los electrodomésticos de la *nueva generación* que le ayudarían a resolver sus quehaceres diarios, además, no se debe olvidar que después de los conflictos bélicos y la muerte masiva de soldados y ciudadanos que arriesgaron su vida por la nación, el cuerpo de las mujeres será una herramienta encargada de procrear y parir nuevos ciudadanos capaces a su vez de arriesgar la vida por la nación.

El contexto mexicano no se aleja mucho del internacional, si bien México no participó de manera directa en la Segunda Guerra Mundial, sí se ubica un periodo posrevolucionario, donde las mujeres tuvieron una participación activa, y si bien la historiografía referente a la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana no ha sido del todo equiparable con aquella que desde el ámbito político se ha escrito, no significa que su participación en dicho proceso haya sido menor.

Desde el ámbito nacional, y para el periodo que propiamente nos ocupa (la década de los años 50's) se trataba de insertar al país en una lógica de modernización, y los festejos del Carnaval junto con el concurso de belleza que se analizó anteriormente se inserta en esa posibilidad, en esa búsqueda de mostrar una celebración similar a lo que se consideraba más

moderno que Morelia, y en este caso, era la capital, la Ciudad de México. En lo referente al contexto, la inserción de las vanguardias norteamericanas y europeas estaban a la orden del día. Gracias a los avances de la tecnología en los medios de comunicación, la transmisión de imágenes era más efectiva y rápida que en años anteriores, por lo que las reinas de *Miss Universo*, podían verse unos pocos días posteriores al certamen, de igual forma que las imágenes de los prototipos que el cine norteamericano de Hollywood construyó en torno a la feminidad, y las modelos que participaron en la publicidad de cosméticos, electrodomésticos y prendas de vestir, fueron accesibles a todas aquellas mujeres que tuvieron la oportunidad de hojear el periódico.

Con base a los prototipos que la prensa moreliana difundió en torno al cuerpo de las mujeres y algunos aspectos asociados a la feminidad y el *deber ser*, se puede afirmar que estamos ante la presencia de una colonización del cuerpo a través de las imágenes representadas, sin mencionar los aspectos que desde la moda se difundieron en los medios de comunicación, ya que las tendencias en ambos aspectos provenían de los Estados Unidos y algunas regiones europeas.

Pensar en la colonización del cuerpo en términos de representatividad es válido, si bien en la realidad las formas corporales abundan y las maneras de adoptar un género no son estáticas, las representaciones en los medios de comunicación muchas veces sí lo son, y en este sentido es necesario pensar que sólo se quedan en ese ámbito de la representación, y desde ese ámbito, es preciso pensar en una colonización del cuerpo, ya que aparecen formas corporales estáticas, normadas, definiendo un color de piel y excluyendo a su vez las múltiples existencias de cuerpos en lo que refiere al color de la piel, las medidas y las formas en todo su conjunto.

Si se considera que vivimos en una sociedad jerarquizada con base al poder económico, es posible intuir que las personas que ostentan dicho

poder son las encargadas de normar y estandarizar los modelos, tal como ocurrió con la elección de la Reina del Carnaval. Más allá de esto, es necesario entender que el poder de colonizar un cuerpo depende de múltiples factores, y en este caso, el periódico jugó un papel determinante. El hecho que los medios de comunicación definan los prototipos y estereotipos de género no es una afirmación nueva, históricamente, los medios de comunicación juegan un papel determinante en la definición de ser hombre o mujer en la sociedad, por tal motivo, el periódico, al ser uno de los medios de comunicación más importantes de la región, difundió estereotipos y prototipos de género.

En lo referente a los estereotipos y prototipos de género, ya quedó claro que Lupita se convirtió en un prototipo asociado a las mujeres y la feminidad de la región, instaurado por el sector empresarial de la ciudad, entre ellos, *La Voz de Michoacán*, y en relación a los estereotipos se pueden nombrar todos aquellos atributos que desde la misma prensa se le asignaron. Además de las reinas de belleza, durante el siglo XX, la publicidad que el periódico demandó se orientó a transmitir imágenes publicitarias de productos cosméticos, electrodomésticos y prendas de vestir femeninas, por lo que se instauró un *deber ser* desde este medio de comunicación.

Con base a la perdurabilidad y permanencia de los concursos de belleza, resulta necesario visualizar los contrastes y las particularidades de cada uno de ellos, ya que las especificidades contextuales siempre ahondaran factores diversos, sin embargo, no es posible negar que los concursos de belleza siempre están en continua relación con las categorías de análisis sociológicas como clase, étnia y género, por lo que se ha convertido en un hecho que distingue a gran parte de las sociedades.

Los concursos de belleza prevalecen en nuestra sociedad, y aunque ahora presentan otros matices, es necesario cuestionar su permanencia y

sus consecuencias en la sociedad. La industria ha crecido a pasos agigantados desde que *Miss Universo* se concibió como una corporación, y junto con ella, la industria de la moda y la industria cosmética juegan un papel muy importante.

En lo que refiere a la investigación que se mostró anteriormente, posiblemente el estudio no se inserte en los grandes acontecimientos que desde la 'historia de bronce' y la mirada positivista se han construido, ni tampoco abarque una temporalidad exhaustiva que justifique un hecho relevante o una mirada generalizada para toda la sociedad moreliana, más bien fue un esfuerzo de análisis que surgió a partir de ubicar todos los mecanismos que se mezclan en un acto que, con sus matices, logra perdurar en nuestra sociedad.

Por último, es preciso señalar que en la presente investigación no hay una pretensión de crear jerarquías epistemológicas en torno a la etnia, el género y la clase social, muy por el contrario, el presente trabajo pretendió analizar el concurso de belleza considerando estos tres aspectos, que evidentemente se encuentran presentes en los concursos de belleza.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 01, 19 de junio de 1948.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 82, 14 de enero de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 83, 21 de enero de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 84, 28 de enero de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 85, 11 de febrero de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 86, 18 de febrero de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 89, 04 de marzo de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 285, 15 de marzo de 1953.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 99, 13 de mayo de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 101, 27 de mayo de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 120, 25 de noviembre de 1950.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 134, 20 de enero de 1951.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 135, 27 de enero de 1951.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 136, 03 de febrero de 1951.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 137, 10 de febrero de 1951.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 285, 15 de marzo de 1953.
- La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 3828, 02 de agosto de 1964.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvariño, Tapia Nora (et. al.), "Propuesta de diseño para un teatro de 1500 espectadores. Una mirada desde los orígenes de esta tipología arquitectónica", en *Revista de Arquitectura*, Colombia, Universidad Católica de Colombia, vol. 14, 2012, pp. 43-56.

Andrés, Arredondo Laura Yazmín, *La construcción de la identidad de las mujeres morelianas a través de la prensa: La Voz de Michoacán 1950-1960*, Tesis de Maestría, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, 145 pp.

Arévalo, Javier Marcos, "Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual", en *Gazeta de Antropología*, España, Universidad de Extremadura, julio-diciembre, 2009, 16 pp.

Arriaga, Rivera Agustín, *La política...como me la enseñaron*, México, Consuelo Sánchez y Asociados, S.C., 2005, 251 pp.

Azor, Ileana, "Los carnavales en México. Teatralidades de la fiesta popular", en *América sin nombre*, Núm. 08, España, Universidad de Alicante, diciembre de 2006, pp. 58-67

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2003, 229 pp.

_____, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI, 2007, 255 pp.

_____, "Modelos y estéticas", en Croci, Paula y Alejandra Vitale (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Argentina, La Marca, 2011, pp. 28-32.

Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 476 pp.

Beckwith, Carol, Niger's Wodaabe: "People of the Taboo", en *National Geographic*, Washington, D.C., Vol. 164, No. 4, October 1983, pp. 483-509.

Bolívar, Ramírez Ingrid J., "Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Núm. 28, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, mayo de 2007, pp. 71-80.

Bravo, J. R., *Morelia en 1873. Su historia, su tipografía y su estadística*, Morelia, 1873.

Brom, Juan, *Esbozo de historia universal*, México, Grijalbo, 2004, 308 pp.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, 285 pp.

Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Argentina, Paidós, 2002, 345 pp.

Cabot, Mateu, "La crítica de adorno a la cultura de masas", en *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, España, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Vol. 3, 2011, pp. 130-147.

Calefato, Patrizia, "El cuerpo vestido, los sentidos y la escritura. Entre la moda y el cine", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad, España, Gedisa, septiembre 2001, pp. 213-224.

Carner, Françoise, "Estereotipos femeninos en el siglo XX", en Ramos, Escandón Carmen (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 99-112.

Chávez, Gonzales Mónica L., "Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario", en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, "Cuerpos Múltiples", Núm. 30, México, mayo-agosto, 2009, pp. 43-58.

Civ'jan, T.V., "Semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía)", en Lotman, Jurij M. y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 173-194.

Connell R. W., *Masculinidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 355 pp.

Consejo de Bogotá D.C., *Proyecto de acuerdo 146 de 2013 "Por el cual se prohíbe la realización de reinados de belleza, desfiles de modas y/o concursos de modelaje en los Jardines y Colegios del Distrito Capital"*, Colombia, 2013.

Consejo Nacional de Televisión, *Sexualización de la niñez en los medios. Debate Internacional*, Chile, 2012, 31 pp.

Covarrubias, Orozco Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, 1640.

Dávalos, Enrique, "La sexualidad en los pueblos mesoamericanos prehispánicos. Un panorama general", en Szasz, Ivonne y Susana Lerner (comp.), *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 71-106.

Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 1976, 320 pp.

Deely, John, "Semiótica": ¿método o punto de vista?, en *Los fundamentos de la semiótica*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, 378 pp.

De la Garza, Amanda, "Notas para la construcción de un cuerpo-imagen", en Parrini, Rodrigo (coord.), *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 265-287.

Delgado, Gabriela, Rosario Novoa y Olga Bustos, *Ni tan fuertes ni tan frágiles, Resultados de un estudio sobre estereotipos y sexismo en mensajes publicitarios de televisión y educación a distancia*, México, Secretaría de la Gobernación, 1998, 112 pp.

Didier, John, "Êthos y Eudaimonía en la Ethika de Aristóteles", en *Praxis 66*, Costa Rica, Universidad Nacional de Costa Rica, enero-julio, 2011, pp. 11-25.

Dyhouse, Carol, *Glamour: Mujeres, historia y feminismo*, Argentina, Claridad, 2011, 222 pp.

Eco Umberto, *Historia de la belleza*, España, Debolsillo, 2010, 438 pp.

Entwistle, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, España, Paidós, 2002, 309 pp.

Escudero, Lucrecia, "Lógicas en la representación de la moda", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad, España, Gedisa, septiembre 2001, pp. 103-119.

Espinosa Alejandro, "Aproximaciones a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la triada comunicación, cultura y carnaval", en *Palabra Clave*, Colombia, Universidad de La Sabana, vol. 13, Núm. 1, junio, 2010, pp. 175-188.

Fernández, Poncela Anna y Lilia Venegas Aguilera, "Fiesta, identidad y estrategias de una minoría que se organiza: La reina de las flores de una comunidad latina en Texas", en *Migraciones Internacionales*, México, El

Colegio de la Frontera Norte, A.C., vol. 5, núm. 3, enero-junio, 2010, pp. 113-142.

Flores, Roberto, "Postura y porte (Ensayo de semiótica lexicográfica)", en *Antropología. Boletín oficial del INAH*, Núm. 87, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, septiembre-diciembre 2009, pp. 78-94.

Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, España, de La Piqueta, 1980, 189 pp.

_____, *Nacimiento de la biopolítica*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2007, 401 pp.

_____, *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI, 2002, 305 pp.

Galán, Tamés Genevieve, "Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica", en *Historia y Grafía*, núm. 33, México, Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 167-204.

Gálvez, Valdés María Fernanda, *La administración del marketing como ventaja competitiva para los salones de belleza tipo A, ubicados en la zona 10 de la ciudad de Guatemala*, Trabajo de graduación para obtener el título de Licenciada en Administración de Empresas, Universidad del Istmo, Guatemala, 2013, 83 pp.

García, Lescaille Tania, "La belleza frente al pecado: dos ópticas de representación del cuerpo femenino (1870-1918)", en Tuñón Julia (comp.), *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 421-452.

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa, 2003, 392 pp.

Goetschel, Ana María, "Musas, ondinas y misses. Estereotipos e imágenes de las mujeres quiteñas en los años treinta del siglo XX", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Núm. 20, Quito, septiembre 2004, pp. 110-113.

Gómez-Limón. Ma. Teresa, *Las tradiciones que no aman a las mujeres*, España, Akal, S.A., 2011, 431 pp.

González, Pérez Marco Antonio, *La discriminación social en México. Un estudio comparativo con base en la clase social, el sexo y la región del país*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2014, 408 pp.

Gorbach, Frida, "El cuerpo del monstruo, espejo de la ley", en Muñiz, Elsa (coord.), *Registros corporales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 223-243.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 224 pp.

Guiraud, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI, 1999, 137 pp.

Guzmán, Adriana, "Nuestros cuerpos hoy", en Muñiz, Elsa (coord.), *Registros corporales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 437-462.

Haraway, Donna J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, España, Cátedra, 1995, 431 pp.

Heras, Beatriz de las, "La historia a través de la imagen: la fotografía como fuente de la memoria", en *Estudos da Língua(gem)*, España, Vol. 7, núm. 1, junio del 2009, pp. 113-132.

Hernández, Díaz Jaime, "Factores de modernización de la economía michoacana 1940-1980", en Florescano, Enrique (coord.), *Historia General de Michoacán*, Volumen IV, El siglo XX, 1993, pp. 248-274.

Hierro, Graciela, *Ética y feminismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, 148 pp.

Ibáñez, Tomás, "El cómo y el porqué de la psicología social", en Ibáñez, Tomás (coord.), *Introducción a la psicología social*, España, UOC, 2004, pp. 53-91.

Iris, México, *Un tostón de arte mexicana 1950-2000*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005, 78 pp.

Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México, INBA, 1995, 250 pp.

Jäger, Siegfried, "Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos", en *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 61-100.

Knapp, Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, México, Paidós, 2009, 373 pp.

_____ y Judith Hall, *Nonverbal Communication in Human Interaction*, United States, Wadsworth, Cengage Learning, 2010, 510 pp.

Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 884 pp.

Lamas, Marta, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus, 2002, 214 pp.

Lauretis, Teresa de, "La tecnología del género", en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.

Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, España, Anagrama, 1990, 324 pp.

_____, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama, 2002, 297 pp.

_____ y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, España, Anagrama, 2015, 408 pp.

Lobato, Mirta Zaida, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Argentina, Biblos, 2005, 190 pp.

López, Lara Álvaro, "Los rituales y la construcción simbólica de la política. Una revisión de enfoques", en *Sociológica*, año 19, número 57, enero-abril de 2005, pp. 61-92.

Magli, Patrizia, "Maquillaje: autenticidad del artificio", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad, España, Gedisa, septiembre 2001, pp. 199-211.

Martí, Josep, "África: cuerpos colonizados, cuerpos como identidades", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXVII, Núm. 1, enero-junio, 2012, pp. 319-346.

Martín, Casares Aurelia, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, España, Cátedra, 2006, 344 pp.

Martínez, Ayala Jorge Amós, *¡Epa! toro prieto. Los "toritos de petate". Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 2001, 311 pp.

Mauss, Marcel, *Sociología y Antropología*, España, Tecnos, 1979, 430 pp.

Mazziotti, Nora, "Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad, España, Gedisa, septiembre 2001, pp. 225-237.

Mélich, Joan-Carles, *Antropología simbólica y acción educativa*, España, 1998, 191 pp.

Miano, Marinella, "Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades", en *Debate Feminista*, México, Año 9, Vol. 18, pp. 186-236.

Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, 526 pp.

Moreno, María, "Misses y concursos de belleza indígena en la construcción de la nación ecuatoriana", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Núm. 28, Quito, mayo 2007, pp. 81-91.

Muñiz, Elsa, "La historia cultural del cuerpo humano", en Muñiz, Elsa (coord.), *Registros corporales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 15-33.

Murillo Acosta, Mónica Lorena, "*Pégame, pero no me dejes*" una mirada femenina frente al estigma de la fractura conyugal. El divorcio en Morelia en 1950-1955, Tesis de Licenciatura, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

Nahuatlato, Frías Carmina, *El performance de "Los colorados" del Carnaval de Tlaxcala como forma (in)móvil de una tradición*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Guadalajara, 2013, 127 pp.

Niño de Rivera, Luis, *Sangre de Llaguno. La razón de ser del toro bravo mexicano*, México, Punto de Lectura, 2013, 398 pp.

Noguez, Olivia, "Hermila Galindo 'La mujer moderna' (1915-1916). Abriendo espacios: entre la domesticidad y los derechos por la igualdad", en *Historia 2.0 Conocimiento Histórico en Clave Digital*, México, Asociación Historia Abierta, Año II, Núm. 4, julio-diciembre de 2012, pp. 60-78.

Orellana, Laura Trinidad, "La mujer del porvenir: raíces intelectuales y alcances del pensamiento feminista de Hermila Galindo, 1915-1919" en

Signos históricos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 5, enero-junio, 2001, 109-137

Padilla, Jacobo Abel, *Estado, economía y empresarios en las cadenas productivas del aceite y la harina en Michoacán, 1930-1960. La otra cara del modelo de sustitución de importaciones en México*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

Padilla, Pineda Mario, *Ciclo festivo y orden ceremonial: el sistema de cargos religiosos en San Pedro Ocumicho*, México, El Colegio de Michoacán, 2000, 304 pp.

Parodi, Fernando, "La cromosemiótica, el significado del color en la comunicación visual", en *Comunicación*, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, año 2, número 3, 2002, pp. 46-58.

Parrini, Roses Rodrigo, "¿Cómo estudiar el cuerpo?", en Parrini, Rodrigo (coord.), *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 11-33.

_____, *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*, México, El Colegio de México, 2007, 277pp.

Pequeño, Andrea, "Historias de misses, historias de naciones", en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Núm. 20, Quito, septiembre 2004, pp. 114-117.

_____, "Las reinas, los cuerpos comunitarios", en *Imágenes en disputa. Representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas*, Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2001, pp. 67-101.

Perrot, Michelle, "Haciendo historia: las mujeres en Francia", en Ramos, Escandón Carmen (comp.), *Género e Historia*, México, Instituto Mora, 1992, pp. 66-85.

Ponce, Gómez Lizeth, *La construcción del "deber ser" femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia Michoacán (1940-1964)*, Tesis de Licenciatura, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012.

Porter, Roy, "Historia del cuerpo", en Burke, Peter (coord.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 255- 286.

Preciado, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, España, Anagrama, 2011, 210 pp.

_____, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, México, Anagrama, 2010, 220 pp.

Quezada, Katherine Massiel, "Mujeres en miniatura: sexualización de las niñas en publicidad y concursos infantiles de belleza", en *Derecho y Cambio Social*, Perú, octubre de 2014.

Remaury, Bruno, "Lujo e identidad cultural norteamericana", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad, España, Gedisa, septiembre 2001, pp. 85-102.

Reséndiz, Sergio y Juan Manuel Durán, "Las transformaciones de la economía tradicional (1940-1980)", en Florescano, Enrique (coord.), *Historia General de Michoacán*, Volumen IV, El siglo XX, 1993, pp. 229-245.

Rodríguez, Guillermo F., *El automóvil y la movilización colectiva. Representaciones y prácticas en Morelia durante el siglo XX*, Tesis de Maestría, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2014, 263 pp.

Rubilar, Barahona Karla, "Ley que sanciona al que explota eróticamente la imagen infantil y/o adolescente y al que ejerza violencia sexual exacerbadora de tal erotismo", en *Boletín núm. 10257-07*, Periodo Legislativo 2014-2018, Legislatura 363, Sesión 60ª, 18 de agosto de 2015.

Ruiz, Martínez Apen, "Nación y género en el México revolucionario: La India Bonita y Manuel Gamio", en *Signos históricos*, núm. 5, enero-junio, 2001, pp. 55-86.

Sáenz, Valadez Adriana, "Poética del cuerpo: prototipos del deseo", en Sáenz, Adriana y Elizabeth Vivero (et. al.), *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad de Guadalajara, 2013, pp. 67-91.

Sáenz, Pilar, "Ortega y Gasset y su idea del teatro", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989 / coord. por Antonio Vilanova, Vol. 3, 1992, pp. 249-254.

Sardón, Navarro Isabel M. Sonia, "Formas del Carnaval en el Teatro. Del "realismo grotesco" de Aristófanes, a los "criados" de la comedia de Menandro", en *Castilla. Estudios de Literatura*, España, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 195-212.

Saulquin, Susana, *La muerte de la moda, el día después*, Argentina, Paidós, 2010, 292 pp.

Schaff, Adam, *Introducción a la semántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 404 pp.

Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000, 314 pp.

Scott, Joan W., "El problema de la invisibilidad", en Ramos, Escandón Carmen (comp.), *Género e Historia*, México, Instituto Mora, 1992, pp. 38-65.

Segalen, Martine, *Ritos y rituales contemporáneos*, España, Alianza, 2005, 192 pp.

Smith, Bonnie G. (editor), *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, Vol. 4, USA, Oxford University Press, pp. 207-209.

Sosenski, Susana, "Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)", en *Relaciones*, núm. 132, México, El Colegio de Michoacán, 2012, pp. 95-126.

Speckman, Elisa, "Historia patria e identidad nacional: un estudio de la experiencia mexicana", en Trejo, Evelia y Álvaro Matute (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 353-370.

Thompson, Lanny, "Género, familia y vida doméstica proletaria en la ciudad de México, 18880-1950: Estudio histórico y fotográfico", en Gonzalbo, Pilar (ed.), *Género, familia y mentalidades en América Latina*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 161-198.

Tinoco, Sosa Adalberto, *Esbozo histórico de "La Voz de Michoacán"*, Tesina para obtener el título de Licenciado en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1999.

Tuñón, Enriqueta, *¡Por fin...ya podemos elegir y ser electas! El Sufragio Femenino en México, 1935-1953*, México, INAH/Plaza y Valdés, 2002, 305 pp.

Tuñón, Julia, "Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos", en Tuñón, Julia (comp.), *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, México, El Colegio de México, 2008, p. 11-65.

_____, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta, 1987, 190 pp.

_____, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, México, El Colegio de México, 1998, 316 pp.

Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes*, España, Ediciones B, 2005, 410 pp.

Vargas, Corrales Humberto, *Proyecto de Ley contra toda forma de erotización en niñas, niños y adolescentes*, Costa Rica, 2014.

Vaughan, Mary Kay, "Pancho Villa, Las hijas de María y la mujer moderna: El género en la larga Revolución Mexicana", en Cano, Gabriela y Mary Kay Vaughan (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 39-57.

Vázquez, Norma (comp.), *El ABC del Género*, El Salvador, Asociación Equipo MAIZ, 2001.

Velandia, Andrea y Javier Rozo, "Estereotipos de género, sexismo y su relación con la psicología del consumidor, en *Psychologia. Avances de la disciplina*, Colombia, Universidad de San Buenaventura, Vol. 3, Núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 17-34.

Vidal, Claramononte Ma. del Carmen África, "El cuerpo colonizado", en *Asparkia. Investigación feminista*, España, Universitat Jaume I, Núm. 13, 2002, pp. 103-114.

Vigarello, Georges, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Argentina, Nueva Visión, 2005, 267 pp.

_____ y Corbin Alain (et al.), *Historia del cuerpo*, España, Sanitllana, 2005.

Volli, Ugo, "¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?", en *deSignis*, Número 1: La moda / Representaciones e identidad, España, Gedisa, septiembre 2001, pp. 57-69.

Wodak, Ruth y Michel Meyer, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, 286 pp.

Wolf, Naomi, "El mito de la belleza", Cristina Reynoso (trad.), en *Debate feminista*, Año 3, Vol. 5, marzo de 1992, pp. 214-224.

Zavala, Adriana, "De Santa a India Bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921", en Ramos, Escandón Carmen (et. al.), *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, México, CIESAS/Universidad de Guadalajara, 2006, pp. 149-189.

Zepeda, Jorge, "La política y los gobiernos michoacanos 1940-1980", en Florescano, Enrique (coord.), *Historia General de Michoacán*, Volumen IV, El siglo XX, 1993, pp. 181-208.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1992, 260 pp.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Calvo, Ingrid, "Ficha técnica del color plateado", en *Proyectacolor. Recursos teóricos y prácticos sobre el color*. Enlace: <http://www.proyectacolor.cl/significados-del-color/color-a-color/plateado/>
Fecha de consulta: 08 de junio de 2014.

Caballero, Rubio Ma. del Carmen y Julia Beatriz Corral, "Integración de los sufijos apreciativos en los niveles avanzados de L2", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE). La Enseñanza del Español como Lengua Extranjera: del Pasado al Futuro*, España, Centro Virtual Cervantes, 1997. Enlace: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/08/08_0205.pdf
Fecha de consulta: 27 de abril de 2016.

Diagnóstico de infraestructura cultural. Sistema de información cultural, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 1-19
Enlace: http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic/dic_2007.pdf, Fecha de consulta: 23 de junio del 2015.

Diccionario de la Real Academia Española, 23ª, publicada en octubre de 2014. Enlace: <http://www.rae.es/>

El Migrante, Enlace: <http://www.elmigrante.com.ec>, Fecha de consulta: 07 de mayo del 2015.

Gómez, Flores Luis, "Estima GDF ganancias por 130 millones de dólares por Miss Universo", en *La Jornada*, México, 30 de marzo de 2007. Enlace: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/30/index.php?section=capital&article=043n2cap>, Fecha de consulta: febrero del 2016.

Herzog, Werner (director), *Wodaabe: Herdsmen of the Sun*, A production by Arion Productions, Paris, 1989, 52 min. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MInO1QDqpaQ>, Fecha de consulta: 05 de enero de 2016.

Homenaje al Licenciado Fernando Ochoa Ponce de León, video publicado el 17 de febrero del 2012. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=SAbxie8SFkk>, Fecha de consulta: 26 de junio del 2015.

Informe de la Cámara y Asociación de la Industria del Cuidado Personal y del Hogar (CANIPEC), 2do Trimestre, 2013, 13 pp. Enlace: http://www.canippec.org.mx/woo/xtras/boletin2013/boletin2_2013.pdf, Fecha de consulta: 02 de febrero del 2016.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México, 2014. Enlace: <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/esperanza.aspx?tema=P>, Fecha de consulta: 04 de febrero de 2016.

Lara, Catalina, "En cirugías plásticas, México gana el bronce", en: *El Universal*, México, domingo 23 de noviembre de 2014. Enlace: <http://archivo.eluniversal.com.mx/periodismo-datos/2014/en-cirugias-plasticas-mexico-gana-bronce-97829.html>, Fecha de consulta: 02 de febrero de 2016.

Lugo, Helena, "México en los 40 y 50: la generación de la ruptura", en *Cultura Colectiva*, noviembre, 2013. Enlace: <http://culturacolectiva.com/mexico-en-los-40-y-50-la-generacion-de-la-ruptura/>, Fecha de consulta: 02/04/2014.

Loftsdóttir, Kristín, "Birds of the Bush: Wodaabe Distinctions of Society and Nature", en *Nordic Journal of African Studies*, Vol. 10, 2001, pp. 280-298. Enlace: <http://www.njas.helsinki.fi/pdf-files/vol10num3/kristin.pdf>, Fecha de consulta: 05 de enero de 2016.

Miss Heart Of The USA, Enlace: <http://florida-beauty-pageants.com/>, Fecha de consulta: 22 de octubre de 2014.

Miss Migrante, Enlace: <http://www.missmigrante.com>, Fecha de consulta: 07 de mayo de 2015.

Miss Teen USA: Beauty Pageant, Winners and Contestants, Enlace: <http://www.missuniverse.com/missteenusa>, Fecha de consulta: febrero de 2016.

Muñoz, Silva Josué, "El Junco, ganadería de primera, para la más tradicional de las corridas del país", en *Toro Arte Michoacán*, Morelia, Michoacán, 26 de octubre de 2015. Enlace: <http://www.toroartemichoacan.com/wp/el-junco-ganaderia-de-primera-para-las-traditional-de-las-corridas-del-pais/>, Fecha de consulta: 26 de abril del 2016.

Nociones básicas de diseño. Teoría del color, Cuaderno no. 2, Diseño industrial, España. Enlace:

<http://repositorial.cuaed.unam.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/1901/1/teoria-del-color.pdf> Fecha de consulta: 08 de junio de 2014.

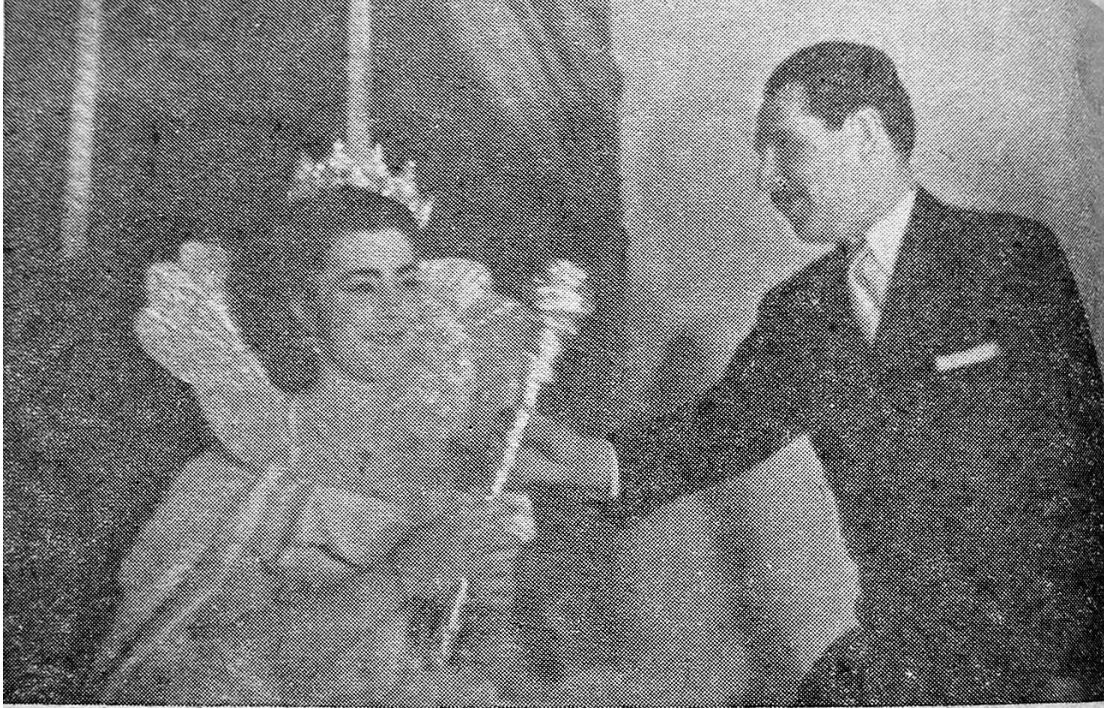
U.S. Census Bureau Economic Indicators, Enlace:
<http://www.census.gov/>, Fecha de consulta: 10 de mayo de 2015.

ANEXOS



EL SR. LIC. FERNANDO OCHOA PONCE DE LEÓN, culto progresista Presidente Municipal de Morelia, en los momentos coronar a su Graciosa Magestad LUPITA I, Reina del Carnaval 1950, en el Teatro Ocampo de esta ciudad.

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.



Momentos en que entrega el Cetro Real a su Graciosa Magestad LUPITA I, el señor Lic. Fernando Ochoa Ponce de León, activo Presidente Municipal de Morelia, en el acto de la coronación, efectuado la noche del sábado 18 del actual, en el
TEATRO OCAMPO

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.



SU GRACIOSA MAGESTAD LUPITA I,

Reina del Carnaval de Morelia, llena de gracia como el ave María, que dió alegría y esplendor a las fiestas de carnestolendas 1950, y cuyo corazoncito de oro se derramó en forma de cariño, comprensión y caridad para los desvalidos y para los que sufren.

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.



LUPITA I, Reina del Carnaval 1950, colocando la Diadema de Princesa a la incomparablemente hermosa y bella señorita Esthercita Ruiz, símbolo de la hermosura de nuestras mujeres, que dió una nota de alegría y simpatía a las tradicionales fiestas del DIOS MOMO.

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.



Su Graciosa Magestad **LUPITA I**, Reina de la Belleza y la Her-
mosura, que fuera electa **EMPERATRIZ DEL CARNAVAL**
1950, en los momentos de colocar la simbólica Diadema de Prin-
cesa, a la sin par Carmelita Laris Alanís, que con su elegante
perte y hermosura, dió realce y esplendor a la Corte de su
MAGESTAD

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 87, 25 de febrero de 1950.



Un aspecto parcial del hermoso carro presentado por el Estado de Michoacán, en el concurso de "LAS FIESTA DE LA PRIMAVERA". En él aparecen su graciosa Majestad "LUPITA I" Reina y señora de las fiestas del Carnaval 1950 en Morelia y que gentilmente nos representara en Méx'co; acompañánla sus Princesas. Este carro, el más hermoso y original de los que concursaron, se sacó los dos primeros premios.

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 99, 13 de mayo de 1950.



Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 86, 18 de febrero de 1950.



Señorita Estherecita Ruiz

Guapa y gentil damita de nuestra sociedad, quien salió electa Princesa del Carnaval 1950 y quien acompañará a su graciosa Magestad LUPITA I en todos los actos reales.

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 86, 18 de febrero de 1950.



Señorita Carmelita Laris Alanís

Que con su belleza deslumbrante dará realce y esplendor como Princesa del Carnaval 1950, en las fiestas de este año, que serán todo alegría y buen humor.

Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 86, 18 de febrero de 1950.



Fuente: *La Voz de Michoacán*, Morelia, Michoacán, Núm. 84, 28 de enero de 1950.