



«30 años de autonomía universitaria, un legado de responsabilidad y libertad»

Asunto: Informe de conclusión de trabajo para obtención de grado y propuesta de lectores.

Guanajuato, Gto., 22 de julio de 2025.

REGISTRO

MLH-TT-2025-02

Dra. Krisztina Zimányi
Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Presente

Por este medio, el que suscribe, Dr. Anuar Jalife Jacobo, se dirige a usted para informarle que el trabajo para la obtención de grado que me encomendó ha sido concluido. Los datos son los siguientes:

- Nombre de egresado(a)
- Programa Educativo
- Modalidad de titulación
- Título del trabajo
- Guadalupe del Rocío Villalobos Macías
- Maestría en Literatura Hispanoamericana
- Trabajo de Tesis
- La modernidad puesta en escena: ciudad, pose y crítica en “Solo para mujeres” de Cube Bonifant

De la misma forma me permito sugerir a su amable consideración a los **dos** siguientes profesores como lectores, contemplando que cumplen con las características que marca la normatividad vigente:

1. Dr. Andreas Kurz (UG)
2. Dra. Viviane Mahieux (UNAM)

Atentamente

Dr. Anuar Jalife Jacobo
Director de tesis

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
CAMPUS GUANAJUATO

Lascuráin de Retana No. 5 4to Piso, C.P. 3600
Guanajuato, Gto., México.

Teléfono: 473 732 00 06
extensión 8730, 8731
sacademica.dcsh.cgto@ugto.mx

Resumen

El estudio presenta un análisis histórico-literario de la columna semanal “Sólo para mujeres”, escrita por la periodista mexicana Cube Bonifant y publicada de marzo a diciembre de 1921 en el suplemento *El Universal Ilustrado*. El trabajo se centra en la construcción de una pose irreverente, moldeada a partir de la cultura de consumo, así como en el uso de la ironía y la sátira como recursos para cuestionar los parámetros de género y las costumbres sociales de su época. Al recuperar y analizar estas crónicas, se busca revalorar a Cube Bonifant como una voz moderna y transgresora, cuya escritura, atravesada por la fragmentación, la ambigüedad performativa y el artificio, ofrece claves para repensar la participación femenina en la prensa, la cultura urbana y la literatura de la modernidad mexicana.

Palabras clave: Pose, Ironía, Crónica, Cultura, Periodismo

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Literatura Hispanoamericana

La modernidad puesta en escena: ciudad, pose y crítica en “Solo para mujeres” de Cube

Bonifant (1921)

Tesis

que para obtener el grado en

Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Guadalupe del Rocío Villalobos Macías

Director:

Dr. Anuar Jalife Jacobo

Guanajuato, Guanajuato.

Septiembre 2025

Para Ana y Roberto

Por su amor y apoyo incondicional

Eso quieres, esa ligereza, ese humor. Un día, te lo prometo. Te estoy guiñando un ojo desde el futuro. Desde una tarde tonta en la que tienes veintisiete años y ya no es el mejor peor verano de tu vida.

MARTA JIMÉNEZ SERRANO, *LOS NOMBRES PROPIOS*

*Y si acaso podría creer en algo
Me gustaría creer
Que al pie de la montaña
Hay alguien que me espera
Para enseñarme a ver a través...
Tú me enseñaste a ver
A ver quien soy*

BABASONICOS, *EL MAESTRO*

Índice

Introducción	7
Capítulo 1.1 Entre la ciudad y la literatura: la crónica	10
1.2. El surgimiento de la ciudad moderna	15
1.3. La ciudad y la profesionalización del escritor	23
1.4. La consolidación de la crónica modernista	28
Capítulo 2. Cube Bonifant en <i>El Universal Ilustrado</i>	31
2.1. <i>El Universal Ilustrado</i> : suplemento de actualidad y cultura	32
2.2. Una pequeña marquesa de Sade en <i>El Universal Ilustrado</i>	40
2.3. Las mujeres modernas trabajan y escriben	44
2.4. “Sólo para mujeres” una columna por Cube Bonifant	50
Capítulo 3. La experiencia moderna en “Sólo para mujeres” (1921), de Cube Bonifant	53
3.1. Una <i>flâneuse</i> en la Ciudad de México	54
3.2. Un esbozo moderno	55
3.3. Una ciudad imaginada	61
3.4. La <i>flâneuse</i> : la mujer que expresa su propia subjetividad	70
3.5. Cube Bonifant: una flâneuse que camina por la ciudad de México	78
Capítulo 4. Cube Bonifant: Una cronista moderna y mordaz	85
4.1. Exhibir es decir: El concepto de <i>pose</i>	86
4.2. La voluptuosidad italiana: El cine de divas en México	91
4.3. La elaboración de una <i>pose</i> irreverente	98
4.4. Ironía y sátira en “Sólo para mujeres” de Cube Bonifant	110
4.5. Entre el elogio y la burla: Cube ironista	111
4.6. Cube Bonifant una satírica desalmada	122
Conclusiones	132
Bibliografía	137
Anexos	140

Introducción

Dentro de la historia de las letras en México hay más de un escritor que, antes de consolidar una carrera literaria, encontró en los periódicos un laboratorio creativo: columnas, crónicas o secciones de opinión que le permitieron experimentar con el lenguaje y el pensamiento. Sin embargo, el mérito literario y las oportunidades no llegan por igual. Por eso seguimos encontrando personajes singulares que, por diversas razones, han sido relegados a los márgenes de la historiografía literaria, y en casos más lamentables, olvidados por la crítica. Tal es el caso de Cube Bonifant, cuya escritura no ha sido lo suficientemente atendida, si bien existen diversos estudios en torno a su crítica cinematográfica, sus crónicas han pasado desapercibidas por gran parte de la crítica literaria.

Cube Bonifant aparece como una anomalía en la prensa cultural mexicana de los años veinte. Escribe desde los márgenes del periodismo “serio” —una columna para mujeres—, sin embargo, su voz desdibuja los límites de este encuadre editorial. No pretende erudición, ni se alinea con las formas esperadas de la intelectualidad femenina de su tiempo; y es precisamente en ese gesto tanto honesto como impredecible que seduce, incomoda y se escabulle como si estuviera siempre en los bordes de lo que debe ser y no es. Fue precisamente esta irreverencia —esa mezcla de humor, desenvoltura e inteligencia aguda— lo que despertó mi interés. Porque no era fácil de interpretar ni de entender.

El hallazgo de sus crónicas ocurrió en medio de una búsqueda sobre la representación de la ciudad moderna en la literatura del siglo XX. Mientras realizaba mi tesis de licenciatura, las lecturas de *El Ulises criollo* y *La Tormenta*, de José Vasconcelos, me condujo a pensar

en la Ciudad de México de los años veinte como un cuerpo convulso, donde la novedad y lo tradicional chocaban y coexistían en un mismo espacio.

En este paisaje de tensiones, la figura y voz de Cube Bonifant emergió como un contrapunto inesperado: menos solemne, más mordaz, pero no por ello carente de lucidez. Mientras otros autores se elevaban en discursos sobre lo nacional y el arte mexicano, Cube miraba lo cotidiano —el tedio, los hombres presuntuosos, el cine, las calles, las mujeres jóvenes— y lo hacía con una mezcla extraña de ligereza y profundidad, con una irreverencia que se movía entre la burla y la crítica. Esa voz me invitó de nuevo a mirar con curiosidad esa ciudad que quedaba fuera de los relatos oficiales y seducía por sus contrastes.

Este trabajo surge entonces de una necesidad doble: recuperar una voz poco estudiada y comprender los mecanismos literarios y culturales que sostienen su subjetividad. ¿Cómo se articula su mirada moderna? ¿Desde dónde ejerce su crítica? ¿Qué papel juega el artificio, el humor y la ironía en la construcción de su voz? Lejos de asumir que Cube se oculta tras una máscara superficial, esta tesis propone leer esa máscara como una estrategia crítica, como una forma específica de intervención en un campo literario y cultural que la mantenía en los márgenes.

Para ello, la tesis se estructura en cuatro capítulos que van de lo general a lo particular. El primero, *Entre la ciudad y la literatura: la crónica*, establece un marco conceptual sobre la crónica urbana como género literario y producto de la modernidad, relacionándola con el crecimiento y las transformaciones de la Ciudad de México en los siglos XIX y XX. El segundo capítulo, *Cube en el Universal Ilustrado*, sitúa a Cube Bonifant dentro del contexto periodístico del suplemento cultural del *Universal Ilustrado*, espacio que le abriría las puertas

y marcaría el inicio de una carrera prolífica en la prensa. También, se presenta la figura de la *flapper* o mujer nueva como parte de las nuevas dinámicas urbanas y que la cronista encarna desde su imagen pública.

El tercer capítulo, *La experiencia moderna en “Sólo para mujeres”*, analiza a Cube como una *flâneuse* moderna que transita y reescribe la ciudad desde una mirada femenina. Se profundiza en su imagen ambivalente y eminentemente moderna no sólo por los temas que aborda sino por el modo en el que proyecta una percepción fragmentada de la ciudad.

Finalmente, el cuarto capítulo, *Cube Bonifant: una cronista moderna y mordaz*, profundiza en la construcción de su *ethos* irreverente, explorando el uso estratégico de la pose, la ironía y la sátira, así como la influencia del cine de divas italianas y la figura de la *femme fatale* para ejercer una crítica cultural desde el artificio.

Esta tesis se pretende como un acercamiento a una escritora prolífica que merece estudios más exhaustivos, porque Cube no necesita ser rescatada. Ella siempre ha estado ahí, en los márgenes de la literatura y el periodismo. Solo hace falta, como lo haría una *flâneuse* atenta y aguda como ella, mirar con mayor atención lo que pasa desapercibido.

Capítulo 1. Entre la ciudad y la literatura: la crónica urbana

En el fondo, la vuelta a la provincia es algo muy penoso. ¿Qué se podría hacer aquí? [...] No hay reuniones, ni paseos, ni cines, de donde se pueda hacer un artículo social.¹

CUBE BONIFANT

La crónica es un género moderno ligado a la experiencia urbana y los cambios sociales del siglo XIX. Período en donde la modernidad redefinió la individualidad del sujeto con su entorno y puso en tensión las dinámicas culturales de las ciudades. La modernidad no sólo trajo cambios urbanísticos, también nuevas formas de habitar, percibir y vivir el espacio público.

En este contexto, la crónica como un género ligado a la actualidad adoptó sus formas a la aceleración mercantil que comenzaba a permear la vida pública. La adaptabilidad de la crónica no es algo nuevo, en esencia es un género que huye de las clasificaciones rígidas, debido su flexibilidad formal y temática. Como afirma Sara Sefchovich, “intentar definir la crónica desde su estructura, extensión o estilo resulta insuficiente porque su naturaleza es inestable”.² Este género a medio camino entre el periodismo y la literatura habita una zona fronteriza que le ha valido el apodo de “el ornitorrinco de la prosa”, según Juan Villoro:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro

¹ Cube Bonifant, “Una fuga a provincia”, *El Universal Ilustrado*, 31 de marzo de 1921, 42.

² Sara Sefchovich, *Vida y milagros de la crónica en México* (México: Océano, 2017), 15.

moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la ‘voz de proscenio’, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona.³

Villoro no propone una definición cerrada, por el contrario, evidencia que la crónica es un género complejo en la que las formas son empleadas de manera simultánea en un mismo plano textual. Aunque claramente esto puede variar, lo relevante es puntualizar en su esencial múltiple que pareciera reflejar el espacio extratextual del que se nutre.

Este carácter híbrido ha acompañado a la crónica desde sus orígenes porque es una forma de escritura que surge de la inmediatez y de la pretensión por capturar escenarios concretos de la realidad. Sin embargo, en el caso de la crónica urbana de finales del siglo XIX y inicios del XX, sus especificidades formales y temáticas responden a las demandas sociales y mercantiles de un periodismo industrial en ascenso.

La crónica es considerada un registro de su tiempo, que combina la mirada personal con un momento histórico y cultural determinado. Esta especificidad temporal tiene sus raíces en la propia etimología de la palabra, *Khrónos*, tiempo.⁴ Palabra que condensa una de sus tensiones fundacionales: cómo narrar lo efímero, lo inmediato y lo cotidiano, sin caer en la recopilación aleatoria de datos o el registro informativo. Esta tensión es resumida por Martín Caparrós como “el intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive”.⁵ Esto porque a diferencia de la nota periodística, la crónica urbana se acerca a lo cotidiano desde la comisura de lo insospechado. Su materia es la realidad, la ciudad concretamente,

³ Juan Villoro, *La nación*, 22 de enero de 2006.

⁴ Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Joan Corominas, 3^a ed., s.v. “crónica”.

⁵ Darío Jaramillo Agudelo, “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”, en *Antología de la crónica latinoamericana actual* (Madrid: Alfaguara, 2012), 8.

pero la forma de abordarla está mediada por una mirada que selecciona y ordena desde su propia relación con el espacio público. Esta correlación también integra el bagaje cultural del escritor, su ideas, pensamientos y experiencias previas, en algunos casos. La crónica permite el entrecruce de discursos a la vez que interpreta y recrea una nueva mirada sobre la ciudad de la que escribe.

A diferencia de la noticia, la crónica no busca la objetividad ni el dato exhaustivo, sino la reconstrucción de una mirada situada que construye una ruta crítica de su entorno. Como señala Susana Rotker, “su manera de reproducir la realidad es otra [...] no se adhieren a una representación mimética y esto no significa que su subjetividad traicione el referente real, sino que le acerca de otro modo, para redescubrirlo en su esencia y no en la gastada confianza de la exterioridad”.⁶ Eso implica que no existe una sola realidad a ser narrada, sino una pluralidad de escenas posibles elegidas por el cronista, quien las ordenará y dará sentido en el marco textual.

La subjetividad no cancela la referencialidad; la transforma. La crónica no miente, pero tampoco se somete al dato verificable de la nota informativa. Lo que interesa, siguiendo a Rotker, es la verosimilitud: que el lector confíe en una voz que no se esconda, como sí lo hace la voz del periodista. La crónica permite al escritor crear una complicidad con sus lectores, quienes se ven interpelados a partir del relato personal que subyace en las entregas.

La crónica urbana nace en diálogo con la ciudad moderna del siglo XIX, que se expande, se aceleraba y se convertía en escenario de contradicciones: progreso, desigualdad, espectáculo y vigilancia. En este contexto, el cronista que antes sólo se dedicaba a la

⁶ Susana Rotker, *La invención de la crónica* (México: FCE, 2005), 226

realización de crónicas sobre algún evento social o cultural, se vuelve un *flâneur*; un paseante en búsqueda de una nota que logré capturar lo que su mirada le devuelve del caos urbano que comienza a manifestarse en las calles.

Sin embargo, el cronista no se subordina a la realidad que habita, crea algo nuevo a partir de ésta. Para ello, pone en cuestionamiento los sistemas de representación. Ordena, recrea, inventa, selecciona y combina experiencias para crear una cosmovisión propia de la ciudad, misma que era colectivizada en el columnas semanales en periódicos y revistas culturales como *El Universal Ilustrado*.

Vicente Quirarte sostiene que en el siglo XIX los escritores reconocen en su individualidad la oportunidad de dialogar con el entorno que habitan, recorriendo sus calles no con el asombro por su arquitectura sino con la curiosidad por quienes la transitan. “La ciudad es sus edificios, pero también sus personajes, porque ellos son quienes la conciben, pueblan y justifican”.⁷ Es decir, la urbe no es fondo es protagonista, no sólo por los espacios que la componen sino por los sujetos que la hacen ser lo que es, una red de signos en constante cambio.

No sólo es contemplar el entorno, el cronista reescribe y toma una ruta crítica de los sucesos que parecen intrascendentes y los vuelve algo representativo; algo valioso para ser contado y compartido. Este desplazamiento por el espacio público implica también una dimensión de género. La ciudad moderna fue concebida históricamente como un espacio masculino: el *flâneur*, el periodista, el intelectual. Las mujeres fueron relegadas al ámbito privado o representadas como figuras decorativas. En este panorama, que una mujer como

⁷ Vicente Quirarte, *Elogio a la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992* (Ciudad de México: Cal y Arena, 2001), 19.

Cube Bonifant escriba crónica urbana —y que lo haga desde una voz irónica, provocadora y crítica— es un gesto que infringe parámetros de género.

Esta forma de mirar y narrar de Cube es lo que define a la crónica como género autónomo del periodismo tradicional. Como señala Darío Jaramillo, [La crónica] es “una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales”.⁸ Ya que, al ser un género enraizado en lo urbano, lo colectivo y cotidiano su alcance temático y formal permite a los cronistas abarcar una amplia variedad de temas desde su percepción y voz.

Por otro lado, Javier Francisco Altamar plantea que la crónica es “la reconstrucción de hechos, personajes, o situaciones de la realidad a partir del uso del lenguaje”⁹: Esta definición permite centrar la atención en la dimensión performativa de la escritura: el cronista no solo registra, sino que recrea. El lenguaje es un puente para la representación textual de una visión de mundo que atraviesa al cronista. Esta recreación subjetiva convierte a la crónica en una forma de conocimiento que surge de la experiencia en el espacio público y que trasciende a lo colectivo a través de la prensa.

En este sentido, se propone pensar la crónica urbana como un espacio de intersección entre tres ejes: la ciudad moderna como escenario, la subjetividad crítica como forma de intervención en el espacio público y el lenguaje como herramienta de invención. Cube

⁸ Darío Jaramillo Agudelo, “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”, en *Antología de la crónica latinoamericana actual* (Madrid: Alfaguara, 2012), 8.

⁹ Javier Francisco Altamar, *El camino de la crónica* (Colombia: Universidad del Norte, 2017), 25.

Bonifant es producto de la ciudad moderna y, al mismo tiempo, una voz que problematiza y pone en evidencia las contradicciones de esa modernidad incipiente.

Desde su lugar como cronista, Cube habita las fisuras de un orden que le impone límites, pero que también le ofrece oportunidades de reinvenCIÓN. Sus crónicas son muestra de cómo busca apropiarse del espacio público desde su trinchera discursiva, valiéndose del artificio. Asimismo, se desprende de los parámetros de género que implicaba su participación en un medio periodístico al absorber las variedades culturales que la rodean, para así consolidar una voz crítica que dialoga con lo público y lo privado de la ciudad moderna.

1.2. El surgimiento de la ciudad moderna

El lugar de la crónica en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX estuvo marcado por la ambivalencia de sus autores, quienes por un lado exaltaban el progreso y por el otro mostraban las contradicciones de la modernidad. La crónica presentaba la vida citadina, como síntoma de una sociedad en continuo movimiento y el género mismo se fue adaptando a los cambios sociales gracias al ingenio de los escritores que comenzaban a mediar entre su vocación literaria y la profesionalización de su oficio.

Esta labor de mediación respondía a una sociedad en transformación, marcada por el crecimiento urbano y la apertura cultural. Los escritores, especialmente aquellos vinculados a la prensa, se vieron obligados a adaptarse constantemente a las novedades de una ciudad moderna que exigía intérpretes capaces de traducir sus espectáculos, modas e influencias extranjeras para un público reducido, pero ávido de saber.

El ideal moderno propició la difusión de un modelo cosmopolita que era difundido por la prensa. Este estilo de vida iba en concordancia con el lema de “Orden y Progreso”, que signo

al Porfiriato. Periodo fundamental para la consolidación de la crónica y el surgimiento de la ciudad moderna mexicana.

La ciudad como emblema de la modernidad está relacionada con la noción de progreso, palabra que proviene del latín *progressus* que significa ‘acción de ir hacia adelante’. Por tanto, alude a un caminar signado por el avance hacia un futuro incierto. Esta definición coincide con el concepto de modernidad que sostiene Marshall Berman, quien sostiene que es una experiencia compartida de tiempo y espacio marcada por sus contradicciones. Ser modernos “es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegrías, crecimiento, trasformación de nosotros y el mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todos lo que somos”¹⁰. La modernidad es entendida como una paradoja que oscila entre el entusiasmo y la incertidumbre por el porvenir.

Este sentimiento de desasosiego, como indica Jürgen Habermas, expresa la conciencia de una época en relación con la anterior. Lo moderno está ligado con la idea de progreso frente a un pasado que se considera obsoleto y que debe superarse.¹¹ Esto impulsa una reforma social y cultural constante que, como complementa Berman, “nos arroja a una vorágine de perpetua desintegración y renovación”.¹² El progreso, por tanto, promete una estabilidad que alteran la percepción cultural y social de los individuos.

La influencia del positivismo a fines del siglo XIX fortaleció la convicción de que el hombre, como diseñador del mundo, podía llevar a las sociedades hacia la civilización y el

¹⁰ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad* (Barcelona: Siglo veintiuno editores, 1982), 1.

¹¹ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en *La posmodernidad* (México: Kairós, 1988), 20.

¹² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad*, 7.

progreso, así, la sociedad podía alcanzar la mejor de las utopías¹³. Sin embargo, detrás de este aparente entusiasmo por el progreso subyacían tensiones derivadas de los vertiginosos cambios y las desigualdades sociales.

Este espíritu de innovación y cambio encontró una de sus máximas expresiones en las Exposiciones Universales, eventos que exaltaban las novedades científicas, tecnológicas y culturales, y que sintetizaron el camino que trazó Occidente durante el siglo XIX e inicios del XX: la industrialización en masa, el inicio de un capitalismo global, el nacionalismo y el auge del imperialismo europeo y norteamericano.

Las Exposiciones Universales fueron un escaparate para la exhibición de mercancías, y espacios donde se consolidó la lógica del capitalismo y el consumo. Así lo sostiene Walter Benjamin al describirlas como “la alta escuela en que las masas que estaban apartadas del consumo aprendieron a identificarse con lo que es el valor de cambio ‘verlo todo y no coger nada’”¹⁴. Ya que los eventos exaltaban el progreso como resultado de un proceso de industrialización y crecimiento económico en sociedades que ocultaban las desigualdades que ese mismo sistema causaba, y en el que las masas eran pasivas en un mundo de mercancías al que no podían acceder.

Esta ideología se trasladó al espacio público y tuvo su mayor exponente en la capital anfitriona de 1889, París, que exhibió la Torre Eiffel como símbolo de la modernidad, junto con jardines, galerías y centros comerciales que reflejaban el auge económico y el fortalecimiento de la burguesía. Esta demostración convirtió a la Ciudad Luz en un modelo

¹³ Susana Rotker, *La invención de la crónica* (Argentina: Ediciones Letra Buena, 1992), 31.

¹⁴ Walter Benjamin, “Exposiciones, publicidad, Grandville”, en *El Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 219.

urbano para las naciones hispanoamericanas que buscaban emular tanto su cartografía urbana como sus prácticas de consumo.

En México, el interés por construir una ciudad inspirada en el París de Haussmann se reforzó durante el Porfiriato, con reformas arquitectónicas, económicas y culturales que buscaban trasformar la capital en una metrópoli comparable a la capital francesa. Sin embargo, este auge modernizador estuvo marcado por profundas contradicciones y la simulación de un sistema democrático que beneficiaba a una élite. La ciudad era símbolo de progreso y ejemplo de civilidad, pero también una ilusión sobre lo que pretendía ser y aún no era.

Los cambios se manifestaron en las crónicas de la época. Un claro ejemplo son las “Crónicas mundanas. Desventajas del foco eléctrico” de Manuel Gutiérrez Nájera, donde los cambios urbanos ocupan un lugar protagónico y modificaban la relación del escritor con el espacio público. Nájera ejemplifica esto con la descripción de la prolongación de la sombra que proyecta la luz eléctrica, y su semejanza con los gigantes del espectáculo infantil. Lo que atisba la percepción de la urbe y revela una concepción de la ciudad como un escaparate moderno, en el que lo cotidiano se vuelve espectáculo y materia prima para la crónica.

Cuando los jóvenes del día tengamos nietos –el caso es muy remoto–, les referiremos en las veladas de invierno cómo fue un tiempo en que las ciudades se iluminaban con el gas. Ellos nos oirán como oímos nosotros a nuestros abuelos cuando nos contaban cómo era el alumbrado de la ciudad en la época de los virreyes. A la luz de los grandes focos eléctricos la ciudad se anima, el gas amarillea bajo el cristal y las sombras de los transeúntes se prolongan, como el cuerpo elástico de esos gigantes que sirven de solaz a los chicuelos en toda comedia de espectáculo.¹⁵

¹⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, “Crónicas mundanas. Desventajas del foco eléctrico”, en *Crónicas periodísticas Del siglo XIX. Antología comentada*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2020). Acceso el 24 de noviembre de 2024, <http://sigloix.iib.unam.mx/cronicas-mundanas-desventajas-del-foco-electrico/>

La apertura al comercio internacional favoreció la reforma de esa urbanidad de “grandes focos eléctricos”, que insistía en la utopía del avance social mediante una economía que se presentaba como motor de progreso colectivo, aunque en realidad generaba tensiones entre un pasado que se creía superado y un presente lleno de fisuras que la ilusión de la modernidad prefería ignorar.

Los cambios no eran homogéneos, algunas de las grietas que signaban esta ambivalencia moderna tenían que ver con la clara división entre estratos sociales. Mientras que las zonas comerciales y habitadas por grupos privilegiados contaban con todos los servicios; los barrios populares y los sectores marginados carecían de ellos. La riqueza se concentraba en una pequeña oligarquía integrada por hacendados, empresarios, políticos, banqueros y profesionistas que estaban emparejados entre sí y que mostraban un claro rechazo hacia los grupos indígenas como a las celebraciones y ritos tradicionales.¹⁶

El rechazo hacia los grupos populares e indígenas era un problema multifactorial que tenía sus raíces en los vestigios de la colonia que continuaban arraigados en la sociedad mexicana. Las élites y los gobernantes buscaban que las urbes fueran seguras, limpias y estéticamente bellas en las que no fuera visible ningún rastro del pasado indígena. En ceremonias conmemorativas, los gobernantes ordenaban jornadas de “blanqueamiento”, ya que se temía que los extranjeros presenciaran un escenario precario y sobre todo incivilizado.

La ciudad habitada en su mayoría por una población que integraba artesanos, obreros, vendedores ambulantes, sirvientes y empleados de locales comerciales enfrentaba condiciones de vida precarias, marcadas por la escasez de agua potable, la falta de vivienda

¹⁶ Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato”, en *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*, (México: El Colegio de México), 378.

digna y la insuficiencia alimentaria.¹⁷ En este sentido, las campañas de “blanqueamiento” no sólo buscaban ocultar la pobreza, sino también imponer una moral y una estética europeizante que excluía expresiones culturales populares,¹⁸ que no iban de acuerdo con la moral de la “gente decente”.

Sin embargo, estas restricciones no impidieron que espectáculos populares como el teatro de carpa se convirtieran en prácticas de resistencia y crítica social. A ellos asistían personas de todos los estratos sociales, incluidos políticos y aristócratas, que eran objeto de burlas mediante albures y comentarios satíricos.¹⁹ Al igual que la crónica urbana de la época, la teatralidad mostraba las personalidades de la urbe, sus contrastes y deficiencias, pero sobre todo lo que la hacía ser la ciudad que era; una lugar lleno de matices y significados variados que reclamaban ser vistos y narrados.

Un ejemplo elocuente es la crónica de Ángel de Campo, “Kinestoscopio. México andando”, en la que el autor realiza un recorrido por algunas calles del centro histórico de la ciudad. La crónica sobresale por su representación tumultuosa del espacio urbano, poblado por una multiplicidad de tipos que configuran un paisaje caótico y vivo. La mirada del cronista contrasta con la pretensión civilizatoria del orden y el progreso, y muestra cómo la ciudad, lejos de ser un símbolo de modernidad triunfante, se convierte en motivo de frustración, pero también en motivo de la escritura.

Acostumbrados a evitar un precipicio aquí y a salvar un caño descubierto allá, rodear un montón de piedras y huir de un pedazo recién compuesto, no podemos andar como gentes civilizadas, en una misma dirección, evitando atropellos, sino como burros sin mecate, formando grupos en medio de la acera, interrumpiendo la marcha de los

¹⁷ *Ibid.*, 377-378.

¹⁸ Steven B. Bunker, *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz* (México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 209.

¹⁹ Alfonso Morales, *El país de las tandas, Teatro de Revista 1900-1940* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005), 35.

demás. [...] quisiera intervenir, le respondería a los coyotes en Plateros, los jóvenes elegantes que obstruyeron las banquetas de las cantinas y casinos, las señoras que chismosean frente a los escaparates, los pelados que almuerzan al borde de la banqueta, los lisiados que se arrastran pidiendo limosna, los ebrios que duran horas desplomados en tierra, los comerciantes que ponen sus mercaderías en el suelo y los vagos que andan por ahí baboseando, respondería todos a una voz: ¡La calle es de todos!²⁰

De forma paralela a la mirada citadina de Micrós y a los espectáculos populares que se expresaban en las periferias, la prensa difundía reseñas, artículos y publicidad sobre acontecimientos extranjeros donde se exaltaba el cosmopolitismo de Nueva York y Londres como las obras teatrales y literarias de Francia y Estados Unidos. El periodismo curaba su contenido a partir de la oferta cultural del país que crecía de forma exponencial con cafés, salones de baile, restaurantes, tabernas, plazas comerciales y almacenes de ropa, como el Palacio de Hierro.

Esta ciudad imaginada para unos cuantos, se difundía a través de algunas crónicas de la época. Una década antes de la publicación de “Méjico andando...”, de Micrós. Fanny Natali de Teresa Titana —antecedente directa de Cube Bonifant— describía para el diario *El Hogar*, los ánimos que las clases altas experimentaron al asistir a la primera carrera de caballos en el recién inaugurado Hipódromo de Peralvillo.

La cronista describe a la actividad como “una diversión amena y civilizada” a la que asistieron las mujeres más elegantes de México, así como lo “más grande de nuestra sociedad”. La entrega contrasta con el tumulto de la calle Plateros expuesto por Micrós. Lo que deja en claro la ambivalencia de los escritores y las variadas perspectivas que moldeaban para los lectores. Escribe la cronista:

²⁰Ángel de Campo, “Kinestoscopio. México andando”, en *Crónicas periodísticas del siglo XIX. Antología comentada* (Méjico: Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000). Acceso 25 de febrero de 2025.

Nuestro público, que es el más voluble de todos los públicos, está ahora animado y contento, pues ha encontrado una diversión nueva y emociones desconocidas en las carreras de caballos que se inauguraron el domingo pasado con tan brillante éxito. Nuestros colegas han escrito tanto sobre la fiesta inaugural, que nosotros nos queda poco qué decir. Concurrieron más de 10 mil personas, entre las cuales se veía lo más grande de nuestra sociedad; en las tribunas se reunieron las damas más elegantes de México, luciendo trajes de buen gusto y de mucho lujo, pero de un lujo algo pesado para la ocasión y la temporada.²¹

Titana dejan entrever la relación de las dinámicas de consumo con las festividades sociales; la vestimenta y los trajes de buen gusto a los que hace referencia, tienen como trasfondo el carácter contradictorio de la modernidad mexicana. En la que sólo un pequeño grupo alcanzaba a imaginar y acceder a ese progreso anhelado.

Esta proyección hacia el futuro que incluía la industrialización en masa y el orden social y público como reflejo de civильdad y modernidad estuvo acompañado de prácticas de consumo. Tal como lo vislumbraba Benjamin con relación a las Exposiciones Universales, la prensa influyó, pero también se adaptó a las demandas de un público ansioso de novedad y de pretensión cosmopolita.

Los almacenes, por su parte, también se adaptaban a las tendencias extranjeras de moda, arte, literatura y arquitectura, y compaginando con la prensa, llenaban sus escaparates y salones con mercancía que se exportaba de Estados Unidos y Europa. Las revistas ilustradas y los periódicos aprovechaban esto para ofrecer espacios de publicidad a los comercios, los cuales, obtenían ganancias al promocionar y mostrar en sus tiendas vestidos, trajes y artículos que simbolizaban un estatus acorde a las actividades que realizaban las élites porfiristas.

Como escribe Titana más adelante en la crónica citada:

El comercio está haciendo su agosto con las carreras; Clara Toussaint vendió sombreros el domingo desde las 6 de la mañana hasta las 3 de la tarde, sin parar ni un

²¹ De Teresa Natali Fanny, “Revista de la Semana”, *El Diario el Hogar*, 30 de abril de 1881, 1-2.

momento. La señora Borscheneck, de la Reina de las flores, quedó también sin ningún sombrero los cajones de ropa han vendido y están vendiendo todos los géneros elegantes que tenía, para hacer las *toilettes* que se han lucido o se van a lucir en Peralvillo.²²

La relación de los cronistas con la urbe responde al hallazgo de su individualidad y subjetividad como artífices de la palabra. La pluralidad de tendencias estéticas que conforman a la crónica del periodo del Porfiriato permite entender a la crónica como un género que escapa no sólo a la definición, sino que responde y se recrea de acuerdo con el pensamiento de su creador, su caminar, sus intereses y sus alcances creativos y profesionales.

Como mediadores y testigos de una ciudad llena de matices, los cronistas se dedicaron a registrar los acontecimientos cotidianos intercalando una reflexión crítica sobre el crecimiento social, cultural y económico que vivían. La consolidación de la crónica se da gracias a la relación intrínseca del escritor con la ciudad, pero debido también a lo que la precede: las ganas de imaginar para crear.

Para esto, los escritores tuvieron que hacer de su vocación una profesión, un oficio que les permitiera sobrevivir en un sistema que los expulsaba. En este contexto desolador como lleno de posibilidades, la ciudad moderna y la institución periodística que, crecían paralelamente nutriéndose y edificando imaginarios en torno a la incipiente modernidad, ofrecieron a los escritores un laboratorio para imaginar y recrear su propia ciudad.

1.3. La ciudad y la profesionalización del escritor

A diferencia de Francia e Inglaterra donde el género novelístico aumentó el número de lectores, en México, como en otras partes del continente americano, la literatura dependía de

²² El Hipódromo de Peralvillo fue inaugurado el 23 de abril de 1882 en la Ciudad de México. Fue desmantelado en 1913. De Teresa Natali Fanny, “Revista de la Semana”, *El Diario el Hogar*, 30 de abril de 1882, 1-2.

otras instituciones, como el periodismo.²³ Bajo este esquema, la prensa permitió a los escritores conectar con un público amplio y diverso, al mismo tiempo que les ofrecía la oportunidad de desarrollar una trayectoria literaria en géneros como la prosa y la poesía.

La prensa impulsó la expansión de la literatura en el país consolidándose como un medio accesible para las masas. Sin embargo, su fortalecimiento como institución fue un proceso lento y marcado por tensiones entre los periodistas y los literatos que comenzaban a incursionar en el medio.

Entre los aspectos que influyeron en este proceso se encontraba “la falta de límites discursivos o genéricos claros dentro del periódico: se daba cabida por igual a textos científicos que hoy pueden ser leídos como ficciones, como a artículos políticos que fueron leídos como literatura pura”.²⁴ Este rasgo misceláneo determinó la esencia flexible de la crónica que admitía una variedad de recursos literarios, los cuales eran empleados por los escritores de acuerdo con sus propios objetivos creativos. De ahí que la crónica moderna sea considerada también un laboratorio escritural.

Pese a su desorganización material, la industria periodística demandó a los cronistas elaborar entregas novedosas en donde la creatividad y el ingenio con el lenguaje fueran usados de manera práctica; se les exigía un producto fácil de leer y que tratará temas ligeros y mundanos alrededor de la ciudad. Estas demandas buscaban satisfacer a un público cada vez más masificado que encontraba en la prensa un medio de novedades y opiniones diversas, entre las que podía verse representado o interpelado.

²³ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (Caracas: El perro y la rana, 2009), 170.

²⁴ Susana Rotker, *La invención de la crónica*, 97.

Estos requerimientos editoriales generaron conflictos entre los escritores modernistas, como afirma Ángel Rama, “era evidente que el escritor no tenía su lugar en la sociedad utilitarista que se imponía. Esta sociedad que privilegiaba la economía y el uso racional de todos sus elementos para fines productivos destruía la antigua dignidad que le otorgaba el patriciado al poeta y lo vilipendiaba como una excrecencia social y peligrosa”.²⁵ Esta falta de lugar aludida por Rama, llevó a los modernistas a hacer de la crónica un espacio para la experimentación de la forma literaria, logrando adaptar su singularidad como escritores a un medio que respondía a intereses económicos y sociales.

El ajuste al medio implicó que “los escritores tuvieron que adaptarse a la mecanización, a la homogeneización y a la uniformidad impuesta por los periódicos. Debieron, igualmente, adaptarse a trabajar cotidianamente y en la urgencia de aceptar un salario poco elevado y que su actividad fuera vista como un producto más en el mercado”.²⁶ Esta percepción acerca de su trabajo como cronistas favoreció al cuestionamiento sobre la especificidad de la crónica frente a la actividad que realizaba el *reporter*.

La figura del *reporter*, al igual que la del cronista moderno, surge del crecimiento urbano y de las necesidades periodísticas por instituir un medio internacional y comercial, que garantizara agilidad al momento de escribir sobre los acontecimientos de la ciudad. El *reporter* personificaba las funciones del sistema telegráfico, y se encargaba de la elaboración de un nuevo medio comercial: la noticia.²⁷

Equivalente a la crónica, la nota informativa exigía cierta destreza para trasladar el ritmo acelerado de la ciudad, pero su estructura narrativa buscaba dar respuesta a las seis

²⁵ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas/ Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985), 57.

²⁶ Claudia López Pedroza, “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”, 41.

²⁷ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en Hispanoamérica*, 190.

preguntas básicas: qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué,²⁸ desde un lenguaje objetivo que no pretendía interpelar al lector ni dejar constancia de la opinión del *reporter*. En cambio, la crónica infringía la trama cronológica de la noticia al intercalar comentarios personales y acontecimientos diversos en un mismo cuadro narrativo. A lo que se le añadía el estilo del escritor, quien dejaba su huella en el tono con el que se dirigía a sus lectores y abordaba los temas.

Estas diferencias tuvieron su lugar de discusión dentro de las mismas páginas del periódico. Escritores como Manuel Bueno y Manuel Gutiérrez Nájera mostraron su juicio al alegar que el *reporter* carecía de “estilo”, ya que se privilegiaba la escritura sencilla y plagada de *clichés* por encima de la pulcritud y singularidad del literato:

En las redacciones de los periódicos, cuando asoma un escritor con ideas, un poco culto y dotado de cierta pulcritud de léxico, suele decirse de él con una reticencia desdeñosa: es un literato. Luego, andando el tiempo, cuando aquel escritor ha contraído cierta anquilosis mental que le cohíbe para ver el espectáculo vario del universo, cuando su pensamiento tropieza espontáneamente con el tópico y la frase hecha, y avillana del todo el estilo con la descripción sistemática de la estepa y los sucesos pedestres que ocurren en nuestra sociedad, entonces acabamos por decir de él: “es un periodista”.²⁹

La distinción entre el *reporter* y cronista que Blanco establece es importante para comprender las condiciones a las que los escritores adecuaron su escritura: renunciar al lenguaje literario, privilegiar los hechos sobre el modo de contar y lograr una escritura rápida y concisa. Para Gutiérrez Nájera, la figura del *reporter*, encarnaba la velocidad de los tiempos y sus consecuencias; la degradación de las formas. Comentario que vuelve a poner sobre relieve las tensiones con la modernización que percibía y de la que era parte:

Declara Nájera:

²⁸ Susana Rotker, *La invención de la crónica*, 200.

²⁹ Manuel Bueno, “El periodista”, citado por Rotker, 117.

La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo [...] ha muerto en manos del repórter [...] la pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas, contemporáneos de la diligencia, ¿llamada así gratuitamente?³⁰

A pesar de las polémicas surgidas con respecto al *reporter*, la incorporación de los escritores al periodismo no los deslindó de su compromiso con el tratamiento del lenguaje, y como conocedores de las corrientes literarias en Europa del XIX. Asimilaron con originalidad los elementos estéticos de los simbolistas franceses como Valéry, Mallarmé y Baudelaire.

Los cronistas abogaron por la adoración a la forma a partir de la autonomía del lenguaje poético, priorizando el modo de construcción del texto por encima de los elementos externos,³¹ elaboraron narraciones que no sólo mostraban los cambios abruptos y fascinantes de la ciudad moderna, sino que además buscaron el tratamiento de las palabras, haciendo uso de figuras retóricas, así como de una clara representación del yo como sujeto literario para distanciarse del *reporter*.³² Para Antonio Castro Leal la crónica modernista:

[...] imponía como condiciones fundamentales que se dejará leer fácilmente y atrajera e interesará al lector. Para dejarse leer fácilmente debía de estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin comienzo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista y reflexiones originales que se surgieran discretamente al lector, casi con el propósito de que creyera que completaba el pensamiento del escritor, agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria.³³

En las crónicas también se exteriorizaba la ambivalencia ideológica y personal de los escritores. Por lo que se pueden encontrar narraciones que exaltan los “elementos decorativos

³⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras inéditas: Crónicas de “Puck”* (Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939), 7.

³¹ Susana Rotker, 89.

³² Susana Rotker, 127.

³³ Antonio Castro Leal, “Prólogo” a Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (México: Porrúa), 8.

que imponía la élite importadora, es decir, refinamiento, moda, imágenes lujosas y exóticas, acumulación”.³⁴ Esto se puede encontrar en las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, y según Rotker, se confundiría con un “aristocratismo apresurado, ostentoso y ornamental de la burguesía a la que tanto despreciaban”.³⁵ En México, debido al autoritarismo del gobierno porfirista, los escritores se veían obligados a presentar una vida cotidiana que no atentara contra el orden civil, expresando una realidad pacífica y conveniente con el ideal de orden y progreso.

Pese a las limitaciones, la crónica modernista floreció por mérito de los escritores que lograron trasladar su experiencia personal en la esfera pública a las páginas de los diarios que, cada vez más masificados, renovaban su contenido de acuerdo con las necesidades de una sociedad que crecía y se ajustaba a las nuevas dinámicas mercantiles y culturales.

1.4. La consolidación de la crónica modernista

La consolidación de la crónica como género periodístico y literario se debió a su especificidad narrativa, que la distinguía de la nota informativa realizada por el *reporter*. Los escritores establecieron su voz en el texto y materializaron una singularidad que les otorgaba un estilo inconfundible; una marca de individualidad dentro de la mercantilización de su escritura. A través de su firma y el uso de seudónimos, pudieron trabajar en distintas publicaciones y explorar diversos modos de narración.³⁶

La experimentación con las formas convirtió a la crónica en un laboratorio para el ensayo de una poética individual. Los cronista moldeaban la ciudad y la resignificaban mediante una elección consciente del lenguaje, empleando imágenes sensoriales, símbolos y

³⁴ Susana Rotker, 72.

³⁵ Susana Rotker, 73.

³⁶ Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, (Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1983), 74.

metáforas que evidenciaban las tensiones con la modernidad. En algunos casos, estas estrategias narrativas exponían las contradicciones del entorno urbano y en otros relevaba su capacidad para transformar las formas físicas del paisaje público en reinterpretaciones llenas de sensibilidad.

Como laboratorio creativo, la crónica permitió a los escritores combinar lo emocional y lo imaginario, propios de su formación literaria, con lo mundano de la cotidianidad moderna, que parecía estar en disonancia con los parámetros estéticos de la literatura. Es precisamente en esta combinación donde radica la particularidad de la crónica como un género autónomo. Como sostiene Susana Rotker: “la crónica terminó cambiando incluso la concepción de los temas poetizables: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía, pasado a través ‘del alma’ del poeta”.³⁷ El resultado son crónicas que condensan la realidad referencial con las posibilidades del lenguaje poético, manteniendo su verosimilitud y actualidad.

La producción periodística de Cube Bonifant se sitúa en este momento de consolidación del género, en el que la ciudad, concebida como un garaje de atracciones y novedades, se convierte en protagonista y musa de los escritores. Estos no sólo la habitan e inventan, sino que también la cuestionan y confrontan los valores tradicionales y modernos que la configuran.

Escritores como Árqueles Vela o Salvador Novo, contemporáneos de Cube Bonifant, plasmaron en sus entregas y artículos su propia percepción de la ciudad, la cual dialoga con la que Cube construye en sus crónicas. Sus textos reflejan un espacio urbano contrastante, lleno de significantes que se mezclan con lo extranjero, lo nacional y lo moderno.

³⁷ Susana Rotker, 118.

De forma similar a sus predecesores, Cube expresa una postura crítica y ambivalente hacia la modernidad, pero se distingue por asimila desde el inicio su lugar en la prensa. Esto le confiere una imagen moderna y una conciencia estratégica sobre los alcances mediáticos de su escritura y figura discursiva.

De esta manera, Bonifant da continuidad a la tradición modernista de elaborar crónicas sobre temas relacionados con la ciudad y responde a las exigencias del medio, creando un producto literario en el que ella, como protagonista, encarna la efervescente modernidad. Este vínculo entre su figura pública y la prensa se hace evidente en su participación en *El Universal Ilustrado*, suplemento cultural que combina las innovaciones mediáticas de imagen y texto y reflejaba las dinámicas culturales de comienzos de la década de los veinte.

*Cuento todo. Hay comentarios, frases duras para el “Directorio” que nos dio un domicilio falso, y se da por teléfono una correctísima disculpa a la señora de Malbrán, que me vuelve a citar para la cuatro. Entre tanto, ¿a dónde voy?*³⁸

CUBE BONIFANT

El siglo XX exigió a los medios periodísticos estar en sintonía con el espíritu de novedad y vanguardia que inundaba las calles y recintos de la ciudad, la cual nacía como epicentro de las atracciones sociales y culturales. En este contexto, las mujeres comenzaban a apropiarse del espacio público como trabajadoras asalariadas y consumidoras activas de una cultura de masas en ascenso.

En las siguientes páginas se ofrece, en primer lugar, un breve recorrido por la historia de la prensa en México hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. A continuación, se presenta una cronología biográfica y profesional de Cube Bonifant, destacando su labor como cronista de *El Universal Ilustrado* y como escritora prolífica. Finalmente, se analizan las particularidades de su columna semanal “Sólo para mujeres”.

Este breve recorrido es necesario para reconocer el carácter disruptivo de Cube, pero también para entender que el espacio discursivo desde el que se anuncia fue propicio para la elaboración de su *pose irreverente*. A tratarse de un medio enraizado en la actualidad y las tendencias cosmopolitas, *El Universal Ilustrado* facilitó a Cube la creación de una voz e imagen atrevida y eminentemente moderna.

³⁸ Cube Bonifant, “Una entrevista fracasada”, *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, 25.

2.1 *El Universal Ilustrado: suplemento de actualidad y cultura*

El periodismo industrial en México cobró auge a finales del siglo XIX.³⁹ Debido a la influencia de modelos extranjeros y al establecimiento de nuevas tecnologías es que algunos historiadores de la prensa consideran que el surgimiento del periodismo moderno mexicano se dio con la aparición de *El Imparcial* (1896-1914), dirigido por Rafael Reyes Spíndola.⁴⁰ Su carácter innovador, en términos tecnológicos y económicos, surgió gracias a la incorporación de un modelo de negocios que permitía una circulación diaria de 12,000 impresiones por hora.⁴¹ La producción masiva de la publicación, además de generar mayores ganancias, tenía la intención de convertir al diario en un producto masivo, por lo que su precio de un centavo estaba en concordancia con el lema del modelo de ventas al menudeo: “vender barato y vender mucho”. El precio dependía tanto de los subsidios gubernamentales como de la publicidad, que ocupaba el 50 % del espacio del diario.⁴² *El Imparcial* también contaba con un sistema cablegráfico y telegráfico nocturno de *The New York Herald* y los servicios de la agencia de noticias estadounidense: Associated Press y Regagnon,⁴³ lo cual le otorgaba una mayor cobertura internacional.

³⁹ Algunos de los diarios que se destacan en este periodo son *La patria* (1877-1914), *El Nacional* (1880-1900), *El diario del Hogar* (1881-1912), *El Tiempo* (1883-1912), *El Monitor* (1885-1893), *El Partido Liberal* (1885-1896), *El hijo del Ahuizote* (1885-1902), *El Universal* (1888-1901), *El Mundo* (1896- 1906), *Revista Azul* (1894-1896), entre otros (Pedroza, 2011: 17-18).

⁴⁰ Rafael Reyes Spíndola (1860- 1922) fue un escritor y periodista considerado el creador del periodismo moderno en México. Además de fundar *El Imparcial*, publicó *El Mundo Ilustrado*.

⁴¹ Yanna Hadatty, “Reporters, encuestadores, editores, críticos, bibliógrafos, novelistas: el periodista como intelectual en la Ciudad de México (1900- 1940)”, en *La Revolución Intelectual de la Revolución mexicana (1900- 1940)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017): 156.

⁴² Steve B. Bunker, *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz*, 114.

⁴³ Yanna Hadatty, “Reporters, encuestadores, editores, críticos, bibliógrafos, novelistas: el periodista como intelectual en la Ciudad de México (1900- 1940)”, 156.

Pese a su aparente neutralidad, *El Imparcial* evidenciaba una clara afinidad con los ideales de progreso promovidos por el régimen porfirista. Este sesgo se acentuaba a través de los anuncios publicitarios que fomentaban un estilo de vida relacionado con el consumo. Para esto, Reyes Spíndola brindó páginas del diario a los comercios emergentes, ofreciéndoles la oportunidad de darse a conocer ante un público masivo que consideraba el periódico no solo un medio de información, sino también como un medio de entretenimiento.

En cuanto a su forma y contenido, *El Imparcial* acotó las páginas destinadas a la política, elemento predominante a inicios del siglo, y adoptó estrategias del periodismo estadounidense con la integración del reportaje. “[Reyes] Spíndola logró hacer converger diferentes secciones distribuidas en ocho columnas y una gama de anuncios publicitarios, formato que evidenciaba la relación proveedor-cliente. Por otro lado, con la intención de atraer al público y actuando como mediador entre la vida citadina y los lectores, “redactaban crónicas sobre los placeres, esfuerzos y azares de la vida urbana moderna”,⁴⁴ para este propósito se contó con una reconocida planilla de escritores que a partir de 1898 estuvo integrada por Ángel de Campo *Micrós*, Heriberto Frías, Juan de Dios Peza, Amado Nervo, José Juan Tablada, Luis G. Urbina, Enrique Chávarri *Juvenal*, Daniel Cabrera Rivera *Fígaro* y Manuel Gutiérrez Nájera *El Duque Job*.

La importancia de la publicación fundada por Reyes Spíndola radica en que fue un punto de inflexión para el periodismo que vendría en la etapa posrevolucionaria, así como un espacio editorial innovador al adaptarse a las necesidades de la creciente población urbana con la integración de la figura del *reporter*. No obstante, a pesar de su sentido modernizador, *El Imparcial* no daba prioridad a los escritores mexicanos, ya que el diario privilegiaba la

⁴⁴ Steve Bunker, *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz*, 115.

producción de autores famosos. Esta decisión se basaba en una estrategia de ventas que derivó en una mayor atención a escritores extranjeros. Este rasgo significó una oferta literaria poco arriesgada en sus páginas, manteniendo una postura conservadora, y según Yanna Hadatty, moderna únicamente como modelo de prensa.⁴⁵

Tras la desaparición de *El Imparcial*, apareció el 1º de octubre de 1916 el diario *El Universal*, fundado por Félix F. Palavicini.⁴⁶ Tenía como objetivo dar a conocer los postulados emanados de la Revolución Mexicana y constituirse como una publicación que atendiera a los aires de renovación. Siguiendo con el modelo periodístico de *El Imparcial*, el diario mantenía una suscripción a agencias de noticias y servicios fotográficos, agentes en diferentes estados de la república y corresponsalías en el extranjero. Además de mantener la visión empresarial, el periódico se esforzaba por satisfacer tanto a los lectores como a los anunciantes, lo cual hizo que la publicidad se mantuviera como un elemento imprescindible en sus páginas. Fue debido a los avances tecnológicos que se distanció de su predecesor, llegando a imprimir hasta 50,000 ejemplares en una hora, lo que le permitió llegar a un público más amplio y destacar su carácter modernizador. Asimismo, el diario promovió la figura del *reporter*, consolidando su labor y brindándole un espacio privilegiado.

Como parte del consorcio editorial y comercial que pretendía ser el “Gran diario de México”, Félix F. Palavicini fundó el semanario de *El Universal Ilustrado: Semanario Artístico Popular* (1917-1940),⁴⁷ un suplemento tipo *magazine*, que tenía la intención de separarse del

⁴⁵ Yanna Hadatty Mora, “Reporters, encuestadores, editores, críticos, bibliógrafos, novelistas: el periodista como intelectual en la Ciudad de México (1900- 1940)”, 159.

⁴⁶ Félix Fulgencio Palavicini (1881-1952), fue un ingeniero, periodista, escritor y político mexicano. Participó en la Revolución Mexicana editando publicaciones antirreelecciónista. Fundó varios diarios nacionales además *El Universal* como *El Globo*, *El Pensamiento*, *Todo*, entre otros.

⁴⁷ Antonio Saborit sostiene que el subtítulo que acompañaba en sus inicios al suplemento tiene su clara referencia a *El Mundo Ilustrado*, matutino creado por Reyes Spíndola 20 años atrás, este aspecto no es casual, según el autor, pues el modelo que antecede las intenciones del *Ilustrado* es precisamente

periódico a través de un tono lúdico y ligero. Su propósito era dar a conocer lo más relevante en cultura, arte y sociedad. Durante su primera etapa estuvo bajo la dirección del escritor Carlos González Peña, quien definió a la revista como un medio deslindado del sensacionalismo y la noticia, con una postura intermedia, que, sin dejar fuera su sentido informativo, buscaba integrar una gama de temas que abarcaban: artes plásticas, problemas sociales, filosóficos y estéticos; música, historia, poesía, reportajes y obra fotográfica.⁴⁸

Sobre este primer momento de la revista, Antonio Saborit menciona que la plantilla de escritores, los aspectos gráficos y las temáticas del suplemento durante sus primeros años, eran una réplica de *El Mundo Ilustrado*. Sin embargo, para el investigador, fue el estilo escritural de los colaboradores lo que generó que poco a poco se fuera cimentando un tono propio entre sus páginas. La redacción estaba conformada por el filósofo Antonio Caso, el poeta Ramón López Velarde, la periodista y ensayista María Luisa Ross —que llegaría a ser directora del suplemento en 1919—, el escritor Rubén M. Campos y el fotógrafo Hipólito Seijas, entre otros. Si bien, los autores serían relevantes para erigir el camino de actualidad que pretendía el suplemento, Saborit sostiene que

los colaboradores escribían para sí mismos sin mayores concesiones para con sus primeros lectores entre las comunidades letradas capitalinas, pero además a contrapelo de los férreos lineamientos editoriales en el pasado inmediato y de las presuntas obligaciones del medio para con el registro de ciertas actividades sociales reservadas a la sociedad política o a los de arriba.⁴⁹

Las limitaciones a las que hace referencia el historiador mantenían a la publicación ligada a una línea editorial que continuaba sin desprenderse de un modelo anacrónico, y que a pesar

la publicación de Spíndola. En Antonio Saborit, *El Universal Ilustrado. Antología* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017): 17.

⁴⁸ Saborit, *El Universal Ilustrado*, 18.

⁴⁹ Saborit, *El Universal Ilustrado*, 19.

de la variedad de temas que se abordaban, seguía siendo un producto dirigido a un público reducido.

La personalidad que construyó *El Universal Ilustrado* en estos primeros años se debió también a las aportaciones de sus directores, quienes integraron, además de los artículos dedicados a tópicos culturales, deportivos y sociales, un calendario que incluía los eventos semanales ofertados en la ciudad. El contenido variaba de un número a otro, sin embargo, permite vislumbrar la intención por abarcar las novedades que la nueva dinámica urbana ofrecía.

El momento de mayor relevancia se dio en 1920, cuando el joven crítico y periodista Carlos Noriega Hope, que formaba parte de los corresponsales de *El Universal* en Los Ángeles, fue nombrado director de *El Universal Ilustrado*. Bajo su dirección el suplemento se estableció como una revista acorde a las tendencias artísticas extranjeras y nacionales. La revista se consolidó en el panorama cultural de los años veinte como un referente de actualidad, gracias a la capacidad de Noriega Hope para aprovechar los recursos publicitarios y tecnológicos del periódico, así como por su mirada aguda sobre el complejo contexto cultural del país. Desde sus primeros números, el suplemento estableció con claridad el horizonte editorial propuesto por su dirección. Consciente del auge de la cultura de masas, y posiblemente, de las dificultades del mercado editorial, Noriega Hope logró convertirlo no solo en un espacio para la difusión de la cultura, sino también en un referente literario. Al respecto, Viviane Mahieux señala que “la cultura de masas facilitaba la visibilidad de la literatura en la esfera pública, permitiendo que el texto literario circulara entre lectores eruditos y también entre lectores de clase media y poco familiarizados con normas

literarias”.⁵⁰ El suplemento logró establecerse como un medio que democratizaba, hasta cierto punto, la práctica literaria ofreciendo un amplio contenido que no carecía de calidad estética ni de rigurosidad.

Con el objetivo de ampliar su alcance entre los lectores, Noriega Hope continuó la estrategia comercial iniciada por sus predecesores, María Luisa Ross y Carlos González Peña, manteniendo una red activa de corresponsales nacionales e internacionales. Esto permitió que siguieran publicándose números dedicados a las ciudades del interior del país, los cuales incluían información sobre temas culturales, deportivos y políticos de cada entidad, lo que contribuía a sostener el carácter actual y diverso de la revista. Estas elecciones editoriales ampliaron el público al que iba dirigido el suplemento, llegando a un espectro social que comprendía “amas de casa, niños, hombres y mujeres jóvenes, oficinistas, gente de la bohemia y de las letras, de la Ciudad de México y del interior”.⁵¹ Asimismo, este cambio en el mercado extendió el perfil de lectores, si antes se dirigía un estrato reducido, para este momento, el suplemento se dirigía a una clase media y alta que encontraba en sus páginas lo atrayente y novedoso de la vida moderna del país.

Su carácter atento a las modas e invenciones tecnológicas lo colocaron como una publicación que competía con otros magazines de la época como *Revista de Revistas* del diario dominical *Excélsior*. Sin embargo, se distinguió por su nuevo modo de hacer crítica literaria y cultural, realizando encuestas y reportajes que derivaban en polémicas en las que escritores y el público lector participaban de manera activa cada semana. Como ejemplo de

⁵⁰ Viviane Mahieux, “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”. *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 45 (2011): 388.

⁵¹ Yanna Hadatty Mora, “El Universal Ilustrado en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, en *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender (México: El Colegio de México, 2019), 333.

esto se encuentran “los cuestionarios a los escritores acerca del mejor y del peor libro del año, del peor escritor, quién debe ser director del semanario, cómo pintan los escritores, cómo escriben los escritores, entre otros”,⁵² planteados para causar discusión, pero también, para distinguirse sobre otros semanarios de la misma índole.

Para mantener el interés de su público, los cronistas, reseñistas y críticos escribían sobre las últimas novedades de la moda europea y estadounidense. Exponían los nuevos avances tecnológicos como la radiofonía, el automóvil y las locomotoras, que se acompañaban con imágenes y opiniones promocionales. Las primicias culturales formaban parte relevante del “resumen semanal”, el cual incluía los estrenos cinematográficos, reseñas literarias sobre obras europeas y lo último en la arquitectura y moda.

A su rasgo diverso se le sumaron las disputas ideológicas referentes a estilos artísticos y corrientes literarias. Para Viviane Mahieux: “*El Universal Ilustrado*, insistía en las diferencias para fomentar polémicas. Rescataba lo académico para contraponerlo con lo artístico, juntaba al letrado decimonónico con el joven vanguardista, y se aseguraba que la ciudad letrada colaborara con las demandas de la industria cultural. De allí la insistencia en que sus redactores carecían de antecedentes literarios, políticos o sociales”.⁵³ A esto hay que añadir la intención de Noriega Hope por hacer de la revista un sitio donde se condensaran todas las ideas, posturas y debates, mientras otorgaba páginas a talentos desconocidos: “La

⁵² Yanna Hadatty, “Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*”, en *Prensa y literatura para la revolución. La novela semanal de El Universal Ilustrado (1922- 1925)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 44.

⁵³ Viviane Mahieux, “Calos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”, 390.

labor de esta revista no es la de incensar a los consagrados, sino la de enaltecer a los humildes, a los desconocidos que principian a recorrer el sendero”.⁵⁴

El grupo de colaboradores del suplemento era notablemente diverso. Noriega Hope convocó, entre los más jóvenes, a quienes más tarde integrarían el grupo Contemporáneos: Gilberto Owen, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. También participaron los estridentistas Árqueles Vela y Manuel Maples Arce. Entre las figuras de mayor trayectoria, destacaban antiguos miembros del disuelto Ateneo de la Juventud, como Antonio Caso, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. En el ámbito artístico, colaboraron figuras como Saturnino Herrán y David Alfaro Siqueiros. Esta variedad de voces, junto con el propósito de convertir el suplemento en una publicación moderna y accesible para las masas, favoreció la incorporación de nuevas plumas, como la de Cube Bonifant, cuya presencia respondió al reconocimiento de los nuevos roles femeninos en la sociedad urbana del momento.

El Universal Ilustrado se caracterizó por ser una publicación que supo combinar en un solo producto comercial, las novedades de la cultura de masas, posturas culturales y académicas, con la integración de un vasto número de escritores que cimentarían y forjarían una carrera literaria en sus páginas. Fue una revista que atendía a las necesidades de un público consumidor y ávido de novedad. La incorporación de Cube Bonifant a *El Universal Ilustrado* no fue casual, pero sí estratégica: respondía al interés de atraer a un público lector ávido y consciente de los cambios culturales que acontecían en el país, que encontraría en sus crónicas la voz fresca de una joven moderna deseosa de recorrer y experimentar la ciudad.

⁵⁴ Yanna Hadatty, “*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, 346. (Nota 18)

2.2. Una pequeña marquesa de Sade en las páginas de *El Universal Ilustrado*

Los primeros pasos de Cube Bonifant en la prensa pueden rastrearse hasta la *Revista Aurora* de Guadalajara⁵⁵, donde publicaba poemas y “artículos sobre psicología, política y noticias del *The New York Times* o algún cable parisino”.⁵⁶ Posteriormente, colaboró en la revista *Castillos y Leones*,⁵⁷ dirigida por el escritor español Alfonso Camín. Esta breve faceta, de la que poco se conoce, le atribuyó cierta presencia como “poetisa” antes de afianzar su lugar como cronista en *El Universal Ilustrado*.

Algunos rastros de esta etapa están presentes en el número de enero de 1921 en la sección “Poetas jóvenes de México” de *El Universal Ilustrado*, donde el escritor Humberto Barros le dedica un poema a la futura cronista, titulado: “A Cube Bonifant poetiza de diez y siete abriles”. Esta denominación probablemente la hizo conocida en el ámbito cultural, ya que, en la edición del 20 de enero de ese mismo año, en la sección de encuestas “Más opiniones sobre el amor y la simpatía”, su fotografía aparece acompañada de la leyenda: “Una poetisa de 17 años”.⁵⁸

Sus crónicas también ofrecen pistas sobre sus intenciones literarias, que posiblemente tuvo que dejar de lado por cuestiones económicas o personales. En su entrega inaugural: “Notas

⁵⁵ La *Revista Aurora* de Guadalajara fue un semanario de corte cultural, social y artístico que comenzó a circular en 1917. Según el artículo “Faldas en el periodismo tapatío (primeras décadas del siglo XX)”, de María Guadalupe Mejía Núñez, Cube comenzó a colaborar en el año de 1919. En *Mujeres jaliscienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada* (Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, 2008).

⁵⁶ El libro *Mujeres jaliscienses del siglo XIX*, sostiene que el nombre completo de Cube es Antonieta Morfin, a quien se le atribuye la elaboración de artículos femeninos, políticos y de noticias bajo el seudónimo de Cube Bonifant. Más adelante se menciona que comenzó a colaborar en *El Universal Ilustrado* lo que sugiere que la autora, María Guadalupe Mejía Núñez está haciendo referencia a la cronista de “Sólo para mujeres”.

⁵⁷ *Castillos y Leones* (1920-1922) fue una publicación de corto aliento que convocó a escritores españoles residentes en México y España con el propósito de dar a conocer su trabajo literario y artístico.

⁵⁸ *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921, 16, 17 (Véase anexo 1).

sociales: se inaugura una columna por Cube Bonifant”, declara para su público: “¿Versos? No los hago desde que leí los últimos de Alfonsina Storni. Me parecieron ridículos los míos”.⁵⁹ Aunque esta afirmación es evidentemente irónica, deja entrever la percepción Cube tenía sobre su obra poética, a la que haría guiños en distintas entregas. En “Un banquete sin Sócrates”, publicada el 23 de junio de 1921, con un tono nostálgico alejado de su estilo mordaz, escribe:

El anciano es bello, y lleva en cada arruga una sonrisa triste. Recuerdo, y es para mí casi un acontecimiento, una estrofa, de unos malos versos que hice en provincia allá en aquel pasado en que los rimaba sin vivirlos”. ¡Oh juventud vibrante de luz y armoniosa juventud aromada de amor y de alegrías… oh juventud del alma, romance de la vida, juventud que te alejas, para siempre perdida!⁶⁰

Con una clara referencia al poemario *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, Cube dejó pistas de sus aspiraciones literarias al menos durante su primer año en *El Universal Ilustrado*. Aunque su carrera en el ámbito de las letras no prosperó como posiblemente ella deseaba, no se puede ignorar su intento de moldear en sus columnas una imagen llena de artificios. Esto sugiere la búsqueda por construir un proyecto literario en el que ella misma era la protagonista, la crónica su escenario y la ciudad moderna su guion.

Este proyecto se consolidó cuando se integró oficialmente a *El Universal Ilustrado* el 17 de marzo de 1921. A partir de su primera columna, comenzó una carrera en la que, además de incursionar como cronista de sociales, participó ocasionalmente en secciones donde realizaba entrevistas a mujeres de la élite mexicana. Entre ellas, Esther Alba de Pani, esposa del diplomático Alberto J. Pani, a doña María Tapia de Obregón, esposa del presidente Álvaro Obregón, y a la señora Saavedra de Magdalena, esposa del embajador español Diego

⁵⁹ Cube Bonifant, “Notas sociales: Se inaugura una columna por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

⁶⁰ Cube Bonifant, “Un banquete sin Sócrates”, *El Universal Ilustrado*, 23 de junio de 1921, 12.

Saavedra. Estas colaboraciones se publicaron en secciones como “Confesiones femeninas fingidas femeninamente”,⁶¹ “Pequeñas confesiones de nuestras grandes damas”,⁶² “Lo eterno femenino” o “Lo femenino eterno”⁶³ y en “Las grandes entrevistas de *El Universal Ilustrado*”⁶⁴.

De manera paralela, Cube colaboró en la crítica cinematográfica con dos entregas en las secciones: “Más allá de la pantalla”⁶⁵ y “Por la hoja de plata”.⁶⁶ Estas incursiones no sólo le otorgaron versatilidad a su trabajo periodístico, sino que también la acercaron a una de las actividades que le daría mayor reconocimiento en las décadas de 1930 y 1940: la crítica de cine.

Su vínculo con la cinematografía también se extendió a la actuación. Cube protagonizó *La gran noticia*,⁶⁷ película dirigida por Carlos Noriega Hope en 1923, lo que la llevó a aparecer en la portada del suplemento de junio de ese mismo año. En la imagen, Cube luce un gorro corto hasta las orejas mientras sostiene un perico en su mano derecha y lo observa con admiración. A su faceta como actriz se suma su participación como jurado del certamen “La cenicienta mexicana”, concurso organizado por el semanario y patrocinado por la zapatería El Siglo XX, ubicada en la calle Bolívar frente al Salón Rojo.

Según la nota del 7 de julio de 1921, más de trescientas señoritas de 16 a 27 años asistieron a medirse la zapatilla que les daría el título de la “Cenicienta mexicana”. La

⁶¹ *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 27, 41.

⁶² *El Universal Ilustrado*, 26 de mayo de 1921, 16-17.

⁶³ *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, 14, 25.

⁶⁴ *El Universal Ilustrado*, 8 de septiembre de 1921, 17.

⁶⁵ *El Universal Ilustrado*, 2 de junio de 1921, 22-23.

⁶⁶ *El Universal Ilustrado*, 23 de junio de 1921, 13-15.

⁶⁷ *La gran noticia* se estrenó en enero de 1923, dos años después de su filmación debido a problemas con la producción. Noriega Hope escribiría una columna titulada “Indiscreciones de un pésimo director”, donde hablaría sobre su experiencia. Cube también haría lo mismo en la entrega “Algo de lo que usted no sabe cuándo mira una película” del 2 de junio de 1921, 22-23.

participación de la cronista fue anunciada a los lectores con la siguiente nota: “Cube Bonifant conocida escritora y quien, como mujer de gusto y conocimientos artísticos, será de gran ayuda para opinar en el concurso, y para otorgar los premios a la vencedora”,⁶⁸ leyenda que expresaba la presencia que tenía la cronista dentro y fuera de la revista como una figura reconocida por el público lector.

Este reconocimiento le permitió consolidar una trayectoria profesional dentro del suplemento, lo que hizo posible que en 1934 formara parte del consorcio de directores junto a Carlos Noriega Hope, Demetrio Bolaños Espinosa y Porfirio Hernández. Fue una de las dos mujeres —junto con la periodista y escritora María Luisa Ross Landa— que llegaron a dirigir algunos números de la publicación.

Cube no colaboró sólo dentro de la nómina de escritores del suplemento de *El Universal*. En 1922, se integró de forma temporal en la revista *El Mundo*, dirigida por el escritor mexicano Martín Luis Guzmán, donde redactaría una columna semanal titulada “Sólo para vosotras”. En 1924, comenzaría a escribir una columna semanal para el diario *El Demócrata*, llamada “Minutero”. Un año después, regresaría a las filas de *El Universal Ilustrado* con una columna femenina titulada “Indiscreciones femeninas”, que mantendría hasta 1931.

Como parte de sus pretensiones por incursionar nuevamente en otros géneros, en estos años se aventura en la prosa con tres cuentos “La tarjeta”⁶⁹, “El miedo de don Juan”⁷⁰ y “El amor en automóvil”. Siendo en este último donde se percibe en mayor medida el estilo atrevido y humorístico que signó su primer año como cronista, así como la conexión

⁶⁸ *El Universal Ilustrado*, 7 de julio de 1921, 33.

⁶⁹ Cube Bonifant, “Una tarjeta”, *El Universal Ilustrado*, 5 de agosto de 1926, 50-61.

⁷⁰ Cube Bonifant, “El miedo de don Juan”, *El Universal*, 17 de octubre de 1926, tercera sección, 1.

inseparable con el medio periodístico: “La marca del automóvil no importa, pero si usted insiste, le diremos que es la marca que este semanario anuncia más. Usted puede buscarla”.⁷¹

Durante 1927 y 1931, publica como complemento de su columna una novela de folletín: “Notas de una casada”.⁷² A la par de la escritura para el semanario, en octubre de 1926, comienza la redacción de la columna “Un día”, publicada en *El Universal* y que conservará hasta 1926. Al momento, también se embarca en la crítica cinematográfica donde estrena su seudónimo Luz Alba y donde se mantendría hasta el cierre del suplemento en 1940. Ese mismo año inicia su participación como crítica de cine en la revista *Hoy* con la sección “Entre las sombras que hablan”, que redactará por una década.⁷³

Las huellas de la producción periodística de Cube se extienden hasta la década de los cincuenta en la revista *Continente*⁷⁴, dirigida por Gonzalo de la Parra que sería director de *El Ilustrado* a fines de la década de los cuarenta. En esta nueva publicación de tintes políticos y sociales, Cube participaba con una sección de dos a tres páginas con críticas cinematográficas y teatrales. Resulta significativo que en estas entregas firmara como Cube Bonifant, distanciándose del seudónimo Luz Alba, con el que solía identificarse como cronista de cine.

2.3. Las mujeres modernas trabajan y escriben

A principios de la década de 1920 llegó a través del cine mudo estadounidense una nueva tendencia que rompía con las modas tradicionales sobre la forma de vestir de las mujeres. El corsé victoriano, que para algunos estratos sociales simbolizaba elegancia y juventud, fue

⁷¹ Cube Bonifant, “El amor es un automóvil”, *El Universal Ilustrado*, 18 de noviembre de 1921, 35. Este cuento está firmado por Luz Alba, seudónimo que también usará la cronista para sus críticas cinematográficas.

⁷² Cube Bonifant, “Notas de una casada”, *El Universal Ilustrado*, 3 de marzo de 1927, 46.

⁷³ Cube Bonifant. *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. Intro. Viviane Mahieux (México: Dirección de Literatura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, / DGE Equilibrista, 2009), 341-343.

⁷⁴ Véase anexo 2.

sustituido por el vestido holgado que desdibuja las líneas del cuerpo y que permitía mayor movilidad y soltura.

La moda *flapper* llegó a México y era difundida como la imagen de “las nuevas mujeres” o *flappers*. Según Anne Rubenstein, “en los países anglosajones las mujeres que hacían este gesto de adscripción a todo lo que estuviera a la moda eran llamadas las nuevas mujeres, o *flappers*, como referencia a los vestidos relativamente cortos que supuestamente ‘aleteaban’ (*flapped*) con el viento. En México, estas mujeres se hacían llamar “las pelonas”, y así las llamaban también sus enemigos”.⁷⁵ Ya que, elegir lo moderno y, por ende, extranjero era una contraposición hacia los valores nacionalista que se difundían como parte de una conciencia nacional y patriótica.

El conflicto con las *flapper* tuvo su punto de ebullición en la primavera de 1924, cuando revistas y diarios nacionales publicaron artículos dedicados a las también llamadas “pelonas” con tono burlón y despectivo. Las nuevas mujeres eran criticadas por su rechazo a una estética nacional a la “mexicana”, al modo de la china poblana que Guillermo Prieto y otros costumbristas, décadas anteriores, exaltaban en sus narraciones.

La moda *flapper* representaba un quiebre y una tensión con un pasado que se consideraba obsoleto, y debido a la fácil confección de la vestimenta, llegó a ser una moda fácil de emular por las clases altas y bajas de la capital. La modernidad en México no se manifestaba solo en la moda, también en las actividades profesionales a las que accedían las mujeres y en la manera en que habitaban los recintos y espacios públicos a los que antes debían asistir acompañadas. Aunque el juicio social y moral continuaba siendo un elemento

⁷⁵ Anne Rubenstein, “La guerra contra las pelonas. Mujeres modernas y sus enemigos. Ciudad de México, 1924”, en *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*, comp. Gabriela Cano, Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan (México: Fondo de Cultura Económica / UAM- Iztapalapa, 2009), 91-126.

importante cuando del desarrollo profesional o personal de las mujeres se ponía en ojo del escrutinio público, la moda *flapper* simbolizaba la nueva dinámica cultural en el que las mujeres se inscribían como consumidoras y como participes del mercando laboral, incursionando en oficios y carreras diversas que también les permitía cierta autonomía dentro del espacio público.⁷⁶

La incorporación de Cube en el suplemento cultural del periódico *El Universal* tuvo su encause en esta moda recién llegada como en las implicaciones culturales que supuso la presencia de las mujeres en la ciudad como consumidoras y paseantes. La imagen pública de la cronista iba acorde a este modelo difundido por la prensa y el cine. Esto es notorio en las fotografías que acompañan sus crónicas, donde su cabello corto hasta las orejas revela la afinidad de la escritora con la tendencia.

Sin embargo, la moda *flapper* que comenzó a difundirse en medios como el cine, las revistas de moda, las ilustraciones y los anuncios publicitarios omitían el sentido político detrás de esta tendencia. Aunque era una moda que se reflejaba en la vestimenta, el cambio también provenía de una serie de reformas sociales y culturales que tenían sus antecedentes en el extranjero donde la figura de “la mujer nueva” estaba asociada con la apropiación del espacio urbano. La moda *flapper* simbolizaban el deseo de las mujeres jóvenes por hacer de la urbanidad un terreno propio.

La integración de las mujeres como trabajadoras asalariadas no era algo nuevo, desde finales del siglo XIX formaban parte como trabajadoras en espacios gubernamentales, educativos y de salud.⁷⁷ Lo que sucedió en la década de 1920 es que hubo un incremento en

⁷⁶ Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867- 1910)* (México: Gedisa, 2016).

⁷⁷ Susie S. Porter, *Del ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México. 1890- 1950*. Trad. Lourdes Asiaín (Zamora: El Colegio Michoacán, 2020), 34.

estos empleos debido a la oferta educativa y comercial que propició el auge de mecanógrafas, telefonistas, secretarías y asistentes de oficina.⁷⁸

Estos empleos alejados del ámbito del hogar permitieron a las mujeres de ciertas clases sociales sobre todo baja y media convertirse en trabajadoras asalariadas que dependían de sí mismas para satisfacer sus necesidades básicas en lugar de estar en manos de un proveedor. Situación distinta a la de las mujeres de clase alta, quienes sólo podían dedicarse a labores asociadas con el cuidado como enfermeras o educadoras debido a que era mal visto que se dedicaran a trabajos que les exigieran salir del ámbito privado.⁷⁹

En esta misma línea es que no todas las profesiones eran recibidas de la misma forma. La carrera magisterial, por ejemplo, se consideraba un trabajo aceptado por razones ligadas a estereotipos de género pues al ser una actividad asociada con el cuidado y la atención —noción suscrita a la maternidad—, no se atentaba contra el rol tradicional de la mujer. Por lo que la implicación de la mujer en trabajos donde tenía que desplazarse de un lugar a otro representó para ciertos sectores una peligro, ya que veían en la implicación de la mujer en la vida pública una amenaza a su moralidad, dado que se creía la ponía en una posición de vulnerabilidad al no tener la protección de un hombre.⁸⁰

Estos cambios en el panorama cultural y social llevaron a que las revistas y periódicos elaborarán contenido que reflejará los intereses de la mujer trabajadora y consumidora de la oferta cultural de la ciudad. Lo que propició la inserción de secciones “femeninas”⁸¹ que

⁷⁸ Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867- 1910)*, 31.

⁷⁹ Ma. Del Carmen Collado, “Vida social y tiempo libre de la clase alta capitalina en los tempranos años veinte”, 112-113.

⁸⁰ Susie S. Porter, *Del ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México. 1890- 1950*, 34.

⁸¹ Viviane Mahieux, “Overstepping Femininity. The Chronicle and Gender Norms”, en *Urban Chronicles in Modern Latin America. The shared intimacy of everyday life* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2011), 127.

respondían a la demanda del mercado y a la nueva realidad en la que las mujeres participaban activamente en la vida urbana. *El Universal Ilustrado*, al ser una publicación en sintonía con la atmósfera cultural y social de la ciudad, consolidó varias secciones dedicadas al público femenino, entre ellas la columna de Cube Bonifant, “Sólo para mujeres”.

Si bien Cube formaba parte de este sector de mujeres que se integraban a la fuerza de trabajo, su columna —al igual que el suplemento— estaba orientada a una clase media y alta interesada en la cultura promocionada por los medios masivos de comunicación.⁸² Si su apariencia ligada a la tendencia de la época le aportó notoriedad entre los redactores que formaban parte del *magazine*, también le impidió acceder a ciertos círculos intelectuales, como lo señala Viviane Mahieux: “Para las cronistas mujeres, la cultura de masas fue una aliada traicionera. Les permitió convertirse en intelectuales accesibles que eran admiradas y leídas, pero también reforzó su inevitable distancia respecto a los círculos intelectuales implícitamente masculino”.⁸³

Asimismo, la imagen de intelectualidad que comenzó a difundirse a inicios de la década no era la de mujer como consumidora de la cultura de masas, sino la figura de la educadora, que para este momento estaba personificada en la maestra y escritora Gabriela Mistral. Por otro lado, la propaganda difundida por el cine y la prensa tampoco contribuían a un cambio de perspectiva, debido a que la figura femenina estaba emparentada con la imagen de musa y no de creadora.⁸⁴ Esto tampoco era nuevo, según Leticia Romero

⁸² Yanna Hadatty Mora, “Reporters, encuestadores, editores, críticos, bibliógrafos, novelistas: el periodista como intelectual en la Ciudad de México (1900- 1940), en *La Revolución intelectual mexicana (1900-1940)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México:2019), 166.

⁸³ Viviane Mahieux, “Overstepping Femininity. The Chronicle and Gender Norms”, 128.

⁸⁴ Viviane Mahieux, “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México Post-Revolucionario”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm.66 (2ºsemestre de 2007): 153-172.

Chumacero desde el siglo XIX los espacios periodísticos seguían siendo un ambiente reducido y definido por variantes de género en el que las mujeres pocas veces eran tomadas en cuenta como intelectuales o escritoras.⁸⁵

A este aspecto habría que añadir que las crónicas de sociales tenían un espacio poco significativo dentro del mundo literario. No se les tomaba en serio debido a que al formar parte de un medio industrial se les etiquetaba como “frívolas” y, por tanto, “femeninas”.⁸⁶ El contenido de la sección “Sólo para mujeres” y la imagen a la moda que Cube encarnaba estaban asociados a un público que se creía no le interesaba temas intelectuales. Como sostiene Viviane Mahieux: “Las mujeres comenzaban a ser reconocidas como lectoras y consumidoras significativas, pero parecía que no tenían ningún papel en la cultura letrada, a menos que, por supuesto, la definición de 'cultura letrada' fuera lo suficientemente amplia como para incluir formas populares como el cine y la prensa”.⁸⁷

La escritura de crónicas de sociales y su relación con el ámbito público, también daba cabida para la especulación moral de las escritoras que tenía que sortear el cuestionamiento de su intelectualidad a la vez que buscaban consolidar una carrera profesional en la prensa.⁸⁸ Por otro lado, su labor como cronista de la ciudad no significaba del todo una conquista, como argumenta Viviane Mahieux, aunque las mujeres estaban inmersas en el campo laboral, había repercusiones morales que la alejaba de las mismas posibilidades que los cronistas

⁸⁵ Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867- 1910)* (México: Gedisa, 2016), 32.

⁸⁶ Mahieux, “Overstepping Femininity. The Chronicle and Gender Norms”, 128.

⁸⁷ *Ibid.*, 152.

⁸⁸ Viviane Mahieux, “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México Post-Revolucionario”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 66, (2ºsemestre de 2007): 153-172.

varones. Se esperaba que participaran de la vida pública, pero poder acceder a la misma experiencia urbana que sus compañeros resultaba una forma de arriesgar su imagen.⁸⁹

Sin embargo, aun con las limitaciones de desplazamiento que tenía Cube Bonifant en espacio urbano, es interesante que en este panorama en el que había un desprestigio por la crónica vinculada a la cultura de masas, la cronista hallará en este género el espacio idóneo para elaborar una crítica. Resulta notorio porque lo que era considerado por varios escritores como una labor menor para las mujeres significaba la forma de integrarse en un campo que por mucho tiempo les había sido negado o cuestionado. Asimismo, haciendo un reverso a las especulaciones sobre la poca intelectualidad detrás de los referentes a la cultura masificada, Bonifant encontró la forma de elaborar un discurso ingenioso y atractivo sin alejarse de la vestimenta *flapper* que la caracterizaba para así demostrar que las mujeres a la moda también escriben y trabajan.

2.4. “Sólo para mujeres” una columna por Cube Bonifant

“Sólo para mujeres” circuló entre marzo y diciembre de 1921. Seguramente su aparición causó curiosidad entre el público lector de la revista, no sólo porque se encontraba entre anuncios publicitarios, sino porque su composición resultaba atractiva. En primer plano se encontraba una fotografía de Cube Bonifant quien además declaraba con soltura y atrevimiento ser una joven de “diecisiete años, completamente feliz, muy colérica y versátil y en fondo capaz de ser formal”.⁹⁰

Su iniciación en la revista le concedió un espacio individual entre las primeras páginas, donde compartió pluma con una diversidad de escritores, ilustradores y columnistas. Algunos de

⁸⁹ Viviane Mahieux, “Overstepping Feminity. The Chronicle and Gender Norms”, 152-153.

⁹⁰ Cube Bonifant, “Notas de sociales. Se inaugura una columna por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

ellos fueron fotografiados en un número de aniversario publicado el 12 de mayo de 1921.

Entre los nombres y fotografías que se pueden ver en dicho número se encuentran Jorge S. Durhart, Francisco Zamora, José D. Frías, Evelina Quirarte, Fray Kempis, Samuel Ruíz Cabañas, Rafael Peréz Taylor, Rafael Vera de Córdoba, Enrique Tovar Avalos, Alba Herrera Ogazón, Guillermo Castillo, Marco Aurelio Galindo, Rafael Solana, Xavier Sorondo, Roberto Barrios, Fernando Ramírez de Aguilar, Rafael Heoliodoro Valle.⁹¹

Durante los meses que circuló, la columna tuvo diversos cambios en su composición; el nombre de la sección “Notas sociales” pasó formalmente a “Sólo para mujeres”, que resaltaba por su estilo tipográfico art nouveau, mientras que los títulos de las crónicas se presentaban en letra manuscrita que cambiaba regularmente su diseño. La fotografía de la autora, por su parte, tiene especial relevancia debido a que estaba posicionada en el centro de la página, y en la mayoría de los casos, estaba acompañada de dibujos referentes a estereotipos femeninos que enfatizaban en la imagen que se buscaba promover de la escritora, entre estos sobresale la ilustración de dos gatos que simbolizaban el talante felino de Cube.

Ilustraciones de peines, espejos, labiales, esmaltes o abanicos, también contribuían a la composición de la sección, lo que acentuaba el carácter “femenino” del contenido. En algunas ocasiones, estos elementos se entrelazaban dentro de una enredadera que dividía el contenido del artículo, que iniciaba debajo de la fotografía de la cronista y concluía a mitad de la página. Estos elementos relativos a estereotipos de género serán subvertidos por Cube por medio de la sátira y la ironía, lo que en relación con estos objeto no resulta un gesto menor.

⁹¹ “Galería de colaboradores”, *El Universal Ilustrado*, 12 de mayo de 1921, 15.

En su entrega inaugural, la decoración y alusión a objetos considerados femeninos son escasos, salvo por una pequeña caja decorada con flores que se une con el título por medio de una línea que subraya las palabras “notas sociales”. Arriba de la fotografía de Cube, es relevante un comentario editorial a cargo de Carlos Noriega Hope, que presenta a la cronista e invita al público lector a no perder de vista sus entregas semanales:

Inauguramos hoy una nueva sección eminentemente femenina en nuestro periódico. Cube Bonifant nos ha prometido escribir un artículo sobre temas sociales cada ocho días. Afirmamos, desde luego que nuestra colaboradora tiene mucho talento, como puede verse por este artículo con que se presenta a los lectores —y especialmente a las lectoras— de *El UNIVERSAL ILUSTRADO*.⁹²

“Sólo para mujeres” mostraba con irreverencia y desenvoltura temas relacionados con la vida social y cultural en la capital. Como se ha intentado mostrar hasta ahora, el trabajo de Cube en *El Universal Ilustrado* tenía como propósito reflejar las posibilidades que tenían las mujeres en la urbanidad ya fuera como trabajadoras o como consumidoras. Aunque acceder a ciertos lugares resultaba una amenaza no sólo a su integridad sino también a su moral, la intención de Cube por llevar a cabo su trabajo y sortear estas limitaciones significó una forma de apropiarse de las calles y abrir caminos para sus lectoras.

⁹² Cube Bonifant, “Notas sociales. Se inaugura una columna por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 21 de marzo de 1921,

Capítulo 3. La experiencia moderna en “Sólo para mujeres” de Cube Bonifant

*Verá algunas mujeres con calcetines en lugar de medias. No se asombre: Es la moda llegada recientemente de Nueva York. Usted no deberá mirar mucho a estas damas, porque entonces las llamarían “boba”.*⁹³

CUBE BONIFANT

El tono atrevido que evoca de la escritura de Cube Bonifant no se puede comprender sin su talento moderno. Sus crónicas son un buen termómetro para conocer la manera en que se acercaba a su entorno, desde una mirada curiosa e incisiva. La interacción con su tiempo se debe a su rol como *flâneuse*,⁹⁴ categoría que intensifica su trabajo como cronista. Como escribe David Le Bretón, el paseo “permite recobrar el aliento, agudizar los sentidos, renovar la curiosidad”.⁹⁵ La *flâneuse* observa de forma crítica para registrar lo variado y singular de la ciudad para, desde la distancia, dar significado a los diversos cuadros que componen la escena urbana.

En las siguientes páginas se aborda la experiencia moderna de Cube Bonifant, partiendo de tres categorías críticas: el tedio, el consumo y el movimiento. Las cuales sugieren puntos de encuentro con la manera en la que Cube concibe la ciudad, así como con la forma en la que se posiciona como una cronista *flâneuse* en las páginas de *El Universal Ilustrado*.

⁹³ Cube Bonifant, “Carta a una provinciana”, *El Universal Ilustrado*, 27 de octubre de 1921, 16.

⁹⁴ La cronista *Flâneuse* es considerada la contraparte femenina del *flâneur*. Una paseante que camina sin rumbo ni expectativas por la ciudad moderna.

⁹⁵ David Le Breton, *Elogio del caminar* (Madrid: Siruela, 2000), 7.

Este recorrido da paso a los siguientes apartados en donde se profundiza en la *pose* irreverente que Cube confecciona en su escenario discursivo: la crónica. Para consolidar una identidad literaria enraizada en la industria cultural,⁹⁶ para de este modo exponer en su columna una crítica a ciertos parámetros de género y conductas sociales.

3.1. Una flâneuse en la Ciudad de México

Desde su desarrollo paulatino en el siglo XIX, la ciudad es considerada símbolo del progreso económico y social de las naciones. La Ciudad de México experimentó transformaciones en su arquitectura y en la infraestructura de calles y avenidas, así como un crecimiento poblacional derivado del aumento de la migración del campo a la ciudad. Estos cambios aceleraron significativamente la dinámica urbana y propiciaron nuevas costumbres públicas entre sus habitantes.

La ciudad se convirtió en el personaje principal de la incipiente modernidad, que consolidó la construcción de centros de esparcimiento y ocio —como el cine, el teatro, la ópera o el circo— los cuales, aunque ya formaban parte de la vida pública, se resignificaron según las clases sociales que los frecuentaban.

La integración de modelos extranjeros inducidos por la prensa moderna desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX promovió un estilo de vida asociado al consumo y cosmopolitismo, lo que indujo nuevas maneras de ser en sociedad que problematizaban la identidad nacional revolucionaria.

⁹⁶ Con industria cultural me refiero a los bienes y servicios culturales dedicados al entretenimiento de las masas como el cine, la radio, o las revistas impresas. Una industria creada a partir de la reproducción en escala para satisfacer las necesidades de un mercado capitalista, y que Theodore Adorno y Max Horkheimer señalan como una “herramienta que adormece el sentido crítico de las sociedades”. En *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 2006), 172.

En este panorama, cronistas como Cube Bonifant fungieron como mediadores entre un público lector ávido de novedad y una ciudad que se reescribía entre conflictos políticos y cívicos. La cronista dibujó para sus lectores una imagen moderna que se nutría de modelos extranjeros y que eran difundidos por la prensa, el cine y la moda.

3.2. Un esbozo moderno

El 17 de marzo de 1921, Cube Bonifant presentó ante su público lector un retrato que jugaba con las máscaras de la inocencia y el atrevimiento:

Soy una chica de diecisiete años, completamente feliz. Muy colérica, versátil, y en el fondo capaz de ser formal. Creo que a veces tengo aspecto de colegiala desaplicada, aunque en mi afán de envejecerme, he suprimido prematuramente el moño, los rizos flotantes alrededor del cuello, los zapatos de “bebé” y la falda a la rodilla.⁹⁷

Esta primera entrega, Cube delinea las claves de lectura con las que pretende ser percibida por sus lectores. Su imagen oscila entre la contradicción y lo inestable, estrategia que pone en evidencia su intención por desafiar las expectativas del lector. Como añade más adelante: “Me gusta el cine menos que los toros; me regocija más una gaonera, un par de Sánchez Mejías⁹⁸ que las afectaciones hiperbólicas de la Bertini⁹⁹ o los histerismos de la

⁹⁷ Cube Bonifant, “Notas sociales”: se inaugura una nueva sección por Cube Bonifant, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

⁹⁸ Ignacio Sánchez Mejías (Sevilla, 6 de junio de 1891- Madrid, 13 de agosto de 1934) fue un torero español que destacó durante el primer tercio del siglo XX. A su muerte Federico García Lorca le dedicaría el poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

⁹⁹ Francesca Bertini, seudónimo de Elena Seracini Vitello (Patro, 5 de enero de 1892 – Roma, 13 de octubre de 1995) fue una actriz italiana de cine mudo.

Menichelli.¹⁰⁰ También me placen la comedia y el drama, y si yo fuera artista de este género, me agradaría llegar hasta una Margarita Xirgu".¹⁰¹¹⁰²

Lejos de ser una mera enumeración de gustos, Cube expone estos intereses como anclas para manifestar su rechazo a lo predecible en una columna de sociales. La irreverencia se plantea como punto angular de su escritura: su gusto por los toros y su predilección por el drama y la comedia establecen su figura en un terreno inusual para una joven cronista, que pone en contraposición diversas expresiones culturales.

Cube traza un esbozo que une lo masculino: la tauromaquia con lo popular asociado con lo femenino; el drama y la comedia. Esta dualidad complementa su personalidad, que juega con las máscaras de lo inestable, frívolo y superficial como una estrategia consciente que une opuestos como una forma de provocación.

Esta estrategia se presenta como la intención por posicionarse como una mujer moderna que elige sobre sus propios interese y gustos literarios. Como afirma Viviane Mahieux, [Bonifant] “irrumpe en las discusiones en torno al gusto literario que se encontraba en el aire y se define justamente por su resistencia a cualquier norma determinante del buen o mal gusto”.¹⁰³

Esto está presente en la entrega citada, donde expone sus intereses lectores de la siguiente manera: “He leído, como se debe suponer; malo y bueno, aunque por mi gran

¹⁰⁰ Giuseppa Lolanda Menichelli (Castroreale, 10 de enero de 1890- Milán, 29 de agosto de 1984), conocida artísticamente como Pina Menichelli, fue una actriz italiana del cine mudo y sonoro.

¹⁰¹ Margarita Xirgu Subirá (Barcelona, 18 de junio de 1888- Montevideo, 25 de abril de 1969) fue una actriz de teatro español, es reconocida por personificar obras teatrales del poeta y dramaturgo Federico García Lorca.

¹⁰² Cube Bonifant, “Notas sociales: Se inaugura una nueva sección por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

¹⁰³ Cube Bonifant. *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. Intro. Viviane Mahieux (México: Dirección de Literatura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, / DGE Equilibrista, 2009), 22.

espíritu de contradicción, las obras que me han recomendado como buenas, me han parecido excesivamente malas".¹⁰⁴

Al elegir cómo y sobre cuáles temas construir su columna “Sólo para mujeres”, Cube participa críticamente en la creación de un proyecto literario en el que cada detalle perfilado apunte hacia una transgresión. Debajo de esa imagen moldeada por la cultura de masas y un discurso aparentemente vacío se integra una crítica elaborada que busca polemizar.

Esta identidad polifacética, cercana a la estética de vanguardia, está relacionada con la “mujer nueva” o *flapper* que comenzaba a consolidarse como personaje de una ciudad que ponía en evidencia sus contrastes, que no eran indiferentes para sus habitantes. En el caso de Cube, esto se hace presente en su contradicción con el espacio público donde se enfrenta la novedad con el hastío.

La crónica “A caza de otro yo” es ejemplo de la ambivalencia en la Cube transitaba la modernidad con sus posibilidades y limitaciones. En esta entrega, la cronista arremete contra el cine, el teatro y el cabaré, lo que deja entrever el vacío que le provocaba la saturación de novedades, en un período donde la búsqueda de lo actual era una constante.

:Por Dios cómo me enfada no tener en qué divertirme! El teatro actual no me gusta: Me parece sólo digno de públicos mediocres. El baile tampoco: aborrezo el “shimmy” y el ambiente de los ‘cabarets’. El cine me pone colérica, por sus disparatadas películas, como es que se llama ‘El Amor Existe’. Los libros. ¡oh! son los únicos que pueden divertirme; más por desgracia no tengo, como la Claudina de Willy, una inmensa biblioteca.¹⁰⁵

De manera similar, otros escritores de su generación reflexionaron sobre el tedio y la insatisfacción en la vida urbana moderna. Xavier Villaurrutia, en su ensayo “Un joven de la

¹⁰⁴ Cube Bonifant, “Notas sociales: Se inaugura una nueva sección por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

¹⁰⁵ Cube Bonifant, “A caza de otro yo”, *El Universal Ilustrado*, 28 de julio de 1921, 12.

ciudad”, rememora sus años como estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria y escribe: “El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista y, además, escribíamos”.¹⁰⁶

En *El Joven* de Salvador Novo, también es notorio el sentimiento de pasividad y aburrimiento frente a las novedades de la gran ciudad. Novo narra el recorrido de un joven que después de pasar algunos días en cama, sale a caminar por una ciudad llena de anuncios, cafés y restaurantes, en su paseo se encuentra con grupos sociales y personajes de la época que son descritos desde la mirada de un adolescente que, al igual que Cube, no teme en expresar juicios y comentarios agudos:

Sanborn’s, The House of Tiles, se atesta de la misma gente. Hay displicencia en los pedidos y en las actitudes. ¡Qué México! Se aburre uno. ¡Todas las tardes té, mermelada! ¡Y ni siquiera se puede hablar de algo nuevo que le haya sucedido a alguien! Fumar... esta boquilla está esmaltada. Parece que las pavas reales van a poner entre las lámparas...”.¹⁰⁷

Este extracto, cercano a las palabras de Bonifant, demuestra que el tedio era un sentimiento generacional y que la ciudad con sus posibilidades de encuentro con lo nuevo y lo diferente no propiciaba un sentimiento de pertenencia. En ambos escritores el consumo es percibido como una actividad superficial, sin embargo, tanto Cube como Novo recurren a esa ciudad encandilada por los bienes y espacios de consumo para escribir, porque finalmente,

¹⁰⁶ Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos. Literatura, drama y pintura* (La casa de España en México, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2013).

¹⁰⁷ Salvador Novo, *El Joven* (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012), 46.

forman parte de esa ciudad en movimiento, pese a la desidia o el hastío, ambos se inventan en esa efervescencia cultural.

Para hacer frente al tedio, tanto Novo como Villaurreutia buscan un remedio a través de la curiosidad. Como escribe este último, la curiosidad era el medio para el descubrimiento y el asombro. Por lo que el tedio se convirtió en una invitación al viaje interior que surgía de la interacción con los libros y la escritura. Sobre esta idea es que el comentario de Cube sobre la lectura cobra otro significado: “Los libros. ¡oh! Son los únicos que pueden divertirme; más por desgracia no tengo, como la Claudina de Willy, una inmensa biblioteca”.¹⁰⁸ La lectura es mencionada como una manera de contrarrestar el aburrimiento lo que sostiene la idea de que la cultura de masas es un vehículo para su invención, un medio para consolidar su estrategia discursiva más que un componente frívolo de su imagen irreverente.

Además de la lectura, el paseo también es un medio para confrontar el ritmo de la vida citadina. La *flânerie* supone una apertura al asombro y una invitación a lo inesperado del entorno que se recorre. Por tanto, al construir escenas urbanas y crear una imagen artificiosa de sí, la cronista reconquista por medio de la ficción su lugar en la modernidad. El remedio de Cube para la enfermedad del tedio es la invención de sí misma y de la ciudad que habita.

Por otro lado, es interesante notar que cuando el tedio aparece en la escritura, la *pose* irreverente de Cube se revela como una máscara que sirve para criticar. En “¡Todo esto es música!” expresa:

Hoy, es molesto viajar y más cuando se está entre gente que toma demasiado en serio la vida... Y prosigo; me aburro en Chapala ante la expectación de un centenar de gente burguesa. A mi alrededor no se habla más que de cine. “Este pequeño arte que

¹⁰⁸ Cube Bonifant, “A caza de otro yo”, *El Universal Ilustrado*, 28 de julio de 1921, 12.

tanto amamos”, dice Silvestre Bonnard¹⁰⁹ metido en un estrecho traje de baño, mientras Prida discute la personalidad artística de Fairbanks, y un joven, a quien llaman “Fígaro” canta recordando una obra de Guz Aguilar. “Todo esto es música, todo esto es música...”. Casi me abato. Pero he aquí que llega un abate a desaburrirme.

—Parece que mira usted trescientos años adelante. ¿Sabe una cosa? No me ha gustado Guadalajara.

Menos mal que ya tengo con qué regocijarme. Hablaré mal de todo lo que conozca, porque así soy yo. Hablo siempre mal, y hasta confieso que algunas veces solamente lo hago por “pose”...¹¹⁰

La *pose* a la que hace mención Cube es medio y motivo para satisfacer su búsqueda de entretenimiento. Actitud ligada a la ligereza y frescura de una joven que se tomaba poco en serio las formalidades del contexto cultural en el que se desenvolvía. El hecho de que haga explícito el uso de esa imagen retadora, deja ver que es una personalidad articulada que emplea cuando el ambiente no la satisface.

La invención imaginativa de Cube se relaciona con la propuesta de Yanna Hadatty Mora sobre la *crónica moderna o de vanguardia*, en la que establece algunas de las funciones del cronista moderno, entre ellas que “emplea con frecuencia el recurso de la ficción inventiva que sustituye el afán por la novedad de la noticia”.¹¹¹ En el contexto de Bonifant, la crónica es un producto cultural sujeto a las demandas de un público y la industria periodística, lo que sugiere que el uso de la ficción también podría ser una forma de responder a esas exigencias.¹¹²

¹⁰⁹ Es muy probable que Cube se esté refiriendo a Carlos Noriega Hope, quien desde 1919 usaba el seudónimo de Silvestre Bonnard en sus colaboraciones sobre el cine para *El Universal Ilustrado*.

¹¹⁰ ¡En “Todo es música!” Cube Bonifant describe su experiencia en las grabaciones de la cinta *La Gran Noticia* (1921) en Chapala, Jalisco, donde también participó el fotógrafo estadounidense William J. Beckway a quien Cube también hace referencia en su entrega. “Todo esto es música”, *El Universal Ilustrado*, 30 de junio de 1921, 12.

¹¹¹ Yanna Hadatty Mora, “Salvador Novo y Árqueles Vela, pioneros de la crónica moderna”, en *La Ciudad Paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921- 1932)*, (México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 37.

¹¹² Monica Bernabé, “Sobre márgenes, crónica y mercancía”, Universidad Nacional del Rosario: *Boletín*, 2010, 1-17.

En “El amor a los hombres y a los perros”, Cube escribe: “Aseguro formalmente que la crónica de cada ocho días es una cosa agotadora. Ustedes leen y leen, pero no se dan cuenta de lo mejor, y lo mejor es que se dificultan los temas y hay entonces necesidad de inventar, lo que desde luego es más difícil”¹¹³ Por tanto, no es difícil vislumbrar que parte de las entregas que Cube escribe en su primer año en *El Universal Ilustrado* respondan a las presiones de la industria periodística como de su propio afán por crear una columna atrevida que le permitiera escribir e imaginar su propia ciudad donde pudiera ser la protagonista.

3.3. *Una ciudad imaginada*

Las descripciones de Cube sobre la Ciudad de México no se centran en los cambios urbanos, ni en los edificios ni en los anuncios publicitarios o comercios. Sus crónicas revelan una asimilación sensorial y subjetiva del entorno, en las que lo psicológico se entrelaza con lo urbano para construir una narración fragmentaria, centrada más en la experiencia vivida que en la descripción objetiva.

En este sentido, las crónicas de Cube tienden al “registro de lo latente, desentrañar la repercusión de la incipiente modernidad más allá de las variaciones urbanas del cableado eléctrico y de los agentes de tráfico o de la mudanza de la cartelera teatral y cinematográfica; atender no al cambio físico en el entorno, sino a la consecuencia del cambio en el comportamiento y la psique del sujeto moderno”.¹¹⁴ Ejemplo de lo anterior es la entrega “Mientras corre el cine”, donde con ironía escribe: “¿El cine? Como otro cualquiera: falto a la verdad: más incómodo que muchos. Incómodo por las sillas demasiado duras, altas con un

¹¹³ Cube Bonifant, “El amor a los hombres y a los perros”, *El Universal Ilustrado*, 1 de diciembre de 1921, 21.

¹¹⁴ Hadatty Mora, “Salvador Novo y Árqueles Vela, pioneros de la crónica moderna”, en *La ciudad Paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921- 1932)*, 37.

círculo vacío por el respaldo, suficientemente separadas para no inquietarse. Aristocrática ocurrencia.”¹¹⁵

En esta misma crónica, Cube emplea su mirada de *flâneuse*, que, selectiva y atenta al dinamismo de la escena, se combina con la intención de elaborar un relato centrado no en la película, sino en el ambiente social que la rodea. Su foco se dirige a un grupo de adolescentes a quienes ridiculiza con desdén, con el propósito de dejar en evidencia el *performance* social que también operaba en estos espacios de sociabilización. El cine no es sólo ocio, es lugar para el encuentro y el disfrute, pero también para la pose colectiva. Cube formula está crítica de manera velada en el siguiente pasaje: “Nenes en esa edad ridícula en que no son niños ni son hombres, vestidos con mal gusto con el canotier mal puesto, haciendo ruido y fumando —estamos en un intermedio de quince minutos— para que las chicas los vean”.

La escena anterior revela la intención de Cube por registrar no sólo lo que acontecía en la ciudad sino cómo sucedía: ese “cambio en el comportamiento y la psique del sujeto moderno” que propone Yanna Hadatty. Cambio propiciado por las nuevas dinámicas culturales donde asistir al cine, al teatro o al café configuraba un escenario para la actuación pública, donde el sujeto moderno se construía de acuerdo con la forma en la que deseaba ser percibido por el resto.

Por otro lado, el tedio también se hace presente en esta entrega, momentos antes de que inicie la película “La virgen loca”¹¹⁶:

Ahora hay un completo silencio en el salón.

Yo pienso que me voy a aburrir entre gente tan afecta al cine. Los asientos siguen molestando, pero recuerdo —¡oh infinidad del pensamiento! —que tengo que recibir

¹¹⁵ Cube Bonifant, “Mientras corre el cine”, *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1921, 31.

¹¹⁶ *La vergine folle* (1920) o *La virgen loca* en español, es una película muda del director Gennaro Righelli y protagonizada por la actriz italiana María Jacobini.

el “estrellato” y procurar ver a la Jacobini. No estoy sola: algunas amigas y un joven que practica la política y tiene nombre de sabor de cerveza, me acompañan.¹¹⁷

El tedio expresado en esta escena se alinea con lo que Cube había declarado sobre el cine: “me gusta el cine menos que los toros”. No es la película lo que apacigua su aburrimiento sino la aparición de “la Jacobini”, la compañía y la oportunidad de mirar al resto de los asistentes con intenciones críticas.

Otro ejemplo en donde Cube recurre a la descripción de la experiencia en espacios públicos es la entrega “Los ingenuos amadores”, en la que relata un paseo por el bosque de Chapultepec. La crónica privilegia la compañía y la conversación por encima del paisaje, estos elementos activan su mirada crítica y atenta como *flaneuse*: “Bueno, allí viene mi amiga que ya ustedes conocen, al lado de un caballero que también conocen. Está adelgazando Antonieta ¡Claro! está enamorada. —Ven, te invitamos al bosque y a charlar. Yo encantada, porque voy a observarlos a mi gusto”.¹¹⁸ La frase con la que cierra el fragmento: “voy a observarlos a mi gusto”, deja constancia de su voluntad de aprehender lo que la rodea con el fin de llevarlo a su escritura.

En otras entregas como “Un banquete sin Sócrates”,¹¹⁹ “La señorita fifí”¹²⁰ o “Reflexiones de una chica sincera”,¹²¹ el caminar propicia un encuentro con lo espontáneo y los imprevisibles de la ciudad, donde el artificio y la singularidad de Cube se combinan para revelar las elecciones citadinas que, a través de la mirada, decide capturar para sus lectores:

¹¹⁷ Cube Bonifant, “Mientras corre el cine”, *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1921, 31.

¹¹⁸ Cube Bonifant, “Los ingenuos amadores”, *El Universal Ilustrado*, 16 de junio 1921, 12.

¹¹⁹ Cube Bonifant, “Un banquete sin Sócrates”, *El Universal Ilustrado*, 23 de junio de 1921, 12.

¹²⁰ Cube Bonifant, “La señorita fifí”, *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, 24.

¹²¹ Cube Bonifant, “Reflexiones de una chica sincera”, *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1921, 19.

El amigo de mi amiga pide dulce y yo estoy dispuesta a no hablar más. Me arreglo un poco y comienzo a observar la concurrencia. El sombrero me estorba [...] Allá en una mesa frente a la nuestra, el poeta Heliodoro Valle¹²² charla. ¿Será de sus versos? A mi derecha, un anciano y un joven, serios, casi familiares, parece que se comen un muerto. El anciano es bello, y lleva en cada arruga una sonrisa triste.¹²³

Cube era una mediadora entre la ciudad y la persona lectora, y como *flâneuse*, sus palabras encarnaban las nuevas posibilidades de desplazamiento para las mujeres que la leían dentro y fuera de la capital. Julio Ramos menciona que el lector o la lectora moderna “experimenta la ciudad, no sólo porque camina por sus zonas reducidísimas, sino porque la lee en un periódico que le cuenta sus distintos fragmentos”.¹²⁴ Por medio de su escritura, Cube traslada a su público lector a un mundo en miniatura poblado por personajes que configuraban el imaginario de la ciudad moderna.

Una entrega significativa que ilustra este imaginario es “Carta a una provinciana”.¹²⁵ Como su nombre lo indica, es la respuesta de Cube a una lectora a quien se dirige con mordacidad y desdén hacia su vida en la provincia. Esta crónica pone en tensión la visión urbana de Cube frente a la realidad de provincia, que es confrontada con ironía.

Con lo que respecta a usted, ignoraba completamente hasta hoy su diminuto nombre. Pero imagino cómo es, y me place decirle, con toda finura, que las ideas burguesas que sobre muchas cosas importantes conserva, son efecto de las obras, rebosantes de misticismo católico, que usted ha leído hasta aprenderse de memoria.

¹²² Heliodoro Valle (3 de julio de 1891- 29 de julio de 1959) fue un escritor nacido en Honduras que radicó la mayor parte de su vida en México. En 1922 fue nombrado por José Vasconcelos jefe de departamento de bibliotecas.

¹²³ Cube Bonifant, “Un banquete sin Sócrates”, *El Universal Ilustrado*, 23 de julio de 1921, 12.

¹²⁴ Julio Ramos, “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”, en *Desencuentros con la modernidad*, 229.

¹²⁵ Cube Bonifant, “Carta a una provinciana”, *El Universal Ilustrado*, 27 de octubre de 1921, 16.

El tono condescendiente —“con toda finura”— con el que la cronista se dirige a su interlocutora manifiesta la molestia que le causa el dirigirse a alguien que considera inferior en términos intelectuales. Esta postura se refuerza al asignarle a su lectora atributos relacionados con ideas burguesas y religiosas que, desde la percepción de Cube, no se equiparan con el acervo cultural de la ciudad.

En oposición con el tedio que expresaba en “Caza de otro yo”, Cube aconseja a su lectora: “Deje unos cuantos meses la provincia, y venga aquí, verbi gracia, porque esta población es, sin duda, una de las ciudades menos ‘aburridas’ de la República”.¹²⁶ La mención al aburrimiento se emplea como base para remarcar las diferencias con la provincia y resaltar, con sus matices, los atractivos de la vida citadina. Con un tono que busca instruir y doblegar, Cube intercala descripciones que escenifican la dinámica acelerada de la vida citadina:

Hay que tener verdadero cuidado al atravesar las calles porque éstas no son como las de su pueblo, sino muy anchas, asfaltadas y rectas. (Le envío un diccionario). Pero no es tan importante como la cantidad de coches que verá usted en ellas y que impiden pasarlas fácilmente. Los “payos” —así se llama a la gente que viene de los pueblos por primera vez a la metrópoli— atraviesan las calles corriendo. Usted debe pasar despacio, calculando las velocidades, y sin cogerse de la mano de nadie [...] Los aparadores son peligrosos. No olvide usted que todos, absolutamente todos, tienen cristales que impiden tomar las cosas que se exhiben. ¡Ah! no pregunte usted nunca en voz alta, porque eso se ve muy mal, ni tampoco señale con el dedo.¹²⁷

Sin embargo, la intención de Cube va más allá de instruir a su lectora. Al seleccionar estratégicamente características de la urbanidad como el tráfico, la velocidad de los automóviles y la amplitud de las avenidas. Cube traza un ritmo de vida desafiante y peligroso para la provinciana, quien sólo ha experimentado la vida citadina a través del diario. La

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

actitud cáustica de Cube subraya su pretensión de destacar como una mujer moderna y experimentada, consciente del espacio en el que se desenvuelve.

Por otro lado, las palabras de Cube dedicadas a las vitrinas tienen un simbolismo clase dentro la dinámica urbana de la cronista *flâneuse*. Julio Ramos sostiene que “la vitrina es una metáfora de la crónica misma como mediación entre el sujeto privado y la ciudad. La vitrina es una figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo”.¹²⁸ Partiendo de esta idea, Cube se acerca a la ciudad como quien mira un objeto en exhibición, realizando un ejercicio de objetivación del espacio urbano por medio del lenguaje.

Dentro de la tradición de la crónica hispanoamericana, Enrique Gómez Carrillo hace uso de la retórica del consumo —recurso propuesto por Ramos— para cristalizar, mediante la escritura, prácticas relacionadas con el consumo y la publicidad. En Carrillo, la mercantilización se convierte en un “fetichismo erótico”.¹²⁹ Esto se evidencia en su crónica “El Palacio de las tentaciones”, donde el paseo por una tienda departamental se vuelve una experiencia desbordante. Escribe Carrillo:

No es la dulzura desinteresada que proporciona un museo, en efecto, lo que en lugares cual éste se nota. Es el temible, el imperioso, el tiránico deseo. ¿Cómo resistir a todo lo que así atrae? En las tiendas, en general, los objetos no aparecen ante la compradora sino a través de los cristales de las vidrieras[...] ¹³⁰

¹²⁸ Julio Ramos, “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”, en *Desencuentros con la modernidad*, 235.

¹²⁹ Julio Ramos, “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”, 215.

¹³⁰ Enrique Gómez Carrillo, *El Encanto de Buenos Aires*, (Madrid: Editorial Mundo Latino, 1921), 62.

En “El Palacio de las Tentaciones”, las vidrieras son un intermedio entre el objeto de consumo y el transeúnte. Siguiendo a Carrillo, la *flâneuse* se convierte en víctima de la seducción de la mercancía. Por eso, Bonifant advierte con ironía a su lectora: “Los aparadores son peligrosos”, precisando así la atracción que pueden ejercer los objetos en exhibición.

Es importante señalar que la figura de la *flâneuse* tiene sus antecedentes en la práctica de consumo, ya que la compra posibilitaba a las mujeres desplazarse de forma autónoma o acompañadas por otras mujeres. Un antecedente notable es el poema de *La duquesa Job*, de Manuel Gutiérrez Nájera, así como las ilustraciones del dibujante Ignacio Liz Aguirre, entre las que destacan mujeres cruzando la calle de Plateros, en la Ciudad de México.

Estas representaciones asocian a la *flâneuse* con la consumidora, la mujer burguesa que “transita por paseos, grandes almacenes, para exhibir el consumo suntuario que ha comprado en los más ‘distinguidos’ comercios de los bulevares públicos.”¹³¹ Sin embargo, Cube se distancia de esta definición al realizar una *flânerie* relacionada a su empleo como articulista de sociales; no la emplea para ostentar un status ni para realizar compras.

Retomando la retórica del consumo, la relación de Carrillo con los objetos está marcada por una fascinación casi fetichista. En contraste, Cube, aunque defiende la ciudad asociada con la cultura de masas, no manifiesta la misma intensidad, lo que sugiere que, si bien su identidad literaria se construye en ese contexto, no exalta de la práctica del consumo. Esto se conecta con la sugerencia previa sobre el tedio: la compra no logra satisfacer el vacío que produce el exceso de novedad.

¹³¹ Dorde García Cuvardic, “La reflexión sobre el flâneur y la flânerie en los escritores modernistas latinoamericanos”, *Revista Káñina*, Universidad de Costa Rica San José, Costa Rica, núm. 1, 2009 :21-35.

En “Carta a una provinciana”, Cube traza un itinerario donde sobresalen los centros de sociabilidad pública. Este recorrido construye una *retórica de consumo* que no se enfoca en la exaltación de la práctica mercantil o urbana, sino en la creación de una invitación sugestiva que promueve estímulos y novedades ausentes en la provincia. Como señala Cube en su carta:

Además de las diversiones que he apuntado, tiene usted muchos cines, teatros (con muy malas compañías), toros, cabarets, donde verá usted a damas fumar, porque eso también está de “moda”, y una compañía de ópera. Como usted nunca ha ido a la ópera, será necesario que se preparé un traje de “soirée”, para que asista a la función. [...] En cuanto a los cabarets, seguramente no podrá ir usted a ninguno, a no ser que se disponga a no escandalizarse por nada, como debe ser.¹³²

Otro elemento que distancia a Cube del entusiasmo acrítico por la ciudad es el humor, utilizado como recurso para evidenciar la espontaneidad y las incidencias de un entorno cambiante y diverso. La burla con que se despide de su interlocutora provinciana en las últimas líneas del fragmento revela el juicio y la distancia que siente hacia ella, defendiendo así el estilo de vida citadino y denostando una dinámica social en la que apenas unos años atrás Cube misma se encontraba.

Este desaire permite intuir a quién dirigía Bonifant sus entregas: una lectora que reconocía en sus alusiones un estilo de vida vinculado al consumo cultural urbano. Esto no implica que la mujer trabajadora que comenzaba a apropiarse del espacio público no pudiera reconocerse en las experiencias de Cube; independientemente del estrato social, muchas eran lectoras de una ciudad en la que participaban como profesionistas, compradoras y espectadoras de la incipiente industria cultural.

¹³² Cube Bonifant, “Carta a una provinciana”, *El Universal Ilustrado*, 27 de octubre de 1921, 16.

Sin embargo, es importante mencionar que el público lector que se acercaba a sus columnas era reducido, no sólo por la profunda desigualdad que México arrastraba desde antes de la Revolución Mexicana, sino también por los altos índices de analfabetismo.¹³³

Quienes asistían al cine, al teatro y la ópera eran en su mayoría clases medias y altas capitalina. Por ejemplo, el cinematógrafo, señala María del Carmen Collado, era una de las diversiones más populares de la época. Entre los más famosos estaba el cine Parisiana, en la colonia Juárez, frecuentado por familias aristocráticas.¹³⁴ El teatro, por su parte, tuvo un auge entre 1918 y 1925, con más de veinte espacios donde se presentaban zarzuelas, tandas y comedias. Obras serias de Virginia Fábregas y Esperanza Iris también fueron muy del gusto popular. Según Eduardo Flores, “al teatro Esperanza Iris asistían grandes contingentes de las orillas de la ciudad, razón por la cual la compañía de teatro ofrecía tranvías nocturnos”.¹³⁵

Este último teatro fue incluso mencionado por Cube en su carta:

La compañía que actúa normalmente en el Teatro Iris, según la gente y los periódicos, está muy buena. Por lo tanto, no debe extrañar a usted que la noche en que asista al teatro, una de las cantantes no sirva o no pueda desempeñar su papel (observación que se hace a última hora), ni que la empresa tenga que solicitar, para salir del compromiso, a otra cantante que esté de espectadora en una platea. Esto no lo sabía usted ¿verdad?, pero sucede.¹³⁶

Aunque Cube concurría lugares frecuentados por la clase media y alta de la ciudad de México, es preciso puntualizar que ella no formaba parte de estos estratos. Como cronista

¹³³ Según Alba Lira García en el periodo del México posrevolucionario, que se extiende hasta inicios de la década de 1940, “las desigualdades sociales entre indígenas, campesinos, obreros, el campo y la ciudad tenían como elemento común al analfabetismo. En 1921 el 71.4% de los mexicanos eran analfabetos”. En “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”, *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, diciembre 2014: 126-149.

¹³⁴ Ma. Del Carmen Collado, “Vida social y tiempo libre de la clase alta capitalina en los tempranos años veinte”, 112-113.

¹³⁵ Eduardo Clair Flores, “Diversiones públicas de México, 1920- 1940”, *Historias*, 1992, núm. 27: 163-170.

¹³⁶ Cube Bonifant, “Carta a una provinciana”, *El Universal Ilustrado*, 27 de octubre de 1921, 16.

podía acceder a estos recintos, pero era poco probable que traspasara esas puertas como trabajadora asalariada. Su movilidad estaba limitada no sólo por razones de género, las cuales se explorarán más adelante, sino también por razones económicas, pues ella y su hermana Carmen Bonifant trabajaban para sostener a la familia.¹³⁷

En “Carta a una provincia”, Cube dibuja una ciudad marcada por la industria cultural, que es la columna vertebral de la sección “Sólo para mujeres”. La forma en que Cube interactúa y observa la ciudad moderna posibilita la creación de su voz irreverente. Sin embargo, otro rasgo importante que habilita su crítica y es su rol como *flâneuse*, que orienta su curiosidad hacia la crítica y la práctica discursiva de su experiencia personal en la metrópoli.

3.4. La flâneuse: la mujer que expresa su propia subjetividad

En septiembre de 1927, el director Walther Ruttmann expuso ante el mundo la película silente *Berlín, Sinfonía de una ciudad*. El film se estructura en tres actos que reúnen fragmentos de diversas escenas urbanas: el paso del tren y del tranvía, peleas entre hombres en la vía pública, niños camino a la escuela y mujeres cruzando avenidas transitadas, tanto solas como acompañadas. Cerca del minuto 27 el cinematógrafo nos muestra a una mujer caminando con movimientos vacilantes, que sólo detiene su paso para mirar el escaparate de una tienda llamada Stoewer¹³⁸. Antes de doblar la esquina, la mujer se encuentra con un hombre que la observa de reojo; mientras da vuelta, el hombre gira para seguir mirándola. Ella se detiene y

¹³⁷ Carmen Bonifant era actriz de cine silente y teatro. Aurelio de los Reyes la integra en un grupo de aspirantes a estrellas que fracasaron en México y Hollywood. En *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)* (México: Trillas, 2011), 208. En junio de ese mismo año Cube la entrevistaría como parte de la sección “Indiscreciones femeninas”, conversación anunciada con el título de “Confidencias de artistas. Carmen la de los ojos de pantera”, *El Universal Ilustrado*, 23 de junio de 1921, 16,17.

¹³⁸ Stoewer fue una empresa alemana dedicada a la fabricación de automóviles fundada en 1899.

del otro lado del ventanal, donde se encuentra nuevamente con el hombre, quien la observa desde el otro lado de la vitrina. Esta vez, ambos se miran fijamente.¹³⁹

Esta escena captada por el cineasta alemán sirve de ejemplo para indagar en la esencia de la figura de la *flâneuse* como categoría social en la dinámica de la metrópoli, así como para entender la omisión de la experiencia de la mujer en los principales estudios sobre la interacción del sujeto moderno con la ciudad, estudios donde se priorizó el ocio y la labor masculina, tomando como héroe al *flâneur* y limitando el rol de la mujer al ámbito privado.

Debido a que la *flâneuse* ha sido considerada una peseante que distrae el transeúnte y pone en peligro su moralidad. La escena connota, además, una relación de cercanía entre las mujeres y los escaparates, lo que sugiere que su interacción con la vida pública es únicamente través de la práctica mercantil y no la del descubrimiento o el asombro, rasgos que configuran el imaginario cultural del *flâneur*.

El *flâneur* es una categoría histórica y social que surge en el siglo XIX, en los albores de la industrialización en Europa. Aunque su aparición como figura enunciativa se puede rastrear hasta la prensa francesa del siglo XVIII,¹⁴⁰ fue con la publicación del ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) de Charles Baudelaire que pasaría a considerarse una figura emblemática del París decimonónico. En su ensayo, Baudelaire toma como referente al dibujante y pintor francés Constantin Guys, para describir la actividad del *flâneur*:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo

¹³⁹ Véase anexo 3 (*Berlín, sinfonía de una ciudad*)

¹⁴⁰ Según Dorde Cuvardic, el nacimiento de la prensa periódica y el *flâneur* periodista van de la mano. Puesto que, en las páginas de periódicos editados por la esfera liberal burguesa, como *The Spectator* fundado en 1712, se pueden rastrear escenas urbanas narradas en primera persona por un personaje caminante. En *El flâneur en las prácticas culturales el costumbrismo y el modernismo*, (Paris: Ediciones Publibook, 2012), 18.

ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un principio que disfruta en todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida hace del mundo su familia [...]¹⁴¹

El retrato que realiza Baudelaire sobre el placer y la indolencia que experimenta el *flâneur*, será retomada y analizada en extenso por Walter Benjamin, quien expresaría que éste “va tomando muestras botánicas por el asfalto”.¹⁴² Esta metáfora expresa la naturaleza social del paseante, quien deambula sin rumbo fijo por el laberinto que supone la ciudad moderna para realizar un ejercicio analítico de la misma y que encuentra su hogar en el espacio público. Escribe Benjamin:

Las calles se convierten en la vivienda del *flâneur*; así como el burgués encuentra su hogar entre cuatro paredes, el *flâneur* lo hace entre las fachadas. Para él, el letrero de una tienda, con su brillante esmalte, es un ornamento a la altura de óleo que cuelga en un salón burgués. Las paredes de los edificios son el escritorio donde imprime sus cuadernos; los quioscos son sus bibliotecas, y las terrazas de los cafés son los balcones desde donde mira su hogar al terminar el trabajo.¹⁴³

Estos acercamientos, por demás importantes para comprenden la interacción del hombre moderno con el establecimiento de las ciudades industriales, sólo han dedicado a reconocer la experiencia masculina. Esto no se debe a que las mujeres no hayan estado presentes en el espacio urbano, sino a que sus experiencias han sido otras. Además, no todas las mujeres se han incorporado de la misma forma a la dinámica de la ciudad, como señala Elia Torrecilla Patiño:

¹⁴¹ Charles Baudelaire, “El artista, hombre del mundo, hombre de las multitudes y niño”, en *El Pintor de la vida moderna* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Caja Murcia, 1995), 86-87.

¹⁴² Walter Benjamin, “El flâneur”, en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*” (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012), 99.

¹⁴³ *Ibid.*, 100.

desde el siglo XVIII las mujeres que más han tenido acceso libre a la actividad del paseo han sido las pertenecientes a la clase alta y especialmente las solteras, aunque sus caminatas siguieran estando más bien sujetas al ámbito de lo privado al desarrollarse dentro de sus posesiones o durante sus paseos en coche. Muchas de estas mujeres de la clase alta en ocasiones realizaban viajes a diferentes lugares del mundo por donde paseaban, aunque quizá era un desplazamiento más sujeto al turismo.¹⁴⁴

Así conquista España de María Luisa Ross¹⁴⁵, realizada en 1920 y publicada en 1923, cuando fue nombrada Embajadora de Arte y Cultura por la Universidad Nacional es un buen ejemplo del lugar que comenzaban a ocupar las cronistas en el ámbito cultural y social. El libro de Ross muestra las impresiones de una mujer que pasea por diversas ciudades extranjeras con la curiosidad de quién desea conocer cada rincón del espacio que camina y observa. Sus impresiones son una muestra de la importancia que comenzaban a adquirir las cronistas en el ámbito público, como mujeres que comenzaban a reconfigurar la percepción de los espacios citadinos, integrando datos históricos y culturales.

Escribe María Luisa Ross:

El faro llamado Torre de Hércules se levantó, según se asegura, desde la remota época de los fenicios, habiendo tenido dos importantes reparaciones: una durante el reinado de Trajano y otra en tiempos de Carlos III. En efecto, esta ciudad fue fundada por los fenicios al pie de una alta colina que abrió la amplia ría que forma el puerto defendido por los castillos de San Antón, San Diego y Santa Cruz. Un tiempo estuvo en poder de los musulmanes como parte del emirato de Córdoba; los portugueses también se apoderaron de ella, pero su ocupación duró poco.¹⁴⁶

María Luisa Ross contaba con un capital cultural y económico importante, así como con un puesto en la administración pública, lo cual le permitió realizar el viaje a España. Su lugar como cronista y directora de *El Universal Ilustrado* fijó un precedente que posibilitó la

¹⁴⁴ Elia Patiño Torrecilla, “Mujeres haciendo ciudad. Flâneuses y Las Sinsombrero”, *Kultur: revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, España, núm. 4, 2014: 79-98.

¹⁴⁵ María Luisa Ross Landa (1884-1945) fue una cuentista, ensayista, periodista, actriz, traductora, docente y activista. Además, fue redactora en *El Mundo Ilustrado* y secretaria de redacción de *Revista de Revistas*. Participó en *El Imparcial* y en *El Universal Ilustrado*, donde fue directora y editora (1917-1920). En 1916 publicó su primer libro, *Cuentos sentimentales* y, en adelante, escribió volúmenes que sirvieron para la educación pública.

¹⁴⁶ María Luisa Ross Landa, *Así conquista España* (1923). Transcripción propia. Recurso disponible en: <https://radioeducacion.edu.mx/asi-conquista-espana>

integración de más mujeres en la prensa de la época. Es importante anotar que al menos durante el siglo XIX e inicios del XX, la categoría de clase que acompaña a las mujeres que viajan o pasean es un aspecto importante al momento de acercarse a la figura de la *flâneuse*. No obstante, como sostiene Torrecilla, la mujer, aun con disposición económica para desplazarse de un lugar a otro, seguía condicionada al ámbito de lo privado.

Debido a la dicotomía femenino-privado / masculino-público, las ciencias sociales comenzaron por negar la existencia de la *flâneuse* como categoría histórica, lo que implicó la invisibilización de las experiencias femeninas en el espacio urbano y la reproducción de una visión androcéntrica sobre la modernidad y la vida pública. Como apunta Janet Wolff “la vida solitaria e independiente del *flâneur* no se encontraba disponible para las mujeres”.¹⁴⁷ Teniendo en cuenta las características de clase del *flâneur*, una mujer burguesa o pequeño burguesa que callejeaba sin propósito y sin ser objeto de observación era poco probable en sociedades que estaban sujetas a parámetros morales.

Ejemplo de lo anterior se encuentra en *Physiologie du Flâneur* (1842) del escritor francés Louis Huart, en el que se excluye a la mujer de la actividad de la *flânerie*¹⁴⁸. Escribe Huart: “Los callejos hechos en compañía de una mujer deben, incluso, más bien evitarse. —¡Cómo! ¿Incluso con una linda mujer? —Sí señor; ¡y sobre todo con una linda mujer! Porque las mujeres no entienden el hecho de callejear y pavonearse más que frente a los sombreros de los modistas y los gorros de las costureras”.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Janet Wolff, “The Invisible flâneuse: women and the literature of modernity”, en *Theory Culture and Society*, Vol 2, núm 3, 1985: 37- 46.

¹⁴⁸ La *flânerie* se refiere a la actividad que realiza el *flâneur*, que tiene que ver pasear o vagabundear por las calles sin rumbo u objetivo definido.

¹⁴⁹ Louis Huart, *Physiologie du flâneur* (París: Bibliothèque Nationale de France, 1841), 114-115.

La precisión de género mencionada por Huart sirve para conectar la manera en la que era percibida la mujer que formaba parte del espacio urbano. Como sostiene Dorde Cuvardic, “la mujer no es asumida como acompañante del *flâneur*, sino más bien como *passante*, como transeúnte, como sujeto que su mirada objetiva”.¹⁵⁰ En *El pintor de la vida moderna*, el poeta escribe que las mujeres “aparecen, resplandecientes como retratos, en el palco que les sirve de marco, muchachas de la mejor sociedad [...] Otras veces, vemos cómo pasean con indolencia por las avenidas de los jardines públicos, familias elegantes, las mujeres colgándose con aire tranquilo del brazo de sus maridos”.¹⁵¹

En este fragmento se puede intuir la forma en la que se concebía la presencia de la mujer en la esfera pública como objeto del placer visual del *flâneur*, es decir, la *passante* que forma parte del escenario de la ciudad. Como señala Dorde Cuvardic “el placer erótico que le proporciona la objetivación visual de la mujer forma parte de la definición del *flâneur*. Es más, este último considera que la transeúnte está ‘disponible’ por propia decisión: el patriarcado considera que la mujer desea exhibirse en el espacio público”.¹⁵² Esto se relacionará con la presencia de la prostituta, quien, a diferencia de la mujer que “va del brazo de su marido”, era fuente de peligro moral.

Ejemplo de esto se puede leer en el poema en prosa “En el tranvía” del también cronista Julián del Casal:

Al cabo de algunos minutos el tranvía se detuvo, abriéndose la portezuela para que entrara una mujer. Era alta y delgada. Un traje de color gris, ornado de blondas, envolvía su cuerpo airoso y elegante. Tenía el rostro pálido, de una palidez rosácea semejante a la de las rosas de cera. Bajo el velillo de encaje negro con lentejuelas de oro, echado sobre su cara, hasta debajo de la nariz, brillaban sus pupilas negras,

¹⁵⁰ Dorde Cuvardic García, “La *Flâneuse* en la historia de la cultura occidental”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, núm.1, enero-junio, 2011: 67-95.

¹⁵¹ Charles Baudelarie, *El pintor de la vida moderna*, 127.

¹⁵² Dorde Cuvardic García, “La *Flâneuse* en la historia de la cultura occidental”, 83.

girando en todas direcciones. Al fin encontró un asiento, en el extremo del tranvía, al lado del que ocupaba un joven pobre, de aspecto enfermizo, que tiritaba bajo los pliegues de un traje mugriento y desgarrado. [...] Pero él se ensanchaba, con aire provocativo y con mirada amenazadora, porque reconocía en aquella mujer —según me dijo después sin que lo oyeras tú que ibas a mi lado— una de tantas mujeres impuras, una de tantas mujeres envilecidas con quienes había malgastado, en tiempo lejano, su honra, su patrimonio y su juventud.¹⁵³

Como puede observarse en “En el tranvía”, la figura de la mujer que viaja sola se presenta como un símbolo de amenaza y perdición moral, no sólo para el hombre burgués que encarna al *flâneur*, sino para cualquiera que entre en contacto con ella. El atisbo del poeta cubano en relación con la prostituta puede vincularse con la mirada del cronista *flâneur* del periodo finisecular, quien se aproximaba a lo marginal y periférico de la ciudad con una actitud mezcla de juicio y asombro. Como apunta Ramos, “los discursos sobre la modernidad no cesaron de reflexionar sobre esto, condensando en la prostituta no sólo una amenaza a la vida familiar burguesa, y una ‘figura’ de la sexualidad moderna, sino también la ‘peligrosidad’ de la nueva clase obrera”.¹⁵⁴

Para Susan Buck-Morrs, la prostitución callejera es la única posibilidad de que la *flâneuse* como categoría histórica y social haya tenido presencia en el siglo XIX. La investigadora considera que ésta realiza un ejercicio similar al *flâneur* al tener la posibilidad de pasear y ser una observadora de su entorno¹⁵⁵. Sin embargo, es importante precisar que una de las características más relevantes del paseante es el acceso que tiene para generar significado, como escribe Dorde Cuvaric: “en el mapa de los espectadores urbanos [las

¹⁵³ Julián Del Casal, *Páginas de vida. Poesía y prosa* (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007), 371-372. Otro ejemplo, y quizás el de mayor peso en de la literatura mexicana en relación con la prostitución es la novela naturalista, *Santa* de Federico Gamboa.

¹⁵⁴ Julio Ramos, 245.

¹⁵⁵ Susan Morss- Buck, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, *New German Critique*, Duke University Press, 1986, 99-140.

prostitutas] carecía de autonomía: eran portadoras, no creadoras”.¹⁵⁶ Por ello, era probable que si una mujer burguesa caminaba sola por las calles fuera confundida con una prostituta (portadora de significado).

El origen de la categoría histórica y social de la *flâneuse* fue establecido por Anne Friedberg al argumentar que sólo hasta que la mujer burguesa se encontró libre para deambular por la ciudad en salidas motivadas por la compra es que se puede hablar del nacimiento de la *flâneuse*.¹⁵⁷ Lo que se refiere a la posibilidad de desplazarse sin la compañía masculina por los espacios públicos e interiores lo que le atribuirían una actividad equiparable a la del *flâneur*.

Otras investigadoras, como Janet Wolff, sostienen que el origen y la categorización de la *flâneuse* como consumidora no tiene relación con el *flâneur*, porque se parte del principio de que la *flânerie* tiene que ver con una actividad analítica e intelectual que se desarrolla a partir de caminar sin propósito ni rumbo fijo, práctica que no coincide con ir al cine o la tienda departamental.¹⁵⁸

El apunte de Wolff omite que parte de las características del *flâneur* decimonónico es la seducción que le provocan los pasajes, que Benjamin define como “pasos entechados con vidrio y revestidos de mármol a través de toda una masa de casas cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estos pasos, que reciben su luz de arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, un mundo en miniatura”.¹⁵⁹ La posibilidad de pasear por las tiendas y la actividad de comprar significó

¹⁵⁶ Dorde Cuvardic García, “La *Flâneuse* en la historia de la cultura occidental”, 71.

¹⁵⁷ Anne Friedberg, “Les Flaneurs du Mal (I): Cinema and the postmodern Condition”, *Modern Language Association*, núm 3, 2011: 419-431.

¹⁵⁸ Dorde Cuvardic García, “La *Flâneuse* en la historia de la cultura occidental”, 74.

¹⁵⁹ Walter Benjamin, “El flâneur”, en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012), 51.

para muchas mujeres una forma de placer visual en la que “podía mirar y socializar o simplemente deambular en la tienda, una mujer podría convertirse en *flâneur*”.¹⁶⁰

Según Dorde García, la negación del nacimiento de la *flâneuse* como compradora tiene que ver con que la compra niega la mirada crítica e intelectual del *flâneur*. Sin embargo, reconocer a la mujer que pasea con el objetivo de comprar no tendría por qué alejarla de una mirada reflexiva de su entorno. “La flaneire no desaparece en el espacio comercial; simplemente se transforma. Ahora se callejea o se deambula en el espacio comercial para comprar. Esta última puede llegar a hacer una compleja actividad analítica realizada por *flâneuses*.¹⁶¹

Es claro que la actividad de la *flânerie* femenina tiene su distancias con las oportunidades de desplazamiento que tenía el *flâneur*, no sólo en el siglo XIX, sino también en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, en este estudio se considera que la experiencia moderna de Cube es la de una *flâneuse* que recorre los espacios interiores como cafés, restaurantes, habitaciones, teatros, cines a la manera del *flâneur* cronista, es decir, con esa mirada aguda y reflexiva por reconocer e inventar la ciudad que habitaba. El rol de Cube como *flâneuse* no tiene que ver con la compra, sino con toda la oferta cultural a la que tenía acceso como periodista.

3.5. Cube Bonifant: una *flâneuse* que camina por la ciudad de México

La curiosidad que guía el caminar de Cube por la ciudad está estrechamente ligada a su oficio periodístico. Insertarla en la categoría de *flâneuse* no implica reconocerla solamente como consumidora de la industria cultural, sino como alguien que interpreta críticamente la escena urbana en la que se inscribe.

¹⁶⁰ Elizabeth Wilson, “The Invisible flaneur”, *New Left Review*, núm 191: 90-110.

¹⁶¹ Dorde Cuvardic García, “La Flâneuse en la historia de la cultura occidental”, 75.

Si la pasión del *flâneur*, según Baudelaire, consiste en “adherirse a la multitud”, Cube se funde en ella para descifrar a sus integrantes a través de una mirada fragmentada, propia de la *crónica moderna o de vanguardia*. Como observadora de su tiempo, se convierte en una lectora de su entorno, tanto en espacios públicos como en interiores. En su crónica “Mientras corre el cine...”, su experiencia en la sala cinematográfica se caracterizaba por la incomodidad de mobiliario y el bullicio de la multitud:

Nenes en esa edad ridícula en la que no son ni niños ni son hombres, vestidos con mal gusto con el canotier mal puesto, haciendo ruido y fumando [...] Bueno. Yo, colérica por los asientos, pero observando. Delante de mí, unas jovencitas llenas de salud y blancura entregadas al ‘flirt’ ¿Solas? No deja de ser raro, ya que las mamás jamás permiten a las niñas alejarse de su severa vigilancia. Una de ellas, la que me parece más joven... no la veo ya.¹⁶²

Esta escena ilustra la perspectiva caleidoscópica de Cube, la cual se aleja de la mirada panorámica y ordenada de los cronistas modernistas. Si entendemos la crónica como un modo de representación y transferir una percepción, las columnas de Cube evidencian una mirada moderna construida a partir de una serie de cuadros aislados y disímiles en los que se yuxtaponen diversos discursos: la industria cultural, la conversación ajena y el comentario personal.

Este uso del espacio textual como un collage de la vida urbana la vinculan con las estéticas vanguardistas de la época. Aunque Cube se encontraba en los márgenes del periodismo oficial, su propuesta coincide con las tendencias de representación que rompen con la unidad y la jerarquía formal del modernismo. Cube encuentra en el desorden urbano, un espectáculo al que no busca dar sentido. Cube ensambla escenas y personajes que circulan sin una finalidad aparente, sin dar continuidad ni conclusión a sus acciones. En este sentido,

¹⁶² Cube Bonifant, “Mientras corre el cine”, *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1921, 31.

la fragmentación, el uso de la ironía y el artificio la acercan las vanguardias hispanoamericanas y la distancian de la búsqueda del embellecimiento modernista. Así lo muestra el siguiente fragmento:

Yo pienso que me voy a aburrir entre gente tan afecta al cine. Los asientos me siguen molestando, pero recuerdo —¡oh infinidad de pensamiento! — que tengo que recibir el ‘estrellato’ y procuro ver a la Jacobini. No estoy sola: algunas amigas y un joven que practica la política y tiene nombre de sabor de cerveza, me acompañan. Este joven gusta de las complicaciones cursis, pues no hace más que mirar a la viuda —viudez que se le conoce en la cara — joven y fea, que ya sonríe, con algo de sabor premeditado.

¿Veré a María Jacobini?

Esta no es inmoral como la Menichelli —dice en voz alta una de las jovencitas blancas.¹⁶³

Otro elemento importante en esta crónica es la representación implícita de otras experiencias femeninas, en particular, la extrañeza ante mujeres que disfrutan del ocio sin supervisión masculino o familiar: “¿Solas? No deja de ser raro”. Este gesto revela la conciencia de Cube sobre las implicaciones morales de transitar espacio públicos siendo mujer.

Su manera de recorrer la ciudad está ligada a la forma en que incorpora referencias culturales y comentarios críticos. Su juicio no es informativo, sino valorativo: “Muy mal. Se conoce que esta gente que hasta hoy es rica. Tiene ese afán de mezclar muebles y tapices, donde irrestrictamente se confunde y se contradicen las Artes y los Signos [sic] y que bajo el bárbaro y justo nombre de ‘bric-à-brac’ tanto seduce a los “rentistas” y a las “cocottes” [sic].¹⁶⁴

¹⁶³ *Idem.*, 31.

¹⁶⁴ Cube Bonifant, “¿Con la condesa de tramar?”, *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 36.

Este tipo de observaciones, que podrían parecer superficiales, muestra su capacidad de leer críticamente las dinámicas sociales y económicas desde la mirada ociosa de la *flâneuse*. Ociosidad que no es pasiva, sino una forma de atención activa que le permite comprender lo que la rodea.

Así como el *flâneur* masculino encuentra su legitimidad en su libertad de desplazamiento, Cube legitima su presencia en la ciudad mediante la palabra escrita. Sus crónicas son escenarios donde reclama un lugar en la metrópoli. En este sentido, puede vincularse a la figura de la *flâneuse* con la “mujer nueva” o *flapper*. Ambas encarnan una modernidad femenina: mientras que la *flâneuse* recorre la ciudad y expresa sus opiniones a través de la escritura, la *flapper* manifiesta su modernidad en actitudes y estilos de vida. Ambas se apropián del espacio urbano desde una autonomía que transgrede y enuncia un posicionamiento cultural.

Cube también construye perfiles urbanos con elementos ficticios. En “Reflexiones de una chica sincera”, describe a una mujer a la que decide seguir: “Hoy he encontrado a una mujer bellísima. Caminaba lentamente, con altivez elegante. Iba envuelta en pieles negras, y no miraba a nadie, con sus grandes ojos de Juno. La encontré no sé en qué calle, y la seguí”.¹⁶⁵

Su impulso por seguir a esta mujer la inscribe en la tradición del narrador *flâneur*, quien “tanto en los géneros literarios como en los periodísticos, asume preferentemente el marco interpretativo de la ciudad bazar”,¹⁶⁶ entendida como un almacén de novedades que se caracteriza por la diversidad de actividades, experiencias, oportunidades, grupos sociales y estilos de vida. La ciudad bajo esta perspectiva es concebida como un mercado o feria

¹⁶⁵ Cube Bonifant, “Reflexiones de una chica sincera”, *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1921, 19.

¹⁶⁶ Dorde Cuvardic García, *El flâneur en las prácticas culturales el costumbrismo y el modernismo*, 19.

donde las posibilidades de explorarla son casi infinitas.¹⁶⁷ Esa actitud se hace explícita en crónicas como “Reflexiones de una chica sincera”, donde Cube reconoce las oportunidades que ofrece la dinámica urbana.

La *flânerie* le permite a Cube inmiscuirse en el pensamiento ajeno y observar con mirada aguda a quienes comparten su entorno:

La señorita Norma se ha quedado frente a un espejo. Piensa... yo sé en qué. Me escapo al Casino que está lleno de flores y luz blanca. En el salón hay algunas familias. ¿Quieren ustedes ver a las chicas? Casi todas visten de blanco no sé si han creído que abril es el mes de María Santísima. Ríen y charlan. Dos, entre todas se hacen notar... (¡Oh, será muy difícil que haya quien las confunda!).¹⁶⁸

Cube invita al lector a ser cómplice de su mirada —“quieren ver a las chicas”—. Elige en qué fijarse, desde dónde mirar, y deja en claro que la escena urbana es su espectáculo. Su disposición a observar —“Desde aquí la observaré a mi antojo”—¹⁶⁹ expresa la actitud receptiva y curiosa de la *flâneuse* que se abandona a la impresión y se deja afectar por lo imprevisto.

Esta forma de relacionarse con la atmósfera se vincula con lo que Julio Ramos llama *retórica del paseo*, una forma de escritura que se construye a partir de impresiones, desvíos y fragmentos desordenados que surgen del trayecto de la *flâneuse* cronista, quien “investiga la privacidad ajena, convirtiéndose en *voyeur*: mirón urbano”.¹⁷⁰ Esta retórica implica privilegia lo espontaneo, lo anecdótico y lo imprevisto de la experiencia urbana. En Cube,

¹⁶⁷ Peter Langer, “Sociology-Four Images of Organized Diversity: Bazaar, Jungle, Organism, and Machine”, en *Cities of the Mind. Images and Theme of the City in the Social Sciences* (Nueva York: Plenum Press, 1984), 102-105.

¹⁶⁸ Cube Bonifant, “Mlle. De Phocas en la provincia”, *El Universal Ilustrado*, 14 de abril de 1921, 10.

¹⁶⁹ Cube Bonifant, “Mlle. De Phocas en la provincia”, *El Universal Ilustrado*, 14 de abril de 1921, 10.

¹⁷⁰ Julio Ramos, 238.

esta cualidad está marcada por su curiosidad, que se detiene en los detalles: la ropa, los gestos, el ritmo de una conversación o el caminar ajeno.

Me agrada mucho ver mujeres bellas y elegantes. Observo cómo andan, cómo miran, cómo sonríen... Seguí a esa señora. (Adiviné que era señora con mi aguda curiosidad de muchacha que no tiene que hacer). Quería acercarme a ella y oírla hablar, no para saber cómo era su voz sino para saber cómo conversaba. Porque para mí es importantísimo que la mujer sepa conversar. Mientras la seguía, me preguntaba yo, qué otro color le quedaría tan bien como el negro. Opiné que todos, y además, que con una vestidura griega se vería mucho mejor.

—Pero ¿Por qué irá de luto? — me dije. —¿Habrá muerto su marido? ¿Habrá perdido un hijo? ¹⁷¹

La ciudad es un texto que ella lee a través del movimiento, la pausa y la mirada. Su paseo no es línea. Como se ve en el fragmento anterior, Cube recurre a la interrogación para describir estéticamente a la mujer y proyectar una narración que la explique. La prosopografía le permite construir un perfil a partir de su vestimenta y, desde ahí, imaginar una historia. Esta capacidad de imaginar, suponer y narrar moldea su escritura urbana. La escena siguiente es ejemplo de esto: “¿Y si el muerto es su marido? ¡Oh! Cómo es una mujer del gran mundo, tendrá una infinidad de deberes sociales. No podrá guardar luto a un muerto durante toda la vida. Después de cierto tiempo, abrirá sus salones, a donde va la gente más rica o sea la más aristocrática”.¹⁷² El asombro constante ante lo que observa es muestra de su voluntad de ser partícipe de la escena urbana, pero también de intervenir en ella con una mirada crítica y creadora.

En resumen, Cube se adscribe a la categoría de *flâneuse* no en el sentido que le da Anne Friedberg, quien la considera sólo como una consumidora que se desplaza por las

¹⁷¹ Cube Bonifant, “Reflexiones de una chica sincera”, *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1921, 19.

¹⁷² Cube Bonifant, “Reflexiones de una chica sincera”, *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1921, 19.

tiendas y espacios de consumo mercantil, sino como una cronista que descubre su entorno con la actitud curiosa y despreocupada del *flâneur*, y con la intención de dar sentido —o simplemente narra críticamente— las contradicciones de la ciudad. Cube es una creadora de significado, una paseante consciente que deambula, como menciona David Le Breton, con la intención de renovar la curiosidad y agudizar los sentidos.

Así, la figura de la *flaneuse* permite comprender cómo Cube Bonifant no sólo transita por la ciudad, sino que la reescribe desde su experiencia fragmentaria y su mirada irónica. En sus crónicas, la ciudad no es un simple escenario, sino un texto en donde ejerce su propia autonomía: comenta, designa y desordena. Este gesto de caminar, observar y narrar se suma a los recursos del artificio, la sátira y la animalidad que caracterizan su estilo irreverente. Cube construye, desde los márgenes, una subjetividad moderna y crítica, que en el siguiente capítulo será analizada a partir de la construcción de una *pose* moldeada desde la cultura de masas.

Capítulo 4. Cube Bonifant: una cronista moderna y mordaz

*Tiene una ideología muy incómoda. Piensa en Edad Media. ¿Cree usted que soy perversa porque tengo la indispensable malicia para no ser tonta? A las niñas babosas, ¿cómo las llama usted? ¡Vamos! Es usted muy cándido, a pesar de sus años.*¹⁷³

CUBE BONIFANT

“Sólo para mujeres” es una columna marcada por la búsqueda de visibilidad. Sin caer en una rebeldía sin causa, Cube fragua un cariz irreverente en sus entregas con el objetivo de adquirir presencia en el campo cultural de los tempranos años veinte. Su imagen, imprudente y jovial, combinada con la modulación irónica y satírica de sus comentarios da lugar a la proyección de una voz que reconocía el espacio en el que enunciaba sus críticas y experiencias citadinas.

Como periodista de una ciudad en movimiento, Cube elige de forma perspicaz arquetipos femeninos socialmente identificables y difundidos por los medios impresos y publicitarios como *El Universal Ilustrado*¹⁷⁴: la mujer fatal y la mujer inocente. Su voz se envuelve de ambos tipos, empleándolos para formular una crítica incisiva: la fatalidad como móvil para el uso del recurso satírico, mientras que su contraparte, presentada desde la ingenuidad romántica de su alter ego, Antonieta, es ironizada para criticar conductas de género.

¹⁷³ Cube Bonifant, “Una inquieta espera”, *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, 59.

¹⁷⁴ Yanna Hadatty Mora señala que la representación femenina en el suplemento fue contradictoria y muchas veces inconsistente, en particular las asociadas a la mujer moderna de la que se mostraron variantes como *flapper*, mujer fatal, la promiscua y tradicional, etc. En, “La Novela Semanal de El Universal Ilustrado”, *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2016), 144. Por otro lado, es visible la predilección del *magazine* por las actrices del *Star System* norteamericano y las divas italianas a las que se les dedicó portadas, artículos y secciones fotográficas, lo que suma a la proyección variada de tipos femeninos.

En las siguientes páginas, se explorará el concepto crítico de la *pose* propuesto por Sylvia Molloy, el cual posibilita la elaboración de la voz irónica que caracteriza la columna de “Sólo para mujeres”. Mas adelante, se integran la noción de teatralidad que Yanna Hadatty asigna a la *crónica moderna o de vanguardia*. Elemento que añade profundidad a la figura literaria que emana de las crónicas de Cube Bonifant, ya que enfatiza en su afán de exhibición.

4.1. *Exhibir es decir: el concepto de pose*

En *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*¹⁷⁵, Sylvia Molloy plantea el concepto de *pose* como una fuerza desestabilizadora que busca hacer visible la diferencia; un gesto político que comunica a través de lo que se exhibe.¹⁷⁶ Por tanto, debe considerarse más que una estrategia discursiva una declaración cultural que tiene una coherencia dentro del espacio textual en el que se presenta.

Molloy explora la *pose* finisecular, partiendo de la idea de que la literatura europea se tradujo a la par de las aspiraciones modernizadoras de las naciones latinoamericanas, priorizando tópicos que aportaban a la edificación de una identidad nacional, dejando fuera e incluso censurando obras que incomodaban pese a que eran consumidas con avidez. En esta línea, la autora sostiene que “emergió lo que uno podría denominar el doble discurso del modernismo, en el que la decadencia aparece a la vez como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre. En ningún lugar, por supuesto, es esta duplicidad más evidente que en los discursos conectados con el cuerpo sexual”.¹⁷⁷ Por tanto, aunque abundan textos relacionados a la sexualidad poco se ha habla de la naturaleza

¹⁷⁵ Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014).

¹⁷⁶ *Ibid.*, 28.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 17.

transgresora o de las reflexiones morales que suscitan, es en este último aspecto en que el concepto de Molloy cobra relevancia como propuesta declarativa.

Como práctica discursiva, la *pose* no sólo tiene que ver con una respuesta a la privación sexual en miras de un orden moral, tiene que ver con el devenir de propuestas culturales que eran propiciada por el panorama histórico que acontecía, en el que comenzaban a formularse nuevos modos de ser en sociedad, y, por tanto, de ser nación. Es esa emergencia cultural la que accede a los escritores a proponer “nuevos patrones de deseo que perturban y tientan a la vez”.¹⁷⁸ En este sentido, su fuerza desestabilizadora recae precisamente en la manera en la que se expresa esa identidad fraguada por una postura caracterizada por el exhibicionismo.

Según Molloy, el fin de siglo se caracteriza por la búsqueda excesiva de visibilidad: desde las naciones que se exhiben en las exposiciones universales hasta los fotógrafos que retocan las ojeras de sujetos enfermos para remarcar su condición. Todo apela a la mirada, y en este contexto, la *pose* decadentista, que era cuestionada por sus gestos frívolos y caricaturizados, aboga por ese exhibicionismo deliberado que pretende comunicar, es decir, “no es solo mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca”.¹⁷⁹ Dicha visibilidad se sostiene por medio de la exageración que es acrecentada y manejada por el *poseur* para obligar la mirada del otro.

El *poseur* declara un posicionamiento cultural desde la diferencia, plasmado escenas donde se reconocen y entran en conflicto nuevas formas de ser en sociedad que son negadas o se

¹⁷⁸ *Ibid.*, 32.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 29.

niegan a ser nombradas.¹⁸⁰ El aporte decisivo, según Molloy, reside precisamente en ese rechazo:

la pose finisecular problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades. Se trata no meramente de actitudes —languidez, neurastenia, molice, sino de la emergencia de un sujeto, y se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término de un nuevo actor en la escena político- social.¹⁸¹

Las nociones de Molloy resuenan con el contexto político del México de los años veinte en el que Cube se establece como un “actor nuevo” en la escena social; una *flâneuse* que se apropiá de las calles y recintos públicos por medio de la palabra escrita, y que tiene su equivalente discursivo en una identidad moderna que destaca por la insolencia y el cuestionamiento hacia su contexto social inmediato. Tal como señala Viviane Mahieux: “lo que nos sugiere esta *flapper* decadente es que los cambios pregonados en esta era revolucionaria eran más superficiales que profundos: las modas habían evolucionado sin que la sociedad y la moral se mantuvieran a la par”.¹⁸² De manera que, Cube delineó en sus crónicas una pose desafiante, y, a su vez, declara un nuevo modo de ser en sociedad que importunaba por su indefinición y controvertidos comentarios en un momento de restauración política.

De este modo, desde su entrega inaugural la cronista orienta su figura hacia el contraste: “Soy una chica de diecisiete años, completamente feliz. Muy colérica y versátil, y en el fondo capaz de ser formal”. Para, posteriormente, agudizar su discurso hacia las discusiones de su tiempo: “no soy feminista ni antifeminista. No me gusta la revolución, pero

¹⁸⁰ *Ibid.*, 8.

¹⁸¹ *Ibid.*, 31.

¹⁸² Vivian Mahieux, *Una pequeña marquesa de Sade*, 21-22.

tampoco la placidez sosa del hogar. ¿Saben lo que soy? Pues un término medio entre los toros y la ópera".¹⁸³ Opiniones como ésta despertaban incomodidad, precisamente, porque expresaba un posicionamiento que no coincidía con las expectativas de género de una articulista que escribía desde una tribuna llamada "Sólo para mujeres". Tampoco situaba sus columnas hacia una discusión sobre el voto femenino o la lucha por la igualdad de condiciones que las secretarias y mecanógrafas reclamaban desde finales del siglo pasado.

Probablemente, por esta razón algunas de sus compañeras periodistas como María Luisa Garza y Catalina D'Erzell, quienes al igual que Antonieta Rivas Mercado y Elena Arizmendi, participaban activamente en el reconocimiento de sus derechos, y tomaban en serio los espacios periodísticos en los que podían hacer uso de la voz, con el tiempo no tardarían en criticar ese esboce moderno que Cube inició en "Sólo para mujeres".

En un artículo de octubre de 1937, D'Erzell escribiría: "Cube Bonifant pudo tener éxito si no hubiese equivocado su camino. Mujer inteligente, careció del tacto necesario para orientarse y en lugar de mostrar sinceramente su espíritu femenino, dejóse dominar por un desorbitado anhelo de rápida notoriedad, y, para lograrla adaptó en sus comentarios una "pose" que la hizo parecer como efebo mental y espiritual."¹⁸⁴

Aunque el comentario de D'Erzell se ubica una década posterior a "Sólo para mujeres", sirve para visualizar el alcance de la *pose* que Cube comienza a perfilar en sus primer año como cronista. Asimismo, como sugiere Viviane Mahieux, esta crítica también confirma lo inusual que era la voz de Bonifant.¹⁸⁵ Lo que sugiere que la voz e imagen de

¹⁸³ Cube Bonifant, "Feminismo a toda vela", *El Universal Ilustrado*, 20 de octubre de 1921, 34.

¹⁸⁴ Catalina D'Erzell, "Mujeres de México: Cube Bonifant", *El Porvenir*, 10 de junio de 1937, 3-4.

¹⁸⁵ Cube Bonifant. *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. Introd. Viviane Mahieux, 34.

Cube entraba al periodismo como un síntoma de las nuevas configuraciones culturales que las dinámicas sociales posibilitaba. Cube mostraba una feminidad disruptiva y ambivalente como la modernidad misma, de ahí que no mostrará un posicionamiento fijo y optará un exhibicionismo que atrajera al público hacia su crítica velada, probablemente, no siempre de la forma más acertada.

“Sólo para mujeres” está al margen de las discusiones sobre el feminismo que comienzan a permear en el panorama cultural de inicios de los veinte. Cube no es ajena a las tensiones de su tiempo, probablemente, fue su postura combativa y frontal la que no iba en sintonía con la seriedad con la que otras escritoras proponían la feminidad moderna. El posicionamiento cultural que propone su *pose* reside, precisamente, en la anomalía de su voz y en la manera en que la exhibe para ser leída. Lo que la integra en las discusiones de su época, pero desde sus propias estrategias.

La voz crítica que Cube elige para perfilar el tono de sus entregas, adquiere una corporalidad que denota una expresión cultural, como apunta Molloy, “la *pose* son cuerpos que se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales, recalcar su aspecto material, su inevitable proyección teatral”.¹⁸⁶ Esto se refiere a que el cuerpo del *poseur* no sólo existe como elemento tangible, sino que también es portador de una carga simbólica cultural y social. Planteando que la inevitable proyección teatral de la *pose* tiene que ver con una puesta en escena donde se desafían normativas sociales, de ahí que se convierta en un rasgo incómodo y subversivo.

Dicho lo anterior, se propone que la *pose* discursiva que sostiene la mordacidad en “Sólo para mujeres” es una declaración cultural que está enraizada en la industria cultural del

¹⁸⁶ Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*, 27-28.

cine de divas. El cual incomodaba por su transgresión a un modelo nacionalista asociado con el papel de la mujer en un país que se reconfiguraba en medio de una naciente industria cultural. Cube incorpora dicho modelo italiano a su voz e imagen textual no para imitarlo, lo toma como ancla para orientar a su público lector hacia una discusión más amplia entorno a la feminidad y las conductas sociales.

4.2. La voluptuosidad italiana: El cine de divas en México

En marzo de 1917, cuatro años antes de que Cube Bonifant se incorporaría como redactora en las filas de *El Universal Ilustrado*, se estrenó en el Cine Olimpia¹⁸⁷ de la Ciudad de México uno de los filmes más escandalosos de la época: *Tigre Reale* (1916)¹⁸⁸, protagonizada por la diva del cine italiano Pina Menichelli,¹⁸⁹ a quien cerca del minuto cincuenta vemos dentro de un automóvil con un ramo de flores, para después de unos segundos, tomar una de éstas y llevársela a la boca para devorarla con ardor.¹⁹⁰

Esta imagen sería irrelevante si no fuera porque Cube la utiliza para proyectar en su presentación inaugural una imagen enlazada a este imaginario cinematográfico: “¿Me gustan las flores y los niños? Las flores... sí, sólo para deshojarlas y comerme los pétalos”¹⁹¹. Si Cube elaboró un retrato de sí misma encausada hacia el atrevimiento y una aparente

¹⁸⁷ El Cine Olimpia fue uno de los primeros teatro-cines dedicados a la proyección cinematográfica europea en la Ciudad de México. Su construcción original data de 1916, sin embargo, pasaría por diversas trasformaciones hasta su reinauguración el 10 de diciembre de 1921. Esta sala formaba parte de una empresa que administraba 19 salas de cine y teatros: “Círculo Olimpia S.A.” En, Montaño Garfias, Erika, “Desaparece el legendario Cine Olimpia”, *La Jornada*, 24 de julio del 2002; De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)* (México: Trillas, 2011), 85.

¹⁸⁸ *Tigre Reale (La Tigresa Real)* es una película muda dirigida por Giovanni Pastrone bajo el seudónimo de Piero Fosco.

¹⁸⁹ “Nuestros correspondentes”, *Cine-Mundial*, 27 de marzo de 1917, 188, 189.

¹⁹⁰ Véase anexo 4 (*Tigre Reale*)

¹⁹¹ Cube Bonifant, “Notas sociales. Se inaugura una columna por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

inocencia, es en esa voluptuosidad italiana tan sutil como irreverente donde se coloca la *pose* discursiva de nuestra cronista y, por tanto, de donde surge su crítica mordaz.

Antes y durante el conflicto revolucionario las producciones españolas, francesas y danesas dominaban parte de las salas de cine. Sería entre 1914 y 1917 que las películas italianas tendrían mayor distribución en el país, colocándolas entre las de mayor popularidad entre las clases medias y altas.¹⁹² Los filmes italianos, según Aurelio de los Reyes “impactaron a una sociedad hambrienta y soñadora”,¹⁹³ que tenía la oportunidad de visualizar otra realidad alejada de los estragos políticos y sociales que había dejado la revolución.

La disruptión de las divas¹⁹⁴ en México se debió a que representaban un quiebre con los valores tradicionales, desafiaban los roles establecidos de cortejo, matrimonio y maternidad mediante una sensualidad que contrastaba con las normas conservadoras de la época. En su país retaban “los valores del fascismo que exaltaba la maternidad, la reproducción y el servicio a la familia y a la nación”.¹⁹⁵ Eran mujeres fatales que mostraban una pasión romántica e intensa a través de gestos que les valieron el calificativo de “histerismos”, como los llamaría Cube, debido a la exageración y el dramatismo con el que proyectaban esa intensidad emocional.

La aparición de las divas también puede relacionarse con la “mujer nueva” o la *flapper* debido al temor que causaba en ciertos grupos sociales la presencia de una feminidad contrastante que ponía en jaque el molde tradicional de la mujer mexicana. En esta línea es

¹⁹² Rielle Navitski, “Entre críticos y fanáticas: la recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Film History*, núm 1, 2017: 160.

¹⁹³ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños* (México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1981), 199.

¹⁹⁴ Entre las principales se pueden mencionar: Pina Menichelli, María Jacobini, Giovanna Terribili, Lydia Borelli, Francesca Bertini y Lina Cavalieri.

¹⁹⁵ Marcia Landy, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington (Indiana: Indiana University Press, 2008), 22.

que la elección de Cube por tomar la escena de Pina Menichelli es significativa porque expresa una declaración cultural, como lo señala Molloy “la imagen proyectada del escritor también es su máscara, hecha de lo que es, de lo que busca ser y de lo que el público espera que sea”.¹⁹⁶ Al optar por este modelo extranjero, reconocido por el público, Cube se alinea con una imagen extranjera que implica ciertos comportamientos dentro del imaginario colectivo, recalando su intención por ubicar su figura hacia lo provocativo.

El medio en el que escribía Cube también permitía esta edificación. *El Universal Ilustrado*, acorde a su modelo cosmopolita, lanzó el concurso “La Reina del Cine”¹⁹⁷, en el que buscaba que el público lector designara a la mejor actriz del momento, en el que figuraban actrices italianas y estadounidenses. La publicidad para el cine de divas difundida por el suplemento pretendía afirmar la modernidad de la cultura cinematográfica que se difundía entre la sociedad mexicana, la cual disfrutaba de un medio moderno y, además, opinaba sobre su consumo personal.¹⁹⁸

El escándalo que causaron las divas italianas en las salas de cine nacional generó diversas discusiones entre los nacientes críticos, quienes veían en estos melodramas con fuerte carga erótica un peligro para las buenas costumbres y consideraban que las “muchachas honradas de clase media” podían convertirse en “mujeres perdidas” después de consumir estos filmes.¹⁹⁹ La incredulidad atribuida a las jóvenes se debía a que eran vistas

¹⁹⁶ Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*, 97.

¹⁹⁷ “Nuestro primer concurso cinematográfico”, *El Universal Ilustrado*, 25 de marzo de 1920, 23.

¹⁹⁸ Rielle Navitski, “Entre críticos y fanáticas: la recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Film History*, núm 1, 2017: 163.

¹⁹⁹ Hipólito Seijas [pseud. Rafael Pérez Taylor]. “El fuego”, *El Universal*, 22 de marzo de 1917, 179.

como espectadoras “vulnerables a los deseos (eróticos y de consumo) generados por las nuevas formas de cultura masiva”.²⁰⁰

Esto trajo una vigilancia y un señalamiento por parte de la opinión pública, particularmente de los críticos e intelectuales, quienes buscaban mediar con una cultura masificada. Como sostiene Laura Isabel Serna: “A medida que las ideas sobre el debate patriótico de la mujer en el hogar entraron en conflicto con su consumo público de productos materiales y culturales, su tiempo de ocio se entendió como cuestión de interés nacional”.²⁰¹ Estas discusiones ponían en evidencia las tensiones culturales y sociales sobre lo que implicaba convertirse en un país moderno, a la vez, que se buscaba afianzar un modelo nacionalista que enaltecía los símbolos patrios.

Dentro del grupo de acérrimos críticos del cine de divas y al efecto que éste causaba en las mujeres se encontraba Hipólito Seijas, seudónimo de Rafael Pérez Taylor, quien en octubre de 1917 publicó en *El Universal Ilustrado* una entrega que merece su reproducción no sólo por el comentario feroz hacia las espectadoras, también por las impresiones sobre una ciudad y sociedad en ruinas:

el nuevo régimen, en el apogeo de las carreras de autos, suicidios, carestía de artículos de primera necesidad, desesperación de los eléctricos y otras zarandajas por el estilo, fructifica, entre la clase media, una pasión devoradora por el cine que más bien parece enfermedad que ha hecho profunda huella entre nuestras niñas cursis, y que podemos llamar, sin hipérbole, un caso clínico denominado el menichelismo.²⁰²

²⁰⁰ Rielle Navitski, “Entre críticos y fanáticas: la recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Film History*, núm 1, 2017: 167.

²⁰¹ Isabel Laura Serna, *Making cinelandia: American films and Mexican film culture before the Golden Age* (United States of America: Duke University Press, 2014), 143-145.

²⁰² Hipólito Seijas [pseud. Rafael Pérez Taylor], “El Menichelismo”, *El Universal Ilustrado*, 14 de octubre de 1917,

La “pasión devoradora del cine”, no era un aspecto aislado del contexto en el que se comenzó a distribuir el cine de divas en México. Después del movimiento armado la política educativa revolucionaria “buscaba inculcar instrucción, nacionalismo, nociones de ciudadanía, sobriedad, higiene y trabajo duro [...] los revolucionarios buscaban crear un ‘hombre nuevo’—y, con mayor dificultad, una mujer nueva—.”²⁰³ En este panorama la figura femenina estaba encaminada a la crianza y el cuidado prácticas que serían esenciales en la retórica nacionalista y que las divas italianas transgredían. La crítica de Hipólito, similar a la de otros de sus contemporáneos como Francisco Zamora,²⁰⁴ revelan el temor hacia una feminidad que, al igual que la *flâneuse* y la *flapper*, ofrecía un modelo alterno a la vida doméstica.

El temor se venía fraguando desde finales del siglo XIX, según Leticia Romero Chumacero, el arribo de las mujeres al terreno de lo público, a través de la divulgación de sus textos causó un profundo escepticismo, pues éstas aparecían como “forasteras, como inesperadas huéspedes temporales, e incómodas, por no haber sido formalmente convidadas —no del todo— a participar en eso que Alfonso Reyes llamó alguna vez el *banquete de la civilización*. ”²⁰⁵

A la desconfianza mencionada, se le añade la actividad del consumo y auge de la industria cultural moderna, esta última cuestionada por Hipólito Seijas en la entrega referida, donde, además, embiste contra el contenido de las películas que consumen las espectadoras,

²⁰³ Alan Knight, “La cultura popular y el estado revolucionario en México, 1910-1940”, en *Repensar la Revolución Mexicana. Volumen I* (México: El Colegio de México, 2015), 406.

²⁰⁴ Francisco Zamora dedicaría varios artículos al fenómeno de las divas: “El cine y la moralidad”, *El Universal*, 1 de septiembre de 1919, 3; “Del arte mudo”, *El Universal Ilustrado*, 28 de julio de 1921, 21; “El ‘lalandismo’”, *El Universal Ilustrado*, 25 de enero de 1923, 11.

²⁰⁵ Leticia Chumacero Romero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* (México: Gedisa), 25. Las cursivas son de la autora.

acusándolas de centrar su atención en la carga erótica y no en la banalidad de los papeles que representan las actrices: “Menichelistas cursis y burguesas, sordas a las manifestaciones sublimes del sentimiento y que sólo veis en Pina el aspecto lujurioso y banal, sin profundizar en la psicología tremenda de los papeles que desempeña esa crepitante artista, quedaos en vuestras casas, sobre vuestras máquinas de escribir o sobre vuestros mostradores”.²⁰⁶

La exhortación que Seijas hace a las espectadoras insiste en su rechazo a la mujer nueva que comenzaba a tener un rol activo en la urbanidad moderna. El comentario entreteje un prejuicio añejo sobre la capacidad intelectual de las mujeres, aspecto estudiado durante el siglo XIX por la frenología que sostenía la inferioridad intelectual femenina que, se alegó, era orgánica, y que se difundiría como un modo de justificar una educación escueta y poco sustancial a las mujeres,²⁰⁷ quienes eran limitadas al ámbito de lo privado con pocas oportunidades de instrucción académica o cultural.

El crítico relega a la espectadora a lo doméstico, alegando implícitamente que en ese espacio sí tiene injerencia y libertad de decisión. Similar a la mención a los mostradores y a las máquinas de escribir, objetos vinculados a la tienda departamental y el secretariado, lugares que no generaban, desde la perspectiva del crítico, una amenaza. Pero que en el caso de las mujeres mecanógrafas la máquina de escribir propiciaba mayores posibilidades retóricas y de esparcimiento.²⁰⁸ En este contexto, el lugar de Cube Bonifant adquiere relevancia, ya que representa una respuesta directa a las opiniones restrictivas de su futuro compañero de redacción. Bonifant afronta esas nociones al presentarse a sí misma como un

²⁰⁶ Hipólito Seijas [pseud. Rafael Pérez Taylor], “El Menichelismo”, *El Universal Ilustrado*, 14 de octubre de 1917.

²⁰⁷ Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*, 26.

²⁰⁸ Susie Porter. *Del Ángel del Hogar a la oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina*, 60.

agente activo en la esfera cultural como una *flâneuse* que, a través de una *pose* provocativa, replica a esas normativas de género, proponiendo otros caminos de enunciación como mujer moderna.

Además de Seijas, sus contemporáneos se preguntaban si “el consumo de películas importadas fortalecía o subvertía los esfuerzos por forjar una nación próspera y culturalmente moderna tras la revolución.”²⁰⁹ Esta mirada de desconfianza hacia los productos importados se agudizó cuando las capitalinas comenzaron a adoptar vestidos escotados y túnicas tras la exhibición de *Il processo Clemenceau* (1917) protagonizada por Francesca Bertini,²¹⁰ donde representa a una mujer exiliada quien convertida en una vampiresa arrastra a los hombres a la ruina y al crimen. Las espectadoras, particularmente las de clase alta, comenzaron a emular el maquillaje, la vestimenta y las poses de las divas en sus encuentros con la prensa.²¹¹ A esto se le sumaron los productos de consumo como jabones, vestidos y tacones que se vendían con el nombre de alguna de las divas; publicidad que se mantendría hasta inicios de 1920.²¹²

Según Aurelio de los Reyes, también se produjeron poemas dedicados a la Bertini, así como una afición por querer conocer todo sobre ella. “Los diarios informaban de la actividad de las divas y se publicaban entrevistas, aventuras amorosas, sueldos, gustos y aficiones”. La influencia de los filmes también alcanzó a los *reporters*, quienes relataban las

²⁰⁹ Rielle Navitski, “Entre críticos y fanáticas: la recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Film History*, núm 1, 2017:165.

²¹⁰ Es una película silente de aventuras italiana dirigida por Alfredo De Antoni y estrenada en 1917.

²¹¹ Aurelio De los Reyes. *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños* (México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1981), 199-200.

²¹² Rielle Navitski, “Entre críticos y fanáticas: la recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Film History*, 165-166.

noticias de la nota roja de la misma manera que si narraran una película policiaca de episodios.²¹³

El fenómeno de las divas está inmerso en un momento de la historia en el que la industria del cine nacional aún no encontraba su propio lenguaje. Su aparición permite comprender las tensiones entre la cultura de masas influida por el mercado internacional y la búsqueda por establecer un nacionalismo homogéneo. Mientras que el debate sobre la influencia de las actrices italianas en el comportamiento de las mujeres es un reflejo de la inestabilidad de un país que negociaba con la modernidad femenina que se reinventaba.

4.3. La elaboración de una pose irreverente

Las divas no eran sólo mujeres que conducían a los hombres a la ruina por medio de su belleza. Actrices como Lyda Borelli o Francesca Bertini interpretaron roles que iban más allá de la seducción, interpretando a mujeres independientes o aventureras que subvertían las expectativas sociales de género. Cada actriz moldeaba el estereotipo, transformándolo en imágenes diversas que conformarían a la mujer moderna de los años veinte.²¹⁴

En sus crónicas Cube integra a las divas italianas a través de gesticulaciones y rasgos vinculados con la animalidad que se creía poseían las mujeres. Esta estrategia no es arbitraría, dado que establece un horizonte de lectura y modela la recepción de su figura literaria. Al apropiarse del simbolismo disruptivo que representaban las actrices italianas, Cube construye una *pose* polémica que fortalece su crítica y, hasta cierto punto, la justifica.

²¹³ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños* (México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1981), 200, 201.

²¹⁴ La noción de las divas italianas como una combinación de la *femme fatal* y la mujer moderna es desarrollada en extenso por Angela Vacche Dalle, en *Diva: defiance and passion in early Italian cinema*, (Austin: University of Texas Press, 2008), 254.

Para configurar su *pose*, Cube recurre a la farsa como una forma de intensificar su artificialidad: “hoy me siento próxima a la sinceridad, y las mentiras son las únicas que me resultan originales”.²¹⁵ Esta declaración paradójica sobre el uso de las mentiras se retoma en “Vanidad de vanidades”, crónica en la que aboga por su derecho a retratarse, y donde expresa: “¿De qué me serviría a mí haber dicho unas cuantas mentiras pequeñas en todo este cuento de fotografías y molestias? Las verdades son como algunos hombres: agradables, pero no interesantes. En cambio, las mentiras son agradables, interesantes y útiles”.²¹⁶ El empleo de la mentira merece un estudio aparte; sin embargo, lo que cobra relevancia para el presente trabajo es la utilidad que Cube reconoce en el gesto.

En línea con las crónicas mencionadas, en “La inquieta espera”²¹⁷ sucede una situación significativa para entender el funcionamiento de la mentira como justificación de la *pose*. En esta entrega Cube crea una discusión con un “anciano señor” mientras espera a que un amigo pase por ella. El diálogo imaginado revela el propósito de la *pose* y la farsa en la elaboración de su imagen, dejando en claro que es una táctica para ser leída y comentada: “¿Por qué ese afán de poses? —me dijo un señor incomprendido a propósito de mis mentiras. —¡Oh!, anciano señor— Hoy desprecio lo viejo— las ‘poses’ son mentiras, pero hay mentiras que no son ‘poses’. Yo miento con sinceridad. Y ¿sabe usted? Miento porque no tengo otro medio para hacer que me crean, ¿entiende?”²¹⁸

La mentira y la *pose* se entrelazan en la respuesta de la cronista para introducir de forma implícita un pacto ficcional con sus lectores. Sugiriendo que sus poses, que podrían

²¹⁵Cube Bonifant, “Notas sociales. Se inaugura una columna por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

²¹⁶Cube Bonifant, “Vanidad de vanidades”, *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, 12.

²¹⁷Cube Bonifant, “Una inquieta espera”, *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, 59.

²¹⁸*Idem*.

parecer una mentira o una mera actuación, en realidad están cargadas de significado. Por lo que, su *pose* ambigua y volátil tiene una finalidad comunicativa que tiene como eje central el expresar una declaración cultural.

El juego de apariencias que Cube despliega a través del fingimiento no guarda relación con el uso del tropo irónico, que aparece más adelante y que, en su definición más general, consiste en dar a entender lo contrario de lo que realmente se piensa. No obstante, el acto de mentir también permite al hablante comunicar creencias, pensamientos y sentimientos que no posee, con la intención de hacer creer que sí los tiene. La diferencia se encuentra en que el tropo como cualquier otro, es una forma del lenguaje que pretende o simular, decir lo falso sin la intención de engañar; mientras que la mentira es un acto ilocucionario insincero es decir que busca el engaño.²¹⁹

En otras palabras, la mentira anunciada por la cronista sí forma parte de una intención deliberada por engañar, sin embargo, este es un artificio que posibilita e incluso potencializa el distanciamiento que necesita para hacer factible el uso de la ironía, que como se explora más adelante, requiere de un enmascaramiento para cobrar efecto.

Su respuesta, además, es una defensa a la manera en la que decide articular su imagen y discurso. Lo que parece ser una simple rabietas deja entre ver una crítica velada a un sistema social que cuestionaba el consumo cultural de las mujeres y su capacidad como escritoras. Como sostiene Viviane Mahieux, “si la crónica permitió a estas escritoras entrar en las conversaciones culturales, también las mantuvo dentro de los parámetros de una cultura *middlebrow*”²²⁰. Este campo intermedio entre las vanguardias y la cultura de masas permitió

²¹⁹ Álvaro Bautista Cabrera, *Introducción a la pragmática de la ficción literaria* (Universidad de Valle: proyecto editorial, 2018), 47-49.

²²⁰ Viviane Mahieux, *Urban Chronicles...*, 158.

que escritoras como Cube que pudieran aprovechar la oferta cultural y construir una estética literaria acorde a las posibilidades que la crónica les brindaba.²²¹

En este sentido, la propuesta estética de Cube se basa en la asimilación de una cultura de masas en ascenso que era concebida como femenina “en tanto la cultura auténtica y real sigue siendo una prerrogativa de los hombres”²²², al menos durante las primeras décadas del siglo veinte. Por lo que, al adoptar un género como la crónica que está en relación con la ciudad y la curiosidad, la cultura de masas ofrece esa posibilidad de asombro que requiere el cronista para poder transmitir a la página en blanco sus impresiones. Cube emplea ésto de manera efectiva debido a su rol como *flâneuse*, al reproducir su experiencia urbana como un producto artístico que expone su capacidad para modular su voz e imagen.

Este dominio está presente en la respuesta que dirige a su interlocutor en “Una inquieta espera”, la cual es muestra de esa voluntad por configurar una columna semanal en la que pudiera elaborar una *pose* literaria que se opusiera al sistema tradicional que, como declara la cronista, representaba ese “anciano señor”. Su desprecio por lo viejo no es una búsquedas de conflicto banal, es una afirmación de modernidad: “¿Cree usted que soy perversa porque tengo la indispensable malicia para no ser tonta?”²²³ Cube reconoce lo que representa su voz: una feminidad que seduce por su atrevimiento y provocación, una voz consciente del panorama cultural en que inserta sus comentarios.

²²¹ Viviane Mahieux, *Urban Chronicles...*, 158, 159.

²²² Andreas Huyssen, “La cultura de masas como mujer”, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 94, 95.

²²³ Cube Bonifant, “Una inquieta espera”, *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, 59.

El disfraz irreverente que confecciona Cube está cultivado, además, por lecturas como las de Álvaro Retana²²⁴ o Colette²²⁵. El primero es referido en su columna inaugural para puentear una crítica irónica hacia los gustos literarios que se les adjudicaba a las mujeres: “Tengo un amigo que me obsequia libros buenos (oh, esos sí son buenos, porque mi amigo es culto) y que cierta vez, al encontrarme con *El octavo pecado capital*, de Álvaro Retana, me riñó”.²²⁶

La mención de Retana tendrá la función de acentuar la *pose*, y, a su vez, retar implícitamente una concepción ideológica que Cube se empeñaba en satirizar. En una “Una inquieta espera” escribe: “Inspecciono. Será prudente ocultar esta novela de Retana. Me dirá que este chico es un viciosillo sin nobleza. Mis uñas están bien. ¿Reiré para que encuentre así, o despertaré a “Claudina”? [...] ¿Qué más diría yo a ese viejo señor?”²²⁷

El caso de Colette es indirecto, ya que está relacionado con el nombre de su perra: Claudina. Sugerida también en el ejemplo citado, y que alude al nombre de la protagonista de la serie de novelas de la escritora francesa Sidonie-Gabrielle Colette. Al igual que el joven Retana sus obras fueron un escándalo debido a la temática erótica y la caracterización de los personajes que se mostraban abiertos a una sexualidad orientada al goce.²²⁸

Estas alusiones literarias están en concordancia con la imagen provocativa de las divas italianas. Estos no son utilizados por Cube de forma explícita como sucedía con el paralelismo entre la escena de Pina Menichelli en *Tigre Reale* y la caracterización que Cube

²²⁴ Álvaro Retana Ramírez de Arellano fue un novelista y periodista español reconocido por sus obras eróticas que evidenciaban la frivolidad de la sociedad madrileña.

²²⁵ Sidonie-Gabrielle Colette fue una escritora francesa reconocida por su serie de novelas *Las aventuras de Claudine*, y su obra llevada al cine y teatro, *Gigi*.

²²⁶ Cube Bonifant, “Notas sociales: se inaugura una columna por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

²²⁷ Cube Bonifant, “Una inquieta espera”, *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, 59.

²²⁸ Resulta interesante que al igual que Cube Bonifant, Álvaro Retana utiliza el nombre de Claudina dentro de sus entregas periodísticas como referencia a su identidad literaria. Retana lo emplearía como seudónimo: “Claudina Regnier”, con el que firmaría sus artículos de 1911 para *El Heraldo de Madrid*.

describe en Notas sociales. Sin embargo, estos elementos ensayan una máscara que actúa en las crónicas: “Me fastidia que me interrumpan. Ahora observaré callando. El lago está muy bonito... yo le haría unas cuantas frases poéticas... hasta seré capaz de ponerme romántica y sentirme ‘fatal’”.²²⁹

El rasgo teatral en la crónica tiene sus antecedentes en la prensa francesa del XIX, como señala Marie- Eve Thérenty, ésta incluía tanto un periodismo informativo como una escritura literaria encaminada hacia la realización de un producto mediatizado sobre la actualidad. En esa segunda categoría es que la crónica presenta estrategias como “la elaboración de una anécdota, el seguimiento del detalle, la construcción polifónica, la novedad diferida y comentada sólo tiempo después de su emergencia, y la aparición del cronista como actor (parábasis), que rompe con la lógica referencial de la crónica.”²³⁰ Hadatty Mora afirma que estos rasgos pueden extrapolarse a las crónicas mexicanas de la segunda década del siglo XX debido a su carácter moderno y crítico, añadiendo humor y ligereza en la prosa.²³¹

Por tanto, las crónicas de Cube pueden establecerse dentro de la clasificación de Hadatty debido a que se edifica un escenario en el que convergen elementos de la industria cultural, la dinámica urbana y el humor crítico. La cronista aprovecha la cultura de masas para fraguar una imagen literaria que se orienta hacia la crítica aguda y cruel, sin desatender el carácter lúdico y dinámico que la prensa moderna exigía.

Su actuar en discurso tiene como características la articulación y repetición de gestos que, como indica Molloy, es una maniobra de provocación por parte del *poseur* “para no

²²⁹ Cube Bonifant, “Todo es música”, *El Universal Ilustrado*, 30 de junio de 1921, 12.

²³⁰ Marie-Ève Thérenty, “La crónica en el periódico francés del siglo XIX. ¿Caso irónico, rúbrica mediática o taller literario?”, *Boletín*, vol. xi, núm 1 y 2, México, 2006: 131- 160.

²³¹ Yanna Hadatty Mora, “Salvador Novo y Árqueles Vela, pioneros de la crónica moderna”, *La ciudad Paroxista prosa mexicana de vanguardia (1921- 1932)*, 76.

pasar desatendido, para obligar a la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso”.²³² La incitación a la provocación y el gesto felino asociado a las italiane refuerzan la *pose* que Cube edifica en sus columnas, este último es esencial para entender su relación con las divas.

Para configurar dicha imagen irreverente, la teatralidad y la *pose* son recursos que se complementan dentro de las crónicas para construir y proyectar su identidad literaria. La primera le permite a Cube exagerar actitudes y moldear el escenario ficticio de su enunciación; por otro lado, la *pose* le proporciona una máscara flexible que puede adoptar y adaptar según el propósito de cada entrega, facilitando su provocación y capacidad para atraer la atención de su público lector.

Ejemplo de lo anterior, puede constatarse en la entrevista realizada a Mercedes Manero, donde Cube escribe: “Hago un esfuerzo y oculto a la Cube guasona e irreverente y presento a la otra, la segunda, formal, hecha un poco de libros, y sin aspectos felinos. [...] Mi primera persona (la literaria) está ya mostrando sus ojos llenos de curiosidades.”.²³³ Las líneas anteriores revelan la dualidad en la personalidad de Cube, mostrando la forma en la que conscientemente maneja su imagen, al alternar entre diferentes máscaras de acuerdo con lo que deseaba comunicar en su columna.

En la entrega citada, Cube expresa la personalidad de ambas caretas: una literaria asociada a la curiosidad, la provocación y con rasgos felinos, y la segunda inscrita en lo serio y formal a la que le atribuye cierto conocimiento intelectual. Esta distinción se vincula con su primera entrega cuando menciona “Y aquí me tienen ustedes, recordándoles que soy una

²³² Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*, 29.

²³³ Cube Bonifant, “De como la más bella puede ser también la más simpática”, Confesiones femeninas fingidas femeninamente, *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 26, 27.

chiquilla colérica, versátil, pero en el fondo, capaz de ser formal".²³⁴ Si volvemos a esos primeros trazos contrastantes es notoria la continuidad por seguir inscribiéndose en aspectos contrapuestos de personalidad, es decir, mantener una imagen literaria indefinible, ambivalente y móvil, lo que valida el uso intencionado de una *pose* que permite la distancia y el disimulo.

La elección entre una máscara y otra le permite a Cube mediar con el espacio público y privado en el que se mueve, concediéndole el poder de hacer críticas y comentarios crueles que no le exigen disculpas o justificaciones. En su entrega "Con la condesa de tramar",²³⁵ Cube satirizar la decoración del interior de una casa burguesa, "Muy mal. Se conoce que esta gente hasta hoy es rica".²³⁶ El filo de sus palabras alcanza hasta las hijas del "hombre de baja estatura que sabe tanto de estas cosas como de cirugía",²³⁷ a quienes describe como mujeres vacías y frívolas como un modo de distinguirse de la superficialidad que les adjudica:

Son bellos los ojos de esta muchacha. Tiene cierta languidez musulmana. ¿Querrá deslumbrarme? Estoy segurísima de que no lo consigue, ni aun cuando sepa hablar de otras cosas que sean su casa, sus trajes, las aristocráticas recepciones a que concurre, las nobles familias que visita, etc. Tonta chiquilla que habla de frivolidades como una cotorra verde y parlanchina.²³⁸

Las palabras que emplea Cube señalan la percepción que tiene sobre la clase social con la que está conviviendo; ridiculizándolos y evidenciando la ignorancia que percibe en sus anfitriones. Las líneas que dedica a avergonzar a una de las jóvenes que escribe poemas constatan su necesidad de orientar su *pose* a la pugna o la provocación.

²³⁴ Cube Bonifant, "Notas sociales. Se inaugura una columna por Cube Bonifant", *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

²³⁵ Cube Bonifant, "Con la condesa de tramar", *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 36.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ *Idem*.

—Aquí tiene usted mis sonetos. Por fin me he decidido a publicarlos, con un retrato bellísimo, y una entrevista de...

Miro los papeles, sólo tolero los míos. ¿Cómo haré para que esta señoría desista de su empeño de mostrármelos? Yo soy culpable, pero en efecto, creí que escribiría versos elegantes.

Me salve ya.

—Una pregunta señorita. ¿Ha leído usted a Leconte de Lisié²³⁹, a Baudelaire a Copée, a Dierx, a Mallarmé...?

De modo que, la efectividad en el texto se debe al uso de esa máscara que sugiere una serie de ideas relacionadas con fatalidad como la crueldad o peligrosidad y que combinado con la ironía refuerza el comentario jocoso y mordaz.

—Pero ¿es que se marcha usted? No faltaba más. Aún tiene que ver mi fumador turco. ¡Ahora que me ha decidido a mostrárselo!

Miento con risueña suavidad:

—Sí, perdóneme un minuto. Voy a ser presentada a su hermana más pequeña...

Y me fugo con una queda habilidad felina. (Las niñas de la casa siguen parloteando con frívola y monótona insistencia de cotorras).²⁴⁰

La habilidad felina al que apunta Cube al final de la entrega responde al simbolismo que pretende asociar a esa careta literaria, esa primera persona que sale a relucir cuando busca juzgar. El gato como animal astuto e inteligente sabe salir de escena cuando la travesura está hecha y, dentro del contexto de la crónica, parece ser esa habilidad felina lo que le permite escabullirse con agilidad del cuadro social en el que se encuentra después de la crítica ácida o el comentario desalmado; encaminando su imagen discursiva al imaginario de la fatalidad.

La mujer fatal, según Erika Bornay, tiene como principales características “su capacidad de dominio, de incitación al mal y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y félina, es decir, animal”.²⁴¹ Este arquetipo que atrae tanto como se le teme fue creado, paradójicamente, por los hombres como una manera de contrarrestar sus impulsos carnales al culpar a la mujer de ellos. La animalización de la mujer proviene de esta línea de pensamiento, al atribuirle instinto

²⁴⁰ Cube Bonifant, “Con la condesa de tramar”, *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 36.

²⁴¹ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 1990), 106.

animales era más fácil domesticar su accionar en sociedad como su movilidad, o cuestionar y someter a juicio público sus decisiones de profesión y consumo.

Las divas como Pina Menichelli proyectaban ese modelo felino de seducción, la película *El Tigre Reale* refleja esta voluptuosidad animal, y que será explotado por el *Star system* estadounidense una década posterior. Según Patricia Gutiérrez Coba, la mujer felina tiene una actitud similar a la de los gatos: siempre en reposo, tendidas cómodamente, de aspecto sensual y con una mirada atenta a la cacería.²⁴²

Bajo esta perspectiva, el temblé felino que sugiere Cube puede incluso relacionarse con la mirada de la *flâneuse* en tanto que esa “atención a la cacería”, no supone el enganche del sexo opuesto, característica esencial en la personalidad de la mujer fatal, sino un lente dirigido hacia la fauna social, que, por medio de un tono malicioso y curioso, ingenuo y atrevido, enuncia pensamientos e ideas sin temor al señalamiento o la exclusión. De esta manera, Cube sintetiza los estereotipos alrededor de la mujer nueva: la *flâneuse*, la *flapper* y un tipo alterno y singular de la *feme fatale*.

Las ilustraciones que acompañan a la columna “Sólo para mujeres” abonan también a la interpretación de la *pose* felina de cronista, y, por extensión a la perspectiva pública que se podía tener de su imagen literaria. Aunque la decoración variaba, en al menos la mitad de sus entregas,²⁴³ el retrato de Cube está acompañado por dos cuadros decorativos con el dibujo

²⁴² Citada por Susana Elena Barrera Barrios, en *La mujer fatal en Salamandra de Efrén Rebolledo*, (Tesis de Licenciatura en Literatura Hispánica: Universidad de Sonora, Hermosillo, 2010).

²⁴³ Por orden de aparición: “¡Vanidad de vanidades!”, *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, 12; “La señorita fifí”, *El Universal Ilustrado*, 20 de julio de 1921, 24; “A caza de otra yo”, *El Universal Ilustrado*, 15; “Reflexiones de una chica sincera”, *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1921, 12; “Mi niña está enferma”, *El Universal Ilustrado*, 11 de agosto de 1921, 19; “La moda y otras perrerías, *El Universal Ilustrado*, 18 de agosto de 1921, 12; “Humos de té”, *El Universal Ilustrado*, 12; “El coloquio de lo frívolo”, *El Universal Ilustrado*, 25; “A flor de pupila”, *El Universal Ilustrado*, 21; “Psicologías de alfombra”, *El Universal Ilustrado*, 18; “Carta a una provinciana”, *El Universal Ilustrado*, 16; “Doña Inés y yo”, *El Universal Ilustrado*, 19.

de un gato. Esta composición gráfica de la sección fue asimilada por la cronista, probablemente, para insistir en su naturaleza crítica, y apropiarse de su espacio de enunciación, el cual era manejado por una línea editorial que integraba ese imaginario a su columna. “Me incomoda la posibilidad del parecido. Vuelve el rostro para ver si la sigo, y entonces me convenzo. Tiene una cara de gato, como yo, He aquí la semejanza”.²⁴⁴

Similar al ejemplo anterior, en “Confesiones femeninas fingidamente”, entrega citada anteriormente, describe un encuentro con un gato con quien se reconoce a partir de sus uñas:

—Qué gato más lindo— digo a mi compañero, el joven Casasola, que contempla paternalmente a su cámara, y de seguro piensa en la mujer más hermosa de México. Ni siquiera me ha oído; el amigo felino se deja coger, reconoce que mis uñas pueden hacer competencia con las suyas, y se marcha discreto. Recuerdo cuando Baudelaire dijo sobre los gatos y me decido a recitar, en voz baja, unos versos de Lucie Delarue -Marus Gabo, rey misterioso, culto y rapaz, ¿son dignos nuestros dedos ensortijados...?”.²⁴⁵

La asimilación de la animalidad tiene su punto clave en ademanes repetidos por la cronista y que recaen en la imagen de sus uñas. Como en casos anteriores, volver a “Notas sociales” es importante porque marca el camino de enunciación que pretende Cube, en esta entrega debut escribe: “Los niños me causan un profundo malestar; siento deseos de clavarles mis uñas afiladas”.²⁴⁶ Este guiño, al que se volverá más adelante, presupone una declaración agresiva y provocadora hacia la maternidad, actitud que ejemplifica la actitud del *poseur* por hacerse notar, que propone Molloy, y al que Cube recurre en otros contextos para destacar su contraposición con conductas sociales, o para desencadenar una crítica agresiva.

²⁴⁴ Cube Bonifant. “Doña Inés y yo”, *El Universal Ilustrado*, 3 de noviembre de 1921, 19.

²⁴⁵ Cube Bonifant, “De como la más bella puede ser también la más simpática”, en Confesiones femeninas fingidas femeninamente, *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 26,27.

²⁴⁶ Cube Bonifant, “Notas sociales. Se inaugura una columna por Cube Bonifant”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

Por ejemplo, en “La señorita fifí” acompaña a una joven de compras al centro histórico de la Ciudad de México: “Me acaban de presentar con una chica no fea. Me he puesto un poco colérica, no al grado de “sentir que mis uñas se alargan más allá de mis dedos”.²⁴⁷ Solo un poquillo, ¿saben? Porque a mí me chocan mucho las presentaciones. (Naturalmente que esto es mentira)”.²⁴⁸ El punto culminante de esta entrega reside en la crítica hacia la superficialidad que expresa la señorita fifí:

—Sí, porque en coche le ven a uno solamente la mitad del cuerpo, o porque hace bien andar en la calle cuando hay mucha gente o cualquier otra cosa por el estilo— miro mis pobres pues, que tampoco saben de estas cosas, y marcho con la chica en pos de un sombrero blanco con rayas azules, que se pueda poner y quitar sin estropear el peinado, que tenga la falta del tamaño exacto de uno que exhibe María Jacobini en yo no sé qué film, y que no sea de velo.

Mis uñas comienzan a alargarse...²⁴⁹

El pasaje es relevante en varios aspectos, la posición de Cube frente a los intereses de la señorita fifí, la cual manifiesta un desencuentro con una feminidad moderna que pasea por la ciudad con el fin último de la compra, pero del que Cube parece no sentirse identificada, pese a que su trabajo como cronista va encaminado al consumo cultural, este extracto pone en evidencia la distancia crítica con la que se acercaba a la cultura de consumo incipiente. Por otro lado, la mención a “la Jacobini” que parece contradictoria en relación con lo que se ha venido planteando, sin embargo, esto expresa que el empleo que hace de los referentes italianos es estratégico no es una imitación.

Como indica Molloy, la *pose* como declaración cultural confronta en un mismo espacio formas de ser en sociedad, proponiendo nuevas expresiones que desestabilizan, y en el caso particular de Cube, la interacción con otras maneras de vivir la feminidad, en este

²⁴⁷ Cube Bonifant, “La señorita fifí”, *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, 24.

²⁴⁸ *Idem*.

²⁴⁹ *Idem*.

caso una que se reconoce en un estereotipo frívolo que podría deducirse como tradicionalmente aceptado, le provocan una reacción crítica que desencadena un tono agudo y cruel, siendo en este punto donde la animalidad se hace presente, y que se proyectará en la voz irónica y satírica de sus crónicas.

En conclusión, la *pose* irreverente de Cube Bonifant está construida a partir de referentes que connotan ideas transgresoras, siendo el más representativo el de las divas italianas. Aunque Cube niega varias veces su gusto por los filmes y sus expositoras: “Me complace más una gaonera que los histerismos de la Menichelli”, es claro que es el ancla cultural del que se sostiene su irreverencia. Tal como señala Molloy, la *pose* pretende la mirada del otro para expresar un mensaje o generar una reacción, en ese sentido, la cronista es consciente de que, al asociar su imagen literaria con estos referentes, obtiene la distancia y notoriedad idónea para apelar a las lectoras atentas y conseguir una reacción a sus críticas.

4.4. Ironía y sátira en “Sólo para mujeres” de Cube Bonifant

Cube Bonifant impuso su singularidad frente al resto del contenido de *El Universal Ilustrado* al presentar una figura atrevida que subvertía cualquier imposición sobre cómo debía ser una columna femenina. Su escritura oscilaba entre críticas beligerantes y actividades culturales de la Ciudad de México a las que asistía y de las que se jactaba en sus columnas.

En esta línea, el propósito del siguiente apartado es profundizar en el uso del humor en la sección de sociales “Sólo para mujeres”. Partiendo de la idea de que la *pose* irreverente de Cube Bonifant se complementa con un tamiz irónico enlazado a un *ethos* subversivo, palabra que abarca tanto el perfilamiento literario de la cronista como los diversos matices discursivos de su crítica.

Cube recurre a la ironía con el propósito de comunicar un mensaje cifrado que apela a la autocritica y la reflexión de su público lector.²⁵⁰ Este proceso de codificación está presente en “Sólo para mujeres” a través de diversos niveles de enunciación, desde el señalamiento sutil hasta la sátira. En las siguientes páginas se analizan ejemplos representativos, donde es reconocible el uso de un *ethos* subversivo que refuta cualquier imposición sobre el deber ser desde el reconocimiento de las fisuras del sistema cultural y social en el que se desenvuelve como cronista.

4.5. Entre el elogio y la burla: Cube ironista

En términos generales, la ironía se produce cuando existe un contraste entre lo que se dice y el mensaje que realmente se quiere transmitir. En un texto se superponen dos sentidos: uno literal y otro codificado,²⁵¹ lo que crea una paradoja semántica que requiere de un desciframiento pragmático por parte del receptor. Esta oposición de sentidos establece la distancia del enunciador frente a su blanco de ataque, lo que favorece a la eficacia de la ironía como al efecto deseado en el receptor.

En “Sólo para mujeres” el distanciamiento que exige la ironía del sentido literal se expresa por medio de la *pose*. Cube se presenta como una mujer a la que nada satisface, pero que, a su vez, se complace de observar el escenario urbano en el que vive; entreteniéndose con la atmósfera de la ciudad como cronista *flâneuse*. Esta actitud le confiere ciertos rasgos

²⁵⁰ Aquí sigo la línea sugerida por Mariela Méndez quién propone que autoras como Alfonsina Storni y Clarice Lispector recurrieron a la ironía y la parodia para interpelar a sus lectoras. Considero que Cube realiza un ejercicio similar al construir una pose literaria que podía ser reconocida por el público lector de *El Universal Ilustrado*. Véase: Méndez, Mariela, “Aliadas e insurrectas: las columnas femeninas de Alfonsina Storni y Clarice Lispector”, *In Redes, Alianzas y Afinidades. Mujeres y escritura en América Latina*, Santiago de Chile: Universidad De los Andes, Universidad de Chile, 2014: 186.

²⁵¹ Catherine Orecchioni-Kerbrat, “La ironía como tropo”, en *De la Ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992), 198.

asociados con el imaginario de las divas italianas, lo que le atribuye una imagen de frivolidad que va en correspondencia con el tono juicioso y burlón de la ironía. Sin embargo, dicha superficialidad es una máscara que lejos de banalizar su discurso le permite resaltar su superioridad frente al resto de las personas con las que convive como dentro de los espacios que frecuenta.

Un ejemplo de esto último es la crónica “A flor de pupila”, en donde vemos a Cube esperando a una amiga en el espacio público, no sabemos si en un café, restaurante o parque, lo que es claro es que está mirando a la concurrencia desde distancia y con juicio: “Observando y pensando esto, espero con desesperación. Hace un cuarto de hora que miro distraídamente lo más notable de aquí: unos guapos jóvenes que mientras hace gemir los instrumentos que nunca había visto, se guasean y dicen calambures, y una pequeña escalera que se mueve con electricidad, en la que se agolapa una chiquilla enclenque...”²⁵²

Este cuadro social relatado por Cube, la sitúa como una autoridad que examina y evalúa con severidad por medio de una pose que acciona su intransigencia hacia cualquier situación que le parezca tediosa: “Me parece que me enfadaría menos durmiéndome en uno de los grandes salones del cine; pero como hoy tengo muchos deseos de hacer “poses” ...”²⁵³ En este sentido, el artificio es imprescindible para el empleo de la ironía y, como se analiza más adelante, es el engrane de su discurso satírico.

Sus comentarios críticos son progresivos y se alinean con la personalidad trazada en “Notas sociales”, donde ya anticipaba su naturaleza descomedida al presentarse como “una chica colérica y versátil”. Afirmación que sostiene el crecimiento gradual de su crítica, esto

²⁵² Cube Bonifant, “A flor de pupila”, *El Universal Ilustrado*, 29 de septiembre de 1921, 21.

²⁵³ *Idem*.

se expone concretamente en su crónica en “El país de los enanos”²⁵⁴, donde las observaciones que, al inicio, son una forma de describir el panorama social en el que se encuentra, crecen de forma desmesurada hacia el señalamiento corrosivo: “Los escudriño porque he oído hablar mucho de estos hombres que se llaman “fifís”. ¿Y cómo he oido hablar de ellos? ¡Ah!, me han dicho que visten a la inglesa sin usar sopa interior; que no se bañan con frecuencia, que se perfuman con exceso, que son amorales y equívocos...”.²⁵⁵

En la cita anterior, Cube está estudiando el comportamiento de unos jóvenes “fifís” que al igual que ella se encuentran en el Sanborns de la casa de los azulejos en la Ciudad de México. Su opinión en torno a ellos desemboca en una reflexión despectiva sobre porqué las mujeres los prefieren: “Sí les gustan, cómo no. Y es que como carecen de dignidad, son para ellas una especie de perritos falderos que a todas partes las siguen, y se anulan cuando las niñas los quieren. ¿Sabe usted? Son como extras”.²⁵⁶

Al calificar a los “fifís” como “perritos falderos” y “extras”, aludiendo al lenguaje cinematográfico, Cube está revelando una postura de superioridad que degrada, al punto de la humillación a una juventud superficial que se deja llevar por las apariencias y carece de criterio. Como apunta más adelante:

Hay un joven poeta, que habla demasiadamente fuerte para que le oigan, de su último viaje a París. Hace una descripción del Barrio Latino, maravillosa, maravillosa porque es de Coppée. ¿Cuándo callara? Y recuerdo que una amiga mía me recomendó una oración eficaz para correr a esa gente. ¿Cómo es? ¡Ah! “San Francisco bendito que...”.²⁵⁷

²⁵⁴ Cube Bonifant, “En el país de los enanos”, *El Universal Ilustrado*, 26 de mayo de 1921, 21.

²⁵⁵ *Idem*.

²⁵⁶ Cube Bonifant, “En el país de los enanos”, *El Universal Ilustrado*, 26 de mayo de 1921, 21

²⁵⁷ Cube Bonifant “A flor de pupila”, *El Universal Ilustrado*, 26 de mayo de 1921, 21.

Este pasaje, si se piensa dentro de un medio popular y de carácter ligero como *El Universal Ilustrado*, muestra el carácter subversivo del *ethos* de Cube. Ya que está introduciendo una observación punzante hacia cierta juventud moderna que podía ser lectora del suplemento e incluso de su columna. En este contexto su *ethos* tiene una intención de crear un efecto reflejo con su público.

Este efecto de involucramiento hace del *ethos* un mecanismo clave en el empleo de la ironía, puesto que está relacionado con el *pathos* aristotélico, es decir, apela al sentimiento que el enunciador desea transmitir, propiciando una respuesta dominante que es deseada y realizada por el texto literario.²⁵⁸ El *ethos* es un concepto propuesto por el grupo Mu y retomado por Linda Hutcheon para sustentar la especificidad pragmática del tropo irónico y los géneros que lo acompañan: la sátira y la parodia. Ya que el vínculo con el receptor es necesario tanto para el desciframiento del doble mensaje irónico como para su interpretación.

El alcance de la interpretación pragmática de las crónicas de Cube no sólo abarcan lo textual, también integra a la materialidad de su sección “Sólo para mujeres”. Donde los objetos visuales que acompañan a la columna —bebés, peines, espejos, labiales—, vinculados con una imagen idealizada y pasiva de la mujer son resignificados por medio del relato irónico que trasciende la especificidad de la columna femenina.

Esto puede notarse en la crónica “Mlle. De Phocas”, donde el uso de los paréntesis como de los puntos suspensivos señalan la comicidad irónica, que, a su vez, denota un mensaje crítico sobre la superficialidad de una juventud que no se distingue debido a que siguen las mismas modas.

²⁵⁸ Grupo Mu, “Acercamiento al fenómeno del ethos”, en *Retórica fundamental* (Barcelona: Editorial Paidós, 1987), 234.

En el salón hay algunas familias. ¿Quieren ustedes ver a las chicas? Casi todas visten de blanco no sé si han creído que abril es el mes de María Santísima. Ríen y charlan. Dos, entre todas se hacen notar... (¡Oh, será muy difícil que haya quien las confunda!) Trajes iguales, con cintas azules; en la piel morena una cantidad excesiva de polvos; en la cabeza, bastante erguida, y entre el pelo brillante y rizado... se ve algo...²⁵⁹

En la cita, el señalamiento revestido de humor y complicidad —“¿Quieren ustedes ver a las chicas?”, desarticula también la imagen de frivolidad que Cube proyecta, lo que muestra que su *pose* no sólo es premeditada, sino también puesta en crítica.

Así, el *ethos* subversivo de Cube transgrede las expectativas sobre las columnas femeninas, por medio de un *ethos* ironico-satirico que desafía las normas del deber ser femenino, sobreponiendo el lugar que se le asignaba a estas secciones en la prensa y dirigiendo su *ethos* hacia la autocrítica de su público lector que podía encontrarse reflejado en el comentario punzante, sino lograba descifrar el doble mensaje.

Aquí, entra lo que Linda Hutcheon a establecido en relación con la atención y perspicacia del interprete, el cual, en esta perspectiva tiene un rol determinante para la comprensión del *ethos*. Escribe Hutcheon:

La ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada). [...] El lector que no logra captar la ironía (la parodia o la sátira) es aquel cuya expectativa es, de un modo u otro, insuficiente.²⁶⁰

Al ironizar las convenciones sociales y el rol tradicional de la mujer, Cube transforma el espacio textual en un escenario de complicidad crítica con su público lector, lo que provoca

²⁵⁹ Cube Bonifant, “Mlle. De Phocas en provincia”, *El Universal Ilustrado*, 14 de abril de 1921, 10.

²⁶⁰ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (México: UAM-I, 1992), 188.

que la lectura trascienda el texto y se dirija a “un desciframiento de la intención evaluativa, por tanto, irónica del autor”.²⁶¹

Volviendo a la cita de Hutcheon, esta confabulación en “Sólo para mujeres” resulta efectiva porque la ironía involucra una actitud evaluativa que integra no sólo a quien ironiza, sino también de quien descifra. Ejemplo de esto, se encuentra comentarios aparentemente elogiosos que “implica un juicio negativo, casi siempre peyorativo”,²⁶² y que Cube emplea para enmascarar comentarios corrosivos sobre la intelectualidad y el consumo cultural femenino. En el caso “Notas sociales”,²⁶³ el comentario laudatorio introduce la práctica de interpretación mencionada, creando una sinergia textual de complicidad. La crónica además de advertir la personalidad de la cronista narra cómo un amigo “la riñó” por sus gustos literarios, lo que provoca que Cube exponga con sutileza una valoración burlona:

“Tengo un amigo que me obsequia libros buenos (oh, esos sí son buenos, porque mi amigo es culto) y que cierta vez, al encontrarme con el Octavo pecado capital de Álvaro Retana, me riñó: —Usted pierde el tiempo leyendo jóvenes extraviados —y me castigó con una colección de ‘Claudinas’ de Willy””.²⁶⁴

La cita muestra dos sentido de manera simultánea: un sentido literal que valida el intelecto de su amigo, enfatizando en su buen gusto al calificarlo de “culto”, y otro irónico, que se advierte en los paréntesis, “(Oh, esos sí son buenos)” que enfatizan el comentario sarcástico que lejos de alabar, ridiculiza el gesto de su amigo, revelando una crítica encubierta bajo la impronta del elogio.

²⁶¹ *Ibid.*, 175.

²⁶² *Ibid.*, 176.

²⁶³ Cube Bonifant, “Notas sociales. Se inaugura una columna por Cube Bonifant”. *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.

²⁶⁴ *Idem*.

El empleo de los paréntesis resulta clave, ya que funcionan como recurso de contraste y como espacio textual que busca la implicación del lector. La cronista interrumpe el flujo del relato para hacer una aclaración dirigida con el propósito de involucrar a su público lector en un acto de burla compartida que no apela a la risa cómica, sino al rebajamiento de la figura de su amigo “culto”.

Este comentario dirigido pone de manifiesto las tensiones sobre lo que era percibido como “culto” y “popular”. Esto se percibe en las palabras previas de su “amigo regañón”, quien le señala: “Hoy se adorna usted con ideas que lleva todo el mundo”²⁶⁵. Cube juega con este contraste como una forma de reírse de la rigidez del sistema cultural, denunciando de forma irónica cómo las mujeres eran juzgadas por ciertos grupos sociales por sus elecciones culturales, muchas de estas relacionadas con la cultura de masas.

El hecho de que su amigo “la riñe” por no leer a ciertos autores y después “la castigue”, pone en evidencia las tensiones alrededor de los gustos culturales de las mujeres. La elección de palabras no es casual, reñir y castigar, aunque plasmadas de manera irónica, connotan cierta violencia velada en relación con el contexto hostil en el que se desempeñaba como cronista. Por lo que, posiblemente su pose frívola y la distancia irónica es una manera de responder a la vigilancia y el prejuicio al que se enfrentaba.

La doble intención proyectada en “Notas sociales”—de inversión semántica y de evaluación pragmática—está implícita en la palabra griega *Eiron*, que tiene que ver con el juego del ironista que se coloca en una posición de simulación para ridiculizar a otro, que es identificado con la palabra *Alazon*.²⁶⁶ Cube está actuando el papel de *Eiron* al desenmascarar

²⁶⁵ *Idem*.

²⁶⁶ Pere Ballart sugiere que el origen de la ironía como concepto se encuentra en las representaciones de la comedia clásica griega, que dio origen a dos personajes que compartían escena: uno mostraba cierta falsedad (*Alazon*) y un segundo que desenmascaraba al primero y lo ridiculizaba

la supuesta intelectualidad de su amigo, desde el fingimiento, aparentando un conocimiento menor y subestimando sus elecciones literarias desde una imagen de ingenuidad ensayada.

Esta degradación del personaje masculino es similar a la que se encuentra en la crónica, “Una pequeña Marquesa de Sade para un Oscar Wilde Pequeño”, donde Cube se burla de un joven llamado Pepe Luis que busca su atención. El encuentro es relatado de la siguiente manera: “Algo grueso: ¡si fuera algo más alto! Los ojos son muy pequeños, es afectado, y me produce mala impresión. Me mira, y seguro de que le voy a escuchar, dice con voz “especial”. Yo soy toda intelectualidad. No como pienso. Me asombro”.²⁶⁷

Cube describe a Pepe Luis como un snob que pretende una imagen de intelectualidad que busca su atención con comentarios insustanciales. La sobreposición de sentidos aparece cuando Cube señala el absurdo de su comentario: “Yo soy todo intelectualidad. No como pienso”. Palabras que después son retomadas por Cube para recalcar la pretensión y el desprecio: “y el joven todo intelectualidad” comienza a “pensar” las pastas”.²⁶⁸

El encuentro con Pepe Luis apunta a dos críticas, la primera relacionada al ritual social del cortejo que pareciera intentar establecer el joven, y que Cube enuncia con claro desdén por medio de la evaluación constante a su comportamiento: “Él me observa. Saca un pañuelo perfumado y lo lleva ligeramente a los labios. Critico en silencio sus excesos de perfumería y su afán de demostrármelos. ¡A mí que me gusta que los hombres huelan a baño y suavemente a loción, y que no digan!”.²⁶⁹ Lo que sugiere un rechazo y un señalamiento risible

(*Eiron*). En estas representaciones el público se convertía en cómplice del ironista, lo que volvía a ambos personajes una dualidad y un complemento, a la vez. En *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns crema, 1994), 39-41.

²⁶⁷ *Una pequeña marquesa de Sade para un Oscar Wilde Pequeño*, *El Universal Ilustrado*, 21 de abril de 1921, 9.

²⁶⁸ *Idem*.

²⁶⁹ *Idem*.

de la situación que, evidentemente, la incómoda tanto como le divierte. Al contraponer el perfume con el olor a baño está degradando las implicaciones del cortejo como a la parafernalia de las apariencias que rodean a este tipo de interacciones sociales.

Por otro lado, este encuentro se dirige nuevamente a defender cierta intelectualidad femenina construida a través de la industria cultural. Esto se puede advertir cuando Cube menciona una serie de noticias publicadas, posiblemente, en *El Universal Ilustrado*: “Dos o tres muchachas me siguen, y yo lesuento que el Dr. Atl continúa su excursión al Popocatépetl; que el vate Frías adelgaza y se pone ojeroso; (busco a los niños: están inquietos); que Sánchez Mejías habla bien de Gaona y Bajaso y prepara en Guadalajara un brillante número de “Aurora””.²⁷⁰ Notas que, además, son introducidas entre dos momentos clave del relato: durante su conversación con Pepe Luis y la llegada de unos niños que comienzan a rondar muy cerca de ella, y que son buscados con impaciencia por la cronista.

La mención a estos personajes del ámbito cultural y taurino no es casual; están anunciando un distanciamiento entre lo que supuestamente tendría que anhelar como mujer: un pretendiente y la maternidad. Aunque es una declaración apenas perceptible, es importante para comprender la disminución que hace de Pepe Luis, así como del rechazo latente a los niños. Cube está sobreponiendo sus intereses intelectuales y culturales sobre las expectativas del deber ser. Esto, además de acentúa su ethos, demuestra su bagaje cultural e informado lo que desequilibra la ligereza de lo que supondría son las columnas de sociales.

Con respecto al humor, la risa desdeñosa expuesta en ambas crónicas revela la intención de la escritora por defender sus intereses como consumidora, distinguiéndose de modelos tradicionales sobre los gustos “femeninos”, así como de posibles imposiciones con

²⁷⁰ *Idem*.

respecto lo que se espera sea parte de su bagaje cultural como mujer. Similar a la comicidad clásica de *Eiron* y *Alazon*, Cube busca que sus lectoras se rían de la pretensión y la seriedad de sus “amigos cultos”, con el propósito de establecer un posicionamiento que incite al público lector a un cuestionamiento sobre el deber ser que se imponía.

Cube no confronta directamente las imposiciones de “su amigo culto” ni tampoco se toma demasiado en serio las insinuaciones de Pepe Luis porque reconoce que las expectativas que estos simbolizan son arbitrarias, es decir, por medio de la ironía ella está reconociendo y construyendo su autonomía intelectual y cultural, redefiniendo esas imposiciones desde las posibilidades de la columna femenina. El humor no les resta importancia, por el contrario, remarca lo que tiene que ser cuestionado.

A través de “Notas sociales” y “Una pequeña marquesa de Sade para un Oscar Wilde pequeño”, Cube Bonifant despliega una crítica que desarticula las pretensiones intelectuales de un sistema que cuestionaba y orientaba los intereses culturales de las mujeres como consumidoras, enjuiciando los gustos de quienes, como ella, buscaban sobresalir en la prensa. Su ethos acentúa su voluntad por establecerse como una escritora que no se conforma con ser incluida en el campo cultural, sino que pretende situar públicamente un modelo de escritora que revelaba las problemáticas y tensiones de la estructura social a través de la ironía.

Su *ethos* no se agota en el espacio textual de la crónica, la complicidad no sólo es un mecanismo de diálogo con el lector, también funciona como una afrenta. Cube desafía a su público a cuestionar sus creencias y comportamientos, obligándolo a participar en el desciframiento del doble mensaje. Así, genera una tensión entre la ligereza que supone el suplemento cultural y la seriedad de su comentarios encubiertos, en los que, posiblemente, más de un lector o lectora se veía reflejado.

Por ejemplo, en la crónica “Un banquete sin Sócrates”, Cube narra una conversación con un grupo de amigos, entre ellos un joven financiero que, según ella, “tiene muy pocos deseos de “descifrarme”²⁷¹. Durante la entrega, lo ridiculiza a través de comentarios punzantes donde la cronista se burla de su solemnidad: “Y después, cuando ha servido la última coa de vino y pasado la servilleta por sus labios, contesta para mirarme: —Solo puedo decir a usted que soy gente seria. Hundo mi sombrero hasta los ojos. Me repongo un poco y aventuro: —¿No hablan ustedes de literatura?”.²⁷²

Cube se burla de la solemnidad del joven, pero también del tono general de la conversación. En un momento, se alarma al escuchar que discuten “cómo debe ser la mujer para retener siempre al marido en el hogar”:

De pronto me alarma, y es que se ha puesto a hablar de un asunto muy delicado del matrimonio. Discuten cómo debe ser la mujer para retener siempre al marido en el hogar. Me miran los dos y preguntan: ¿Usted qué opina? Yo dándome importancia: digo como la Reina de Rumania: Si el corazón de tu marido es muy elástico, olvida este detalle por algún tiempo, acuérdate que tiene estómago. Aliméntalo bien, y regresará a tu lado.²⁷³

En este escenario, el contrapunto que acciona la ironía es la referencia que Cube hace a un consejo dado por la Reina de Rumania, lo que le permite mantener la distancia y aligerar el tema “serio” que sus compañeros mantienen. Al aludir a un personaje tan lejano y posiblemente inexistente, la cronista se deslinda de tener que opinar “en serio”, y se burla del mandato de “retener al marido” como si fuera una propiedad.

El tono burlón que sugiere “si lo alimentas, volverá” ironiza la idea de que el amor puede mantenerse a través del cuidado doméstico, reduciendo el vínculo a una transacción,

²⁷¹ Cube Bonifant, “Un banquete sin Sócrates”, *El Universal Ilustrado*, 23 de junio de 1921, 12.

²⁷² *Idem*.

²⁷³ *Idem*.

exponiendo con sutileza la lógica de los roles tradicionales. Esta mordacidad, que cierra la crónica, también muestra una postura crítica hacia los modelos de género y reafirma el estilo de Cube: una voz que juega con la apariencia de ligereza para desplazar, entre bromas, una crítica incisiva. Su *ethos* se construye en complicidad con sus lectoras, quienes podían reconocer en esas situaciones la tensión entre los mandatos sociales y sus propias experiencias.

Otro tema común o de interés social que Cube aborda con mordacidad es el de la maternidad. En un tono más frontal su posicionamiento con respecto a los niños es radical en relación con otros temas que versan en su columna.

4.6. Cube Bonifant una satírista desalmada

El humor irrisorio de Cube Bonifant es un reclamo a las normativas de género que exigían recato y pasividad por parte de las mujeres. El modelo de mujer que encarna Cube, con su actitud disruptiva y su sutileza mordaz, funcionan como un contrapeso a la trivialidad que se espera de una columna de sociales. Esto aporta una dimensión subversiva a su columna porque deja entre ver las fisuras de un sistema arraigado en valores que, pese a los cambios en la dinámica urbana, mantenía al espacio doméstico como a las prácticas de cuidado como elementos inseparables a la figura femenina en sociedad.

Las críticas de Cube pueden percibirse, en esta línea, como una correspondencia con ciertos movimientos feministas de la época, —cabe recordar que apenas unos años atrás, en 1916, se llevó a cabo el Congreso Feminista en Yucatán²⁷⁴, o que en 1923 las secretarias y

²⁷⁴ Según Gloria Luz Alejandre Ramírez y Eduardo Torres Alonso, las mujeres que participan en el Congreso Feminista de Yucatán de 1916 son conscientes de que su papel dentro de la esfera pública va más allá de la conquista del terreno de lo profesional, sus exigencias están orientadas a la reivindicación de las mujeres en el espacio político desde el voto y la elección de cargos populares. En, “El Primer Congreso Feminista de Yucatán 1916. El camino a la legislación del sufragio y

telefonistas organizaron protestas exigiendo igualdad de salarios como guarderías en sus oficinas para el cuidado de sus hijos²⁷⁵. Estos movimientos en órbita con la producción periodística de Cube la sitúan dentro de un marco social y cultural que no se pueden excluir de la dimensión crítica que expresa “Sólo para mujeres”, sin embargo, Cube no se posiciona ni se reconoce en alguna de estos movimientos, por el contrario, arremete en su contra.

Esto está registrado en crónicas como “Feminismo a toda vela”, donde relata su experiencia en un encuentro feminista: “El caso es que asistí a una de las conferencias en donde, a pesar de mi esfuerzo, no me entusiasmé. Encontré ahí a muchas mujeres feas y casi ancianas, cursis”.²⁷⁶ Otro ejemplo es la ya citada, “Un Banquete sin Sócrates” donde al ser cuestionada por el “financiero pulcro” sobre desde cuándo no era feminista. Cube responde tajante: “desde que me convencieron de que no soy fea ni vieja”²⁷⁷. En “Cabellos largos e ideas cortas”, también hay un rechazo de Cube hacia un grupo de escritoras a quienes considera que “más que intelectuales parecen dos señoras burguesas que han mandado a pasear a los chicos, y ahora descansan, lamentando la juventud que se va”.²⁷⁸

La mención a estas crónicas es necesaria para entender que la defensa que realiza Cube sobre el rol de la mujer en la modernidad mexicana es otra. Una signada por la crítica y la inconformidad de ser encasillada. La incomodidad que produce su ethos en las crónicas citadas comunica a su público lector que la modernidad que ella materializa es incompatible

reconocimiento de ciudadanía a las mujeres. Construcción y tropiezos”, *Estudios políticos* (México) núm.39 (Septiembre -diciembre, 2016): 59-89.

²⁷⁵ Susie S. Porter, *Del ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México. 1890- 1950*. Trad. Lourdes Asiaín (Zamora: El Colegio Michoacán, 2020), 42.

²⁷⁶ Cube Bonifant, “Feminismo a toda vela”, *El Universal Ilustrado*, 20 de octubre de 1921, 34.

²⁷⁷ Cube Bonifant, “Un banquete sin Sócrates”, *El Universal Ilustrado*, 23 de junio de 1921, 12.

²⁷⁸ Cube Bonifant, “Cabellos largos e ideas cortas”, *El Universal Ilustrado*, 8 de diciembre de 1921, 24.

en términos ideológicos con los comportamientos y actitudes que percibe de quienes pregoman el cambio y la renovación. Como cierra en “Cabellos Largos e ideas cortas”:

Me marcho decididamente, con la satisfacción de no ser autora de cuentos, de obras teatrales, de prosas poéticas o de impresiones sobre la Madre Patria, me marcho contenta de no ser escritora, y pensando en realidad, “la mujer es un animales de cabellos largos y de pensamientos cortos”; pero además con la complacencia egoísta y risueña de mis cabellos recortados y mi poca feminidad.²⁷⁹

Los comentarios tajantes y despectivos de Cube hacia los grupos de mujeres feministas y escritoras es muestra de la desconexión generacional, decir que son viejas y feas, es una imprudencia declarativa que lleva implícita la marca de una actualidad distinta, que no propone sus alcances porque Cube no busca ser un modelo que seguir, ni lo pretende, pero sí apela a la autocrítica de su público lector.

Esta modernidad discordante se refleja en su actitud confrontativa hacia la maternidad. No hay un disimulo en su comentarios ni una propuesta didáctica. Su ethos es polémico en este tema. Sin embargo, el mensaje que pretende comunicar coincide con las ideas de Lauren Wright, que escribía para *Las hijas del Anahuac*, y quien defendía que ser madre era parte esencial de la vida de las mujeres, pero no aceptaba que la maternidad fuera el único camino para el sexo femenino. Cube podría coincidir con esta postura ideológica, pues igual que la escritora decimonónica, proyecta una intención muy clara por defender su intelectualidad e imagen, antes que cualquier otro rasgo, sea la maternidad, sea la sensibilidad, la pasividad o el aspecto romántico.

En este contexto, la eficacia humor ácido de la sátira reside en su relación con el ethos burlón de la ironía. Ahí donde el señalamiento evaluativo coincide con el ataque frontal es cuando el ethos despectivo de la sátira manifiesta una risa desdeñosa. Como sostiene

²⁷⁹ *Idem.*

Marco Antonio Coronel, la finalidad de la sátira es siempre correctiva y se distancia de la ironía en cuanto a su visibilidad en el texto. La ironía “exige un contenido realista y una actitud opaca por parte del autor, mientras que la segunda [la sátira] requiere ante todo una fantasía, un contenido grotesco explícito, una idea de lo moral implícita y una actitud militante y directa del autor”.²⁸⁰ Desde esta perspectiva, los ataques directos de Cube no atañen a una intención reformadora sino a mostrar las contradicciones y fallas de su tiempo sin una intención por aleccionar.

A diferencia del aspecto irónico que mantiene su funcionamiento dentro del ámbito textual, la sátira apunta hacia lo extratextual²⁸¹. Este es un *ethos* despreciativo que no oculta su crítica bajo el disimulo, —recordar la puesta en escena de Erion y Alazón—. Por el contrario, busca la confrontación, esto hace que su localización sea identifiable dentro del texto.

Sin embargo, la sátira desde un sentido didáctico no busca siempre corregir los vicios o comportamiento sociales, en ciertos casos, su intención es sólo atacar, polemizar con las ideas o sobajar desde el menosprecio a autoridades políticas o sociales. El ethos satírico de Cube se adhiere a esta noción, pues su ataque se proyecta desde la exageración y la agresividad hacia los niños.

La muestra más contundente está en “Notas sociales”, en donde como parte de su presentación expresa sus gustos por las flores y los niños:

¿Me gustan las flores y los niños?
Las flores... sí, sólo para deshojarlas y comerme los pétalos. Los niños me causan un profundo malestar; siento deseos de clavarles mis uñas afiladas.
Oí decir hace poco a un caballero:
—¡Qué bellos ojos tiene mi hijo!...

²⁸⁰ Antonio Marco Ramos Coronel, *La sátira latina* (Madrid, Editorial Síntesis, 2002), 11.

²⁸¹ Linda Hutcheon, 190.

—Y me estremecí de voluptuosidad, al pensar en una discreta maldad: sacarle los ojos.²⁸²

El deseo exagerado que expresa Cube es una declarativa cultural. Es un rechazo abiertamente despectativo hacia dos componentes asociados culturalmente a lo femenino: las flores y los niños. A su vez, está contraponiéndose al matrimonio y a cualquier implicación doméstica, al decidir “sacarle los ojos” al caballero que expresaba sobre la belleza de los ojos de su hijo.

Aunque cada tipo de flor tiene un significado diferente, en términos generales su simbolismo tiene que ver con un principio de pasividad.²⁸³ Al trasladar este sentido al fragmento citado se muestra una concordancia con el tamiz irreverente de Cube, sin embargo, su vínculo con lo maternal convierte al fragmento en una provocación que quebranta el estereotipo del ángel del hogar. Lo que la distancia de la mera irreverencia y la coloca en una posición de transgresión radical.

La figura del “Ángel del hogar”, representaba una serie de preceptos morales relacionados con la idealización de una “mujer dulce, modesta, laboriosa y resignada, destinada a la vida doméstica y nacida para amar a, y sacrificarse por el bienestar de su familia”²⁸⁴ Durante los primeros años posteriores al conflicto revolucionario “las mujeres ocuparon un lugar privilegiado en la retórica del nacionalismo posrevolucionario: se les encargaba criar futuros ciudadanos que fueran sanos, educados y económicamente productivos dentro del hogar”.²⁸⁵ Por tanto, en el *ethos* de Cube subyace un insulto a lo que

²⁸² Cube Bonifant, “Una pequeña marquesa de Sade para un Oscar Wilde Pequeño”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921,42.

²⁸³ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, (Madrid: Ediciones Istmo, 1995), 773.

²⁸⁴ Cristina Enríquez de Salamanca, “Siglo XIX: narradoras, poetas, dramaturgas”, en *Breve Historia feminista de la literatura española* (Barcelona. Anthropos, 2000), 64.

²⁸⁵ Rielle Navitski, “Entre críticos y fanáticas. La recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 6 (Diciembre de 2020):149-183.

se supone debería ser no sólo un rasgo “natural” en las mujeres sino también a un sistema que se formaba con base en una ideología de la diferencia sexual.

El argumento de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres fue ampliamente difundido como una forma de limitar el acceso de las mujeres a espacios de discusión política o académica. Tal como lo señala la investigadora Celia Amorós: “las esferas se vincularon con los términos cultura y naturaleza. Esta última se juzga más cercana a lo femenino que a lo masculino, arguyendo una presunta proximidad entre los términos “naturaleza” y “mujer”, con base en la capacidad reproductiva de ésta”.²⁸⁶ Por lo que, la ironización a la intelectualidad de las figuras masculinas, antes analizadas, es también una respuesta a esas imposiciones; una defensa sutil que no busca el diálogo, sino el ridículo y la humillación de ese sistema cultural.

Volviendo a “Notas sociales”, el rechazo es frontal y la dirección clara: no sólo desea clavar sus uñas en los niños también quiere comerse las flores. Símbolos femeninos que corresponden a ese imaginario de la diferencia biológica. La provocación de Cube no es aislada, está vinculada al modelo que toma como parte de su pose, el de las divas italianas. Concretamente el de Pina Menichelli en *Tigre reale*.

Este modelo de las divas italianas, relacionado con cierto erotismo melodramático y una afronta contra el modelo nacionalista, es adaptado por Cube desde el sadismo representado por sus uñas y que, al relacionarlo con la maternidad, subraya su postura por demarcarse de la figura de la madre obstinada y sacrificada, orientándola hacia la animalidad de la *femme fatale*.

²⁸⁶ Cecilia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal (pensamiento crítico. Pensamiento utópico)* (Barcelona: Anthropos, 1991), 32.

Este rechazo afilado está presente en la citada “Una pequeña Marquesa de Sade...”, donde continúa con este argumento llevándolo a la práctica cuando un pequeño que se acerca a ella para esconderse.

—¡Escóndeme! ¡Escóndeme...!

Es un pequeño que juega. Le cojo maquinalmente y le siento junto a mí. Mis amigas se han alejado discretas. El joven “todo intelectualidad” parece que se decide a hablarle. Yo comienzo a mirar al chico. Hablé alguna vez de mi aversión por los niños y de los deseos que siento de clavarles mis uñas. Este nene es muy mono. Tiene el cabello muy fino, recortado más arriba de la nuca blanca, y los ojos muy negros. A medida que lo miro más, siento que mis uñas se alargan más allá de mis dedos. [...]²⁸⁷

Este fragmento valía citarse en extenso porque refleja varios de los puntos analizados hasta ahora: el desprecio al mandato de la maternidad, el ritual del cortejo, así como la ironización a la intelectualidad de Pepe Luis. Todo esto expuesto desde una pose felina que se manifiesta en el simbolismo de las uñas que, como sus palabras buscan lastimar e incidir en el imaginario del lector.

Este gesto no sólo es una manifestación de violencia simbólica, también es teatral. Las uñas que se alargan “más allá de los dedos” evocan una puesta en escena que conecta con el cine mudo y la estética de las divas italianas, donde el cuerpo exagerado —los ojos, las manos, las posturas— sustituyen la palabra. En Cube, esta gestualidad dramatizada se convierte en forma de autorrepresentación cargada de artificio, que intensifica la animalidad de la femme fatale al mismo tiempo que la distancia de cualquier noción de feminidad dócil o natural.

Esta actitud despectiva sumada a su caracterización felina y peligrosa subraya su desconexión con la idea de la maternidad como un instinto inherente, así como con su

²⁸⁷ Cube Bonifant, “Una pequeña marquesa de Sade para un Oscar Wilde Pequeño”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921,42.

insistencia a adoptar ese rol. Cube manifiesta este alejamiento al escribir: “Le cojo maquinalmente” para después remarcar con la violencia física anunciada previamente: “me gustan los niños solo para sacarles los ojos”, mostrarlo:

—Y los niños ¿le agradan a usted?

—Sí, me seducen tanto como a usted. Junto a ellos me siento completamente paternal. Bebé, chilla: ¡ya me he sentido “maternal”! Le aprieto con violencia, hasta hacerlo sufrir.²⁸⁸

El carácter corrosivo que refleja Cube exponen un *ethos* subversivo que tiene como objetivo último declarar de manera directa y frontal una postura crítica hacia una estructura social, cultural y política. En estos comentarios no hay una crítica velada o una simulación calculada; aquí la finalidad de la sátira es polemizar con las ideas desde un posicionamiento radical.

Como afirma Marco Coronel, “el ataque satírico responde a la indignación o simplemente desacuerdo que experimenta un individuo ante la situación de la sociedad”²⁸⁹ Cube sobrepone su intelectualidad resistiéndose y rechazado por completo a aquello que Gabriela Mistral promovería un par de años después como parte de la campaña de alfabetización promovida por José Vasconcelos: “Cuando te cuenten, madre mexicana, de otras mujeres que sacuden la carga de la maternidad, que tus ojos ardan, porque para ti todavía la maternidad es el profundo orgullo.”²⁹⁰ Así como de sus contemporáneas que luchaban por no ser reducidas a su función maternal y tomar en cuenta su lugar como parte de la fuerza de trabajo.²⁹¹

²⁸⁸ *Idem*.

²⁸⁹ Antonio Marco Ramos Coronel, *La sátira latina* (Madrid, Editorial Síntesis, 2002), 16.

²⁹⁰ Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres*, (México: Porrúa, 1988), 90.

²⁹¹ Gabriela Cano, “Más de un siglo de feminismo en México”. *Debate Feminista*, vol. 14 (Octubre 1996): 345-359.

Cube se desmarca de todo discurso político o social para edificar su propio modelo de feminidad. No es que no estuviera al tanto de las discusiones de su tiempo, es visible su conocimiento e interés crítico por temas relacionados con el papel de las mujeres. Sin embargo, su accionar correspondía a sus intereses como escritora. La pose que articula, estratégica y calculada, es una muestra de su intención por abordar temáticas desde una distancia que le permitiera ciertos alcances críticos.

El ethos que expresa en sus crónicas es clave para comprender que su crítica iba más allá de una rabia, hay una pretensión comunicativa que se inserta en el sarcasmo y la exageración que buscan incidir de forma clara en temas que giran en torno a la vida social y cultural de su tiempo, en particular, en la experiencia moderna de las mujeres.

El destinatario tanto de la sátira como de la ironía deben conocer el contexto en el que se desarrolla la crítica, en este sentido, las normas sociales o morales que Cube cuestiona están en concordancia con las posibilidades y los límites que tenían las mujeres. Por lo que su crítica podía ser entendida por aquellas que estuvieran inmersas en el ámbito profesional o laboral, así como quienes experimentaban las ofertas culturales de la ciudad.

Su pose disruptiva vinculada a un molde reconocido por las masas también es fundamental en el funcionamiento de su crítica, no sólo porque representa una transgresión a modelos tradicionales y aceptados socialmente, como la madre o esposa, sino porque recalca su crítica, por medio de una risa cínica que revela una verdad que desestabiliza, posicionándola en un lugar de superioridad, lo que le otorga autoridad en su columna.

El humor mordaz y la actitud irreverente de Cube Bonifant configuran una postura radicalmente alejada de los discursos feministas de su tiempo. Su sátira, lejos de buscar la corrección social, expone con descaro las contradicciones de una sociedad que trataba de imponer roles y expectativas sobre las mujeres. Cube construye una imagen propia de la

escritora moderna, una figura no sumisa, ni reivindicativa en los términos convencionales, sino autónoma e intelectualmente desafiante que se mueve con sus propios parámetros.

Su rechazo a la maternidad, a la pasividad femenina y a las convenciones sociales sobre lo que debe ser una mujer le otorga un lugar disruptivo dentro del periodismo de la época. Cube no solo se aleja de la figura de la mujer “ideal” de la posrevolución mexicana, se distancia de lo esperado, manteniéndose en una posición ambigua y contestataria, resistiéndose a ser encasillada dentro de cualquier discurso normativo. Su humor ácido es un acto de transgresión que, al igual que las divas italianas que moldean su pose, es usado de manera provocativa para incomodar, interpelar y revelar las fisuras de un sistema cultural que la subestimaba.

Conclusiones

Esta tesis se propuso analizar las crónicas de Cube Bonifant en su columna “Sólo para mujeres” desde una perspectiva crítica y literaria. El trabajo se centró en comprender cómo su escritura construye un *ethos* irreverente que dialoga con la modernidad, la industria cultural y la experiencia urbana desde una voz femenina que no buscaba la formalidad pero que expresaba con sutileza y, algunas veces残酷, una crítica a temas en tensión, como los roles de género, la maternidad y la intelectualidad masculina sobre la femenina.

Uno de los aportes más significativos de este trabajo consiste en desplazar la lectura de Cube como autora superficial o menor. Sus crónicas articulan una estética moderna que no sólo se refleja en los temas que aborda —cine, teatro, cabaré—, sino en la forma en que construye su discurso: una escritura fragmentada, ambigua y performática que traduce el ritmo convulso de una ciudad en transformación. Su voz no es lineal ni estática, sino que se presenta como un mosaico de máscaras —la *flapper*, *femme fatale*, *flaneuse*— que conviven y se entrelazan, sin llegar nunca a conformar una identidad fija. Esta coexistencia simultánea de personajes culturales y modernos permite pensar sus crónicas como una apuesta vanguardista en términos estéticos y discursivos.

La modernidad de Cube reside, por tanto, en el modo en que construye su imagen y su mirada sobre la ciudad, desde una subjetividad dislocada que rehúye la clasificación. Su ambigüedad no es una falla; por el contrario, es una estrategia de resistencia que le permite situarse desde el lenguaje. Esta imposibilidad de ser reducida a una sola identidad revela un posicionamiento cultural y político que, aunque no se enuncia como tal, subvierte las lógicas del deber ser femenino desde el artificio, la contradicción y el humor.

Otro hallazgo importante fue identificar a Cube como una *flaneuse* moderna. Su escritura nace del recorrido urbano, de una mirada atenta a las tensiones de la vida social capitalina. Su experiencia difiere de la figura clásica del *flâneur*: Cube no deambula por puro ocio, sino porque su trabajo como articulista así lo exige. Su *flânerie* está marcada por la condición de mujer trabajadora, pero, aun así, conserva uno de los rasgos esenciales de esta figura: una mirada curiosa sobre la ciudad y quienes la habitan; mirada que se transforma en crónica mordaz, sugerente y curiosa.

En este andar urbano, resulta significativo notar la falta de crónicas relacionadas con lo marginal de la ciudad. Cube no deambula por espacios de periféricos, ni hay menciones a la violencia o el caos que aún atravesaba la ciudad tras el levantamiento armado. Este vacío puede deberse a razones profesionales —el medio en el que trabaja, el contexto social poco amable para una joven cronista— o bien a una elección creativa. Sus intenciones, como sugieren sus entregas, están en otra parte.

Cube ocupa un espacio secundario dentro de la prensa —una sección femenina considerada menor— y lo convierte en un lugar de crítica. Se apropió del género no sólo para reinventarse, también para criticar a ese mismo sistema que la relegaba. La columna “Sólo para mujeres” funciona como una vitrina desde la cual observa, ironiza y desmonta los discursos dominantes. Esta reinvención es también una forma de resistencia: ella incomoda lo suficiente como para ser notada, genera debate, se expone y se exhibe, sabiendo que será vista y juzgada. Esto es parte de su estrategia, Cube actúa su voz, la disfraza de humor o superficialidad para hacer pasar una crítica que de otro modo no tendría cabida.

El artificio es una herramienta que le permite tocar temas serios desde un lugar que no se considera amenazante, subvirtiendo la propia esencia de la columna femenina. La mentira, la ironía y la sátira son mecanismos que revelan las fisuras del sistema cultural y social en el que se desenvuelve. La ficción se convierte en una manera de decir verdades que incomoden y descoloquen al público lector. Esto la integra en una tradición humorística, donde el gesto performativo se combina con el desmonte de discursos oficiales o normativas sociales.

Su *pose* irreverente, por tanto, es una elección crítica que se apropiá de códigos culturales y los reviste de sus propias pretensiones, para manifestar su esencia indomesticable: *la femme fatale* y las divas italianas son referentes superficiales, pero también camuflajes estratégicos para una crítica frontal. Cube no escribió desde los márgenes para escapar del centro, sino para infiltrarse en él disfrazada de frivolidad.

Cube no niega su lugar como mujer moderna, pero no se somete. Su capacidad para articular una crítica sin renunciar al espectáculo, sin dejar de jugar con los signos de la cultura de masas, la conectan con una tradición de escritoras hispanoamericanas que también codifican su voz para ser escuchadas, vistas y leídas. Como es el caso de Alfonsina Storni, Norah Lange, Nellie Campobello, Antonieta Rivas Mercado, Sabas Alomá o María Wiesse.²⁹²

²⁹² Aquí me permito incluir a Cube en el corpus que realiza Vicky Unruh, quien parte de la tesis de que estas escritoras hispanoamericanas emplean la teatralidad y la actuación de manera estratégica, como un modo de conocimiento y expresión en su labor cultural y literaria. Véase, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2006).

La escritura de Cube también invita a la complicidad crítica de la lectora moderna. La cronista no busca una lectora pasiva, sus crónicas apelan a una interlocutora que se cuestione a sí misma, no como un modo de aleccionar o instruir, sino como un modo de pensar. Esto se evidencia, por ejemplo, en su desesperación frente a la “Señorita Fifi”, que es ridiculizada no porque consume, sino porque no reflexiona sobre su consumo. En ese gesto se vislumbra la intención de Cube: construir una voz que, aún desde el artificio, provoque incomodidad, risa y pensamiento. Exige una lectora sensible, activa y con bagaje cultural. Esto no la vuelve inaccesible, pero sí meticulosa y directa en cómo quiere ser leída y por quién.

Este trabajo quedó corto en diversos puntos que pueden ser fértiles para posibles investigaciones. Algunas líneas que merecen un estudio más profundo son:

1. La figura de la *flâneuse* en Cube, específicamente en su relación con la ciudad, que no se limita al paseo ni a la observación, sino que implica una reescritura de lo urbano desde el lugar de la mujer trabajadora.
2. El tedio como experiencia generacional. La mención al tedio moderno como síntoma generacional amerita un análisis más profundo a la luz de su relación con otros escritores de la época.
3. El humor como estrategia crítica. Un estudio más puntual sobre cómo Cube emplea el humor y la mentira como herramientas discursivas ampliaría las posibilidades de lectura de su obra.

4. Estudios intertextuales y paródicos. Las crónicas estudiadas aquí no abordaron en detalle el juego intertextual entre título y contenido. Una lectura en clave propondría nuevas capas de sentido.

5. Un estudio comparativo de la producción periodística de Cube con otras escritoras de la época podría aportar de manera significativa al lugar que ocupa Cube en la historiografía mexicana.

6. Finalmente, la tensión con el feminismo. Aunque actualmente, ha sido leída como feminista, considero que sería relevante discutir más a fondo esta categorización, no sólo desde parámetros actuales, sino desde su propio contexto cultural y social.

Esta investigación ha pretendido recuperar a Cube Bonifant como una escritora audaz que entendió su época con curiosidad e irreverencia y que a través de la ironía y el humor consiguió poner en evidencia las fisuras de un sistema cultural y social que la limitaba y la relegaba a un molde que ella misma consideraba caduco.

Cube es una de las muchas escritoras de inicios del siglo veinte que con tenacidad e ingenio buscó un lugar en las filas del periodismo y la literatura. Si bien escritoras como Catalina D'Ezrel llegaron a declarar que Cube pudo haber obtenido reconocimiento de no haber sido porque “adaptó a sus comentarios una “pose” que la hizo parecer un afebo mental”, considero que el mayor éxito de Cube reside, precisamente, en haber incomodado lo suficiente para que se hablara de ella. Su éxito consistió en consolidar un proyecto literario dentro de un género considerado menor y hacerlo desde el ingenio discursivo, no para entretener, sino para generar conversación, autocrítica y, sobre todo, para mostrar que podía

conseguir un espacio propio —aun desde los márgenes, pero con sus propios parámetros—, en donde lo frívolo se volvía estrategia y lo considerado menor, subversión.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles, “El artista, hombre del mundo, hombre de las multitudes y niño”, en *El Pintor de la vida moderna*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Caja Murcia, 1995.
- Benjamin, Walter, “El flâneur”, en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- Bonifant, Cube. 1921. “Notas sociales”, *El Universal Ilustrado*, núm. 202, 17 de marzo de 1921, 42.
- Bonifant, Cube. 1921. “A caza de otro yo”, *El Universal Ilustrado*, núm. 202, 28 de julio de 1921, 12.
- Bonifant, Cube. 1921. El amor a los hombres y a los perros”, *El Universal Ilustrado*, 1 de diciembre de 1921, 21.
- Bonifant, Cube. 1921. “Mlle. De Phocas en la provincia”, *El Universal Ilustrado*, núm. 202, 14 de abril de 1921, 10.
- Bonifant, Cube. 1921. “¿Con la condesa de tramar?”, *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 36.
- Bonifant, Cube. 1921. “Carta a una provinciana”, *El Universal Ilustrado*, núm. 20227 de octubre de 1921, 16.
- Bonifant, Cube. 1921. “Mientras corre el cine”, *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1921, 31.
- Bonifant, Cube. 1921. “Los ingenuos amadores”, *El Universal Ilustrado*, 16 de junio 1921, 12.
- Bonifant, Cube. 1921. Reflexiones de una chica sincera”, *El Universal Ilustrado*, núm. 202, 4 de agosto de 1921, 19.
- Bonifant, Cube. 1921. “Lo femenino eterno”, *El Universal Ilustrado*, núm. 219, 14 de julio de 1921, 14.
- Bonifant, Cube. 1921. “Pequeñas confesiones de nuestras grandes damas”, *El Universal Ilustrado*, núm. 212, 25 de mayo de 1921, 16-17.
- Bonifant, Cube. 1921. “Algo que usted no sabe cuándo mira una película”, *El Universal Ilustrado*, núm. 213, 2 de junio de 1921, 22-23.
- Bonifant, Cube. 1921. “Las grandes entrevistas de "El Universal Ilustrado"”, *El Universal Ilustrado*, núm. 227, 8 de septiembre de 1921, 17.
- Bonifant, Cube. 1921. “Confesiones femeninas fingidas femeninamente”, núm. 2019 *El Universal Ilustrado*, 5 de mayo de 1921, 26,27, 41.
- Bonifant, Cube. 1921. “Un banquete sin Sócrates”, *El Universal Ilustrado*, núm. 209. 23 de junio de 1921, 12.

- Bonifant, Cube. 1921. “La señorita fifí”, *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, núm. 209, 24.
- Bonifant, Cube. 1921. “Reflexiones de una chica sincera”, *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1921, 19.
- Bonifant, Cube. 1921. “Mi niña está enferma”, *El Universal Ilustrado*, 11 de agosto de 1921, núm. 209, 19.
- Bonifant, Cube. 1921. “Más allá de la pantalla”, *El Universal Ilustrado*, núm. 213, 2 de junio de 1921, 22,23.
- Bonifant, Cube. 1921. “Por hoja de plata”, *El Universal Ilustrado*, núm. 216, 23 de junio de 1921, 13-15.
- Bonifant, Cube. Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948). Intrd. Viviane Mahieux. México: Dirección de Literatura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, / DGE Equilibrista, 2009, 13.
- Bunker Steven B, *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz*, México: FCE, 2021.
- Collado Ma. Del Carmen, “Vida social y tiempo libre de la clase alta capitalina en los tempranos años veinte”, *Revista de la Dirección de estudios históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm.28 (1992): 101- 126.
- Del Casal, Julián, *Páginas de vida. Poesía y prosa*, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Clair Flores, Eduardo, “Diversiones públicas de México, 1920- 1940”, *Historias* (1992), núm. 27: 163-170.
- Cuvardic García, Dorde, “La Flâneuse en la historia de la cultura occidental”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, núm.1 (2011): 67-95.
- Cuvardic García, Dorde, *El flâneur en las prácticas culturales el costumbrismo y el modernismo*, Paris: Ediciones Publibook, 2012.
- Elío Noriega, Cecilia, “Hacia una alegoría criolla. El proyecto de sociedad de Fernández de Lizardi”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Friedberg, Anne, “Les Flaneurs du Mal (I): Cinema and the postmodern Condition”, *Modern Lenguaje Association*, núm 3 (2011): 419-431.
- García, Alba Lira, “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”, *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura* (2014): 126-149.
- “Galería de colaboradores”, *El Universal Ilustrado*, 12 de mayo de 1921,15.
- Gómez Carillo, Enrique, *El Encanto de Buenos Aires*, Madrid: Editorial Mundo Latino, 1921.
- González Aníbal, *La crónica modernista en Hispanoamérica*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1983.
- Hadatty Mora, Yanna, “Carlos Noriega Hope y El Universal Ilustrado”, en *Prensa y literatura para la revolución. La novela semanal de El Universal Ilustrado (1922- 1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Hadatty Mora, Yanna, “Reporters, encuestadores, editores, críticos, bibliógrafos, novelistas: el periodista como intelectual en la Ciudad de México (1900- 1940)”, en *La Revolución Intelectual de la Revolución mexicana (1900- 1940)*, 155-170 México: Universidad autónoma de México, 2017.
- Hadatty Mora, Yanna, “El Universal Ilustrado en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, en *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de*

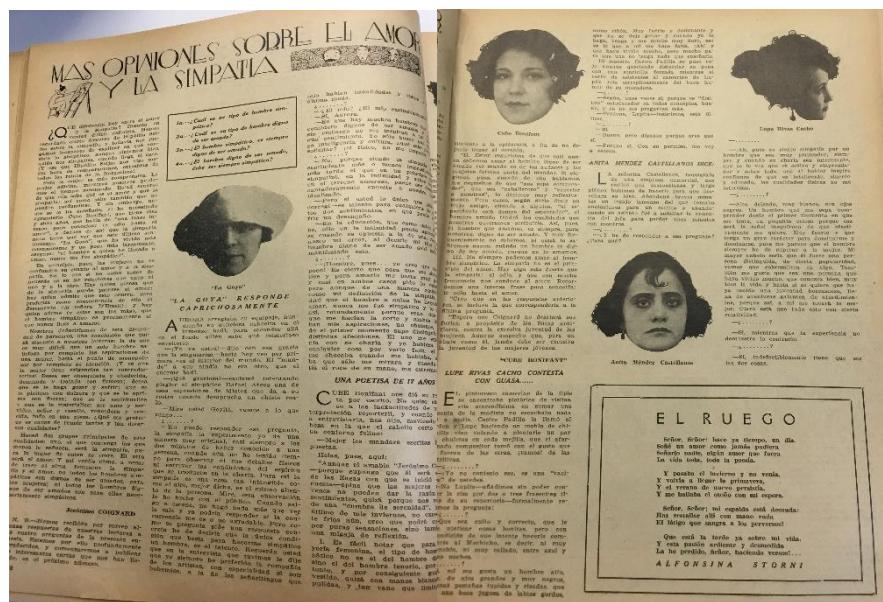
- México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender, 332-364. México: El Colegio de México, 2019.
- Hadatty Mora, “Salvador Novo y Árqueles Vela, pioneros de la crónica moderna”, en *La Ciudad Paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921- 1932)*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Autónoma de México, 2009.
- Huart, Louis, *Physiologie du flaneur*, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1841.
- “La cenicienta mexicana”, *El Universal Ilustrado*, núm.218, 7 de julio de 1921, 33.
- Langer, Peter, “Sociology-Four Images of Organized Diversity: Bazaar, Jungle, Organism, and Machine”, en *Cities of the Mind. Images and Theme of the City in the Social Sciences*, New York: Plenum Press, 1984, 102-105.
- Laporte González, Verónica, “El Universal Ilustrado cumple cien años. Testigo de una época”, *Revista de la Universidad de México*, marzo de 2017.
- López Pedroza, Claudia, “La crónica de finales del XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”, *Revista del Colegio de San Luis*, julio-diciembre 2011, 37-59.
- Mahieux, Viviane, “Overstepping Femininity. The Chronicle and Gender Norms”, en *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The shared intimacy of everyday life*, Austin, Texas: University of Texas Press, 2011.
- Mahieux, Viviane, “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”. *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 45, 2011: 376- 396.
- Mahieux, Viviane, “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México Post— Revolucionario”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 66, 2007: 153-172.
- Medina Brener, Lisa, "Prendas de emoción y política: tradición y modernidad en la revista femenina 'El Hogar' en la década de 1920." *Historia y Grafía*, núm. 42 (2014):65-96. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58938125004>
- Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era, 1980.
- Morss- Buck, Susan, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, *New German Critique*, Duke University Press, (1986): 99-140.
- Nájera Gutiérrez, Manuel, *Obras inéditas: Crónicas de "Puck"*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939.
- “Notas de sociales”, *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, 42.
- Saborit Antonio, *El Universal Ilustrado. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Sefchovich Sara, *Vida y milagros de la crónica en México*. México: Océano, 2017.
- Patiño Torrecilla, Elia, “Mujeres haciendo ciudad. Flâneuses y Las Sinsombrero”, *Kultur: revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, España, núm. 4 (2014): 79-98.
- Porter, Susie S. *Del ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México. 1890- 1950*. Trad. Lourdes Asiaín. Zamora: El Colegio Michoacán, 2020.
- Rama Ángel, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca/Universidad Central de Venezuela, 1970, 49- 68.
- Rama Ángel, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, *Estudios Martianos*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1974.

- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Venezuela: El perro y la rana, 2009.
- Reyes, Alfonso, “La crónica”, en *Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Rotker, Susana, *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Romero Chumacero, Leticia, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867- 1910)*, México: Gedisa, 2016.
- Rubenstein Anne, “La guerra contra las pelonas. Mujeres modernas y sus enemigos. Ciudad de México, 1924”, en *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*, comp. Gabriela Cano, Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan, México: Fondo de Cultura Económica, UAM- Iztapalapa, 2009.
- Villoro, Juan, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, 22 de enero de 2006.
- Villaurretia, Xavier, *Textos y pretextos. Literatura, drama y pintura* (La casa de España en México, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2013).
- <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>
- Wilson, Elizabeth, “The Invisible flaneur”, *New Left Review*, núm 191: 90-110.
- Wolff, Janet, “The Invisible flâneuse: women and the literature of modernity”, en *Theory Culture and Society*, Vol 2, núm 3, 1985: 37- 46.

Anexos

Los siguientes anexos corresponden a documentos visuales y materiales que complementan el análisis presentado en esta tesis.

Anexo 1. Fotografías de *El Universo Ilustrado*, de la sección “Mas opiniones sobre el amor y la simpatía” publicada el 20 de enero de 1921, 16-17.



Anexo 2. Fotografía de la sección “El cine sin make-up”, de la revista *Continental*, publicada el 3 de marzo de 1953, 34.



otras, un pozo que se ha apagado de proposito.

OJO QUE FUE AMOR. — El tono fino y refinado de los relatos románticos y puramente psicológica que se hace del personaje. Es como si un Rembrandt le pusiera color a la naturaleza.

En ocasiones se explique con abundancia de detalles la conducta de los personajes, como es el caso de esta corta angiela, una regocijación de illos en el por ejemplo, caracol.

No dudo que el fotógrafo no fue pensado

porque, a otros países, los autores pasan por la escena de la belleza y la belleza de los sentimientos vulgares. La conducta del personaje, tanto de hombres y mujeres, es tan pura y sencilla y deslumbrante, jardín por su pureza, que es de los locos de radio, por ejemplos, lo que se dice de la belleza de los sentimientos.

Sin embargo, la proyección se hizo en medios de gran silencio, que es el humorismo del cine, y no se logró que el público pudiera acercarse a comprender la noblesa del fondo.

Alguno respetó la elegancia inglesa de la expresión.

CONQUISTANDO A MARTE. — El valor cívico de la belleza, que es la belleza que al de las bellezas absurdas que tanto divierten a los grandes como a los chicos también, es la que más se presta para una propia versión de un viaje interplanetario, que ya se han filmado variadas veces sobre el mismo tema, que es el que figura en el rodado, valga más que se la hubiere resuelto.

El único punto intrascendente, y esto exclusivamente para los señores, es el que se refiere a la belleza de los sentimientos románticos para figurar en el género baladíaco, que es la que más se satisface para divertir a todos los niños, que son útiles para moverse. A los ojos les cae lo que tienen que ver con la belleza de los sentimientos.

De todos maneras resulta un poco fuerte de ser visto hacer un tanto visto a Marte, con el resultado de que se pierda la belleza de la belleza.

SI ESTO ES PECADO. — Aunque los actores tienen un ningle de belleza, que es la que se logra en el caso de Myriam, que es la que no puede considerar nada nuevo aquí.

La película se basa en un cuento original, y por cierto que es la primera vez que el cineasta paga su cuento de la vida, no obstante que tiene un carácter muy especial.

El vez no tiene personalidad, ni el trágico tono que se da a la historia, ni los resultados de la magistratura. Lo que abandona al actor es la actriz, que es la actriz verdadera y lo que es ésta es la que se aprecia en la escena real.

Por todo eso, el fotógrafo resulta ser un actor que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es un roce con el género policial,

que se aburre de enseñar la conciencia que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

que es la que se aprecia en la escena real.

Alguno respetó la belleza de la belleza,

Anexo 3. Capturas de pantalla de la película *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (1927), de Walther Ruttmann.



Anexo 4. Capturas de pantalla de la película *Tigre Reale* (1916), de Giovanni Pastrone bajo el seudónimo de Piero Fosco, y protagonizada por Pina Menichelli.

