

## Índice

1. INTRODUCCIÓN .....	4
1.1. Elección y justificación del tema .....	4
1.2. Objetivos .....	5
1.3. Estado de la cuestión.....	5
1.4. Metodología .....	7
2. LA SITUACIÓN DE LA MUJER TRAS LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL	10
2.1. 1914: el año que comenzó la guerra .....	10
2.2. <i>Freedom or dead</i> : Emmeline Pankhurst y las sufragistas radicales .....	11
2.3. La búsqueda de una nueva civilización .....	13
2.4. La “masculinización” de las mujeres: la <i>garçonne</i> .....	14
3. EL MODELO DE LA NUEVA MUJER.....	16
3.1. La que las viste: Gabrielle Chanel .....	16
3.2. La que las pinta: Tamara de Lempicka .....	25
3.3. La que las representa: Kiki de Montparnasse .....	30
4. CONCLUSIONES .....	36
Bibliografía .....	38
Webgrafía.....	39
Vídeos .....	39





# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Elección y justificación del tema

La inferioridad física y mental otorgada a la mujer a lo largo de la historia dio lugar a conceder a la mujer artista méritos de copista esforzada, seguidora con talento o imitadora fiel, pero nunca de genio, innovadora o simplemente creadora.

En la Historia del Arte no hubo lugar, hasta muy recientemente, para las mujeres, ni tampoco para la difusión y el conocimiento de aquellas que lucharon por ser reconocidas dentro de su profesión.

Además de estudiar el papel de la mujer durante el periodo entreguerras, que se caracteriza precisamente por una evolución considerable de su libertad, en este trabajo se pretende reconocer precisamente a estas mujeres. Y esto se ha llevado a cabo a través del análisis de tres mujeres que, como creadoras, merecen ser recordadas.

Coco Chanel como mujer libre, independiente y empresaria que diseñó la figura de la nueva mujer; Tamara de Lempicka, como máxima exponente de la pintura Art Déco, es recordada por ser la que mejor representó a la mujer de los años veinte; y Kiki de Montparnasse y su estilo de vida acelerado, propio de los años locos, nos habla de una mujer que rompió con el esquema tradicional de familia y vivió una vida marcada por los eventos sociales y artísticos de la orilla izquierda del Sena.

En el mundo del arte han sido definidos dos estereotipos: el femenino, con la representación de la mujer con los ojos tapados o bajos, y el masculino, con la representación del hombre con una mirada penetrante hacia el espectador, un atributo de su virilidad. En definitiva, un hombre activo y una mujer pasiva que solo puede esperar a ser merecedora de la mirada del varón.

Las mujeres del siglo XX plantearon la posibilidad de existir independientes de la mirada masculina. De esta forma, el autorretrato es el primer tema femenino que encontramos en las pintoras del siglo XX. Ellas mismas son su fuente de inspiración. Es por ello por lo que otro planteamiento de este trabajo habría podido ser el análisis de cómo

la mujer ha sido representada en la Historia del Arte, y más concretamente en los años veinte, a través de la mirada del artista masculino, no obstante, hemos optado por centrar nuestra mirada en la propia mirada de la mujer, desde ellas y para ellas.

## 1.2. Objetivos

A continuación, se van a explicar los objetivos fundamentales del trabajo:

- Analizar brevemente los acontecimientos históricos, políticos, sociales, culturales y económicos que se produjeron especialmente antes y después de la Primera Guerra Mundial y la repercusión que estos tuvieron para la condición de la mujer.
- Examinar la demanda de emancipación y el deseo de lograr una autonomía personal y desarrollar una personalidad propia, así como el consecuente estudio de cómo estos propósitos se manifestaron en la apariencia, los gestos y las formas de vida.
- Estudiar este nuevo prototipo de feminidad a partir de tres mujeres consideradas icónicas. Las nuevas formas vestimentales que aportó la diseñadora Coco Chanel; el carácter y la pintura de Tamara de Lempicka y, finalmente, el estilo de vida de Kiki de Montparnasse. Así como estudiar de qué manera esas mujeres de los años veinte han ejercido influencia en las contemporáneas y les han abierto el camino para la emancipación de la mujer.
- Observar los distintos fenómenos que se sucedieron en la capital francesa durante los años veinte: la “masculinización de las mujeres”, la llegada masiva de extranjeros a París, las nuevas formas de vida que adoptaron los parisinos y los nuevos fenómenos sociales y artísticos que tuvieron lugar en el barrio de Montparnasse.

## 1.3. Estado de la cuestión

Para la elaboración del trabajo se ha trabajado con bibliografía de distinta índole.

En primer lugar, manuales como *Historia de las mujeres* (Tomo 5, *El siglo XX*) de Georges Duby y Michelle Perrot<sup>1</sup> y ensayos como “Guerra y condición femenina” de

---

<sup>1</sup> DUBY, G. y PERROT, M., *El siglo XX*, Tomo 5 de *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 23-151.

Maria Vidaurreta Campillo<sup>2</sup> me han servido para estudiar los distintos fenómenos históricos, políticos y económicos que tuvieron lugar antes y después de la Gran Guerra.

*De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX* de Mercedes Expósito García, ha sido fundamental para entender cómo era esa nueva mujer que analiza este trabajo.<sup>3</sup>

Novelas como *París era una fiesta*, de Ernest Hemingway,<sup>4</sup> o *Los años*, de Virginia Wolf,<sup>5</sup> me han transmitido los distintos fenómenos que tuvieron lugar en los años veinte a través de las vivencias de los escritores.

*Tamara de Lempicka*, de J. Andreu,<sup>6</sup> y *Lempicka*, de Gilles Neret,<sup>7</sup> me han reflejado la vida, obra y personalidad de la artista rusa.

Las lecturas de las memorias de Kiki de Montparnasse, *Recuerdos recobrados*,<sup>8</sup> así como el estudio de *El París de Kiki: artistas y amantes 1900-1930* de Billy Klüver y Julie Martin,<sup>9</sup> han sido fundamentales para la realización del epígrafe consagrado a la reina de Montparnasse.

*La moda femenina en el París de entreguerras. Las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli* de María José Mir Balmaceda<sup>10</sup> y *El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX* de Isabel Vaquero Argüelles<sup>11</sup> han resultado una fuente indispensable para el conocimiento de la evolución y revolución que tuvo lugar en la moda a partir de la Primera Guerra Mundial. Más adelante, la lectura de *Coco*

---

<sup>2</sup> VIDAURRETA CAMPILLO, M., “Guerra y condición femenina” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº. 1, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 65-104.

<sup>3</sup> EXPÓSITO GARCÍA, M., *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2016.

<sup>4</sup> HEMINGWAY, E., *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

<sup>5</sup> WOOLF, V., *Los años*, Barcelona, Lumen, 1983.

<sup>6</sup> ANDREU, J., *Tamara de Lempicka*, Barcelona, El Cobre, 2005.

<sup>7</sup> NÉRET, G., *Lempicka*, Köln, Taschen, 2007.

<sup>8</sup> MONTPARNASSE, K. de, *Recuerdos recobrados. Memorias*, Madrid, Nocturna Ediciones, 2009.

<sup>9</sup> KLÜVER, B y MARTIN, J., *El París de Kiki: artistas y amantes 1900-1930*, Barcelona, Tusquets, 1990.

<sup>10</sup> MIR BALMACEDA, M. J., *La moda femenina en el París de entreguerras. Las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli*, Barcelona, Prensas Internacionales Universitarias, 1995.

<sup>11</sup> VAQUERO ARGÜELLES, I., “El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX” en *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 123-134.

*Chanel: una mujer salida del molde* de Constanza Orozco Vargas<sup>12</sup> y *Coco Chanel íntima* de Marcel Haedrich<sup>13</sup> han servido para el estudio de la diseñadora Coco Chanel.

Finalmente, la visualización de películas como *Coco avant Chanel* de Anne Fontaine y *Suffragette* de Sarah Gavron, han completado la consulta de las principales fuentes de información requeridas para la elaboración de este trabajo.

#### **1.4. Metodología**

En primer lugar, se ha procedido a la búsqueda de bibliografía, tanto de carácter general como específico. Fue sobre todo a través del Catálogo Roble de la Universidad de Zaragoza de dónde mayor bibliografía pude extraer, tanto de la Biblioteca María Moliner, como de otras facultades de Zaragoza, Huesca y Teruel. El catálogo de la Biblioteca de Aragón también ha resultado fundamental para mi trabajo. En librerías físicas, como Antígona o La casa del Libro, y virtuales, como Amazon, pude adquirir bibliografía difícil de encontrar en las bibliotecas públicas de la ciudad. Y finalmente también pude obtener información necesaria para el trabajo en plataformas electrónicas como Dialnet, páginas web o, incluso, YouTube.

El trabajo ha proseguido con la lectura de la bibliografía indicada en el último epígrafe del trabajo. El orden de lectura ha sido el siguiente. En primer lugar, se han estudiado los distintos fenómenos históricos, políticos, económicos y sociales del momento para poder entender cómo era esa nueva mujer que se describe en el trabajo. En segundo lugar, se ha procedido con la lectura de obras biográficas y monográficas de las tres figuras analizadas en el mismo.

Finalmente, se ha procedido con la esquematización y organización del trabajo y su posterior redacción según los distintos puntos que se describen a continuación:

- En primer lugar, una introducción donde se explican los motivos que me han llevado a la elección del tema, los objetivos que he perseguido, el estado de la cuestión y la metodología utilizada para la realización del mismo.

---

<sup>12</sup> OROZCO VARGAS, C., *Coco Chanel: una mujer salida del molde*, Bogotá, Ed. Panamericana, 2005.

<sup>13</sup> HAEDRICH, M., *Coco Chanel íntima*, Barcelona, Dopesa, 1973.

- Tras haber llevado a cabo esta primera parte, se ha continuado con la parte central y más importante del trabajo, el estudio analítico. En él he analizado la situación de la mujer tras la Primera Guerra Mundial, desde la necesidad de mano de obra femenina, pasando por la reivindicación derechos sociales y políticos, hasta el surgimiento de la *garçonne*. A continuación, he estudiado la vida y obra de tres mujeres icónicas de esta época: Coco Chanel, Tamara de Lempicka y Kiki de Montparnasse. Ellas representan la visualización de la nueva mujer a través de los estilos, surgidos en los años locos, que tuvieron influencia en la moda, la pintura y el estilo de vida.
- Para acabar, el trabajo cuenta con las conclusiones y la bibliografía correspondiente.



## 2. LA SITUACIÓN DE LA MUJER TRAS LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

### 2.1. 1914: el año que comenzó la guerra

En el verano de 1914 las feministas francesas se marchaban de vacaciones tras la exitosa manifestación sufragista que se había producido el 5 de julio en honor a Condorcet.<sup>14</sup> Creían que así obtendrían, entre otras conquistas, la igualdad política.<sup>15</sup> Eran nueve mil las mujeres que se habían afiliado a la *Union française pour le suffrage de femmes* (UFSF) y que esperaban participar en las elecciones municipales que acaecerían en 1916.

Sin embargo, todo esto se truncó, pues el 28 de junio de 1914 el archiduque heredero de Austria, Francisco-Fernando, fue asesinado en Sarajevo y, aunque Europa todavía no era consciente, se dirigía a una guerra de larga duración. Las necesidades materiales de este conflicto superaron todas las expectativas, ni los recursos nacionales ni la mano de obra podían satisfacer esta demanda. Y fue en ese momento cuando las mujeres entraron en acción.<sup>16</sup>

Francia comenzó a tener financieras, ferroviarias, revisoras de metro, conductoras de tranvías... En 1918 las mujeres constituían la cuarta parte de la mano de obra. Esta oportunidad laboral ayudó a la mujer a tomar consciencia de su capacidad laboral y económica.

No debemos olvidar que los sueldos en las fábricas de armamento eran lo bastante elevados como para duplicar a aquellos de los trabajos tradicionales femeninos. Para las mujeres procedentes de las clases medias y altas, la guerra supuso el fin de los encasillamientos sociales de la burguesía y algunas tuvieron la oportunidad de acudir a escuelas de ingenieros o a universidades como la Sorbona u Oxford.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Marie-Jean-Antoine Nicolas de Caritat, denominado “marqués de Condorcet” fue un filósofo, científico, matemático, político y politólogo francés conocido por sus obras escritas durante el siglo XVIII a favor de la igualdad entre mujeres y hombres.

<sup>15</sup> DUBY, G. y PERROT, M., *El siglo XX*, Tomo 5 de *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 2000, p. 49.

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p. 53.

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 65.

Sin embargo, asombra observar cómo Europa y Estados Unidos se resistieron a la modificación de los roles sexuales y los esfuerzos por encasillar a las mujeres en las funciones de sustitutas y auxiliares. En el mundo fabril las mujeres fueron objeto de la desconfianza obrera y patronal y, mientras duró la guerra, su trabajo y rendimiento fueron cuestionados. El salario, salvando alguna excepción, continuó estando ligado al sexo, siendo inferior al de los hombres. Estas dificultades fueron, entre otras cosas, consecuencia del miedo que los hombres tenían a no recuperar su trabajo una vez regresaran del frente. Y, al respecto, Alfred Sauvy afirmó: “Cuando volvieron, muchos fueron los que tuvieron la impresión, bien nueva, de sustituir a una mujer”.<sup>18</sup>

## 2.2. *Freedom or dead: Emmeline Pankhurst y las sufragistas radicales*

No es de extrañar que en su novela *Los años*, Virginia Woolf mostrase su preocupación por la cuestión de los derechos de las mujeres a través de un breve testimonio de las campañas por el voto de las mujeres inglesas.<sup>19</sup> Si ya en los primeros años del siglo XX las mujeres se habían incorporado al sistema educativo, ahora pretendían conseguir un acceso total a las profesiones, la autoexpresión sexual y la ciudadanía política.



Figura 1. Emmeline Pankhurst en Trafalgar Square, Londres (1908).

---

<sup>18</sup> SAUVY, A., *Histoire Economique de la France entre les deux Guerres*. tomo III, París, 1972, p. 448.

<sup>19</sup> WOOLF, V., *Los años...*, op.cit., p. 309.

En el temprano 1860 ya se había producido en Inglaterra una campaña por el sufragio a través de una intervención parlamentaria del filósofo John Stuart Mill, marido de la sufragista Harriet Taylor. Poco tiempo después, en 1890, Millicent Garrett Fawcett creó la *National Union of Women's Suffrage Societies*, de corte conservador. Pero podría decirse que todo comenzó cuando en 1903 la líder más célebre del sufragismo inglés, Emmeline Pankhurst, anunció su ruptura con los socialistas para fundar el *Women's Social and Political Union* (Fig.1).<sup>20</sup>

Tras cincuenta años de reclamaciones pacíficas que no habían aportado ningún resultado positivo, el movimiento de mujeres liderado por Pankhurst saltó a la acción con diversos actos reivindicativos. Tales como cortes de líneas telefónicas, ruptura de escaparates o destrucción de campos de golf donde los hombres pasaban sus ratos de ocio. Entre las sufragistas tuvieron lugar fuertes discrepancias y, sin embargo, ni la prensa, ni la sociedad, incapaces de tomarse en serio un movimiento constituido por mujeres, lograron distinguir las dos corrientes que se formaron: las sufragistas “constitucionalistas” y las *suffragettes* “activistas”. Finalmente, se terminó por asociar a la totalidad del movimiento sufragista con lo que se consideraba una ridícula violencia callejera.<sup>21</sup>

Fueron cada vez mayores las descalificaciones y los encarcelamientos de mujeres por este motivo, pero tuvieron el efecto contraproducente de darle mayor sonoridad al fenómeno.

Con el declive de la sociedad victoriana las mujeres activaron el debate sobre la cuestión patriarcal que las excluía del sistema educativo y las negaba como seres individuales capaces de forjar una personalidad propia. Y es que la denominada “máquina patriarcal” únicamente moldeaba a individuos masculinos y los preparaba para alcanzar las altas esferas, excluyendo a las mujeres del sistema que fabricaba genios.<sup>22</sup> Es por ello por lo que muchas mujeres tomaron conciencia de que, para alcanzar puestos superiores, la cuestión intelectual y educativa eran fundamentales. De este modo, para centrarse en su trabajo como escritora, Virginia Woolf decidió acabar con el denominado “ángel del hogar”.

---

<sup>20</sup> EXPÓSITO GARCÍA, M., *De la garçonne...*, op.cit., p. 96.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 97.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, p. 126.

Para Virginia Woolf el matrimonio es la pieza clave que mueve la máquina del patriarcado puesto que aleja a las mujeres de los espacios públicos, pero también del mundo intelectual y de la acción política y económica. Por ello, dos de los caballos de batalla del sufragismo fueron, por un lado, el voto y, por el otro, el divorcio y la crítica al matrimonio.<sup>23</sup>

### 2.3. La búsqueda de una nueva civilización

La “nueva mujer” camina sola por la calle, nada en el mar, hace deporte, viste chaqueta entallada y bombachos inspirados en los diseños de Oriente. Posee bicicleta y en la generación siguiente conducirá el automóvil.

Se pueden apreciar estos cambios producidos con la llegada de la “nueva mujer” en las imágenes contemporáneas, una metáfora entre la vieja feminidad, lo que se denominaría la “feminidad verdadera” y la joven “*flapper*” (Fig. 2).



Figura 2. *Thirty Years of Progress*, D. Gibson (1926).

En el dibujo de Gibson, la primera cuenta con sombrilla de encaje, vestido de volantes hasta los pies, mangas abombadas y pamela recargada de flores; la segunda, por

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*, pp. 128-129.

le contrario, es una joven escuálida que ha empleado menos tiempo para “lograr una apariencia respetable”. Se ha cortado el pelo, su falda muestra sus rodillas y el resto de sus piernas están cubiertas por medias de seda. Ha cambiado el corsé por una camiseta de rayas, una sencilla gargantilla adorna su cuello y sostiene un cigarro humeante entre sus dedos.

La “nueva civilización” debía aceptar además la actividad laboral remunerada de las mujeres. En las primeras décadas del siglo XX incluso las no socialistas que pertenecían a una clase social acomodada entendieron el trabajo como una forma de autoexpresión que salvaguardaba su independencia frente a las exigencias del matrimonio y la familia.

Por otro lado, se produjeron discrepancias entre aquellas feministas que defendían planteamientos igualitaristas, como es el caso de Harriot Stanton Blatch o Alice Paul, y aquellas trabajadoras que reclamaron una legislación laboral específica y medidas de protección especiales para las mujeres, como es el caso de Dora Russell.<sup>24</sup>

La prosperidad financiera de las mujeres experimentó una caída significativa una vez acabada la guerra, y es que miles de trabajadoras fueron despedidas y no volvieron a encontrar trabajo. Fue una crisis económica que solo afectó a las mujeres.<sup>25</sup>

#### **2.4. La “masculinización” de las mujeres: la *garçonne***

La *garçonne* es un modelo de mujer singular, libre e independiente que rompe con las figuraciones sociales de la esposa y el esposo, el matrimonio heterosexual y su organización familiar.<sup>26</sup>

La palabra francesa “*garçonne*” y la inglesa “*flapper*” describen dos fenómenos simultáneos, pero no idénticos, que se desarrollaron en lugares distantes y que aluden a ciertas mujeres de escenarios urbanos que llevaron a cabo un trabajo de “desfeminización”.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibidem.*, p. 85.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p. 87.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 164.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 166.

La imagen cultural de una chica vestida de un modo masculino ha sido relacionada, a lo largo del siglo XX, como una mujer que no representa el ideal femenino. Pero es entonces cuando nos preguntamos por qué motivo se denomina de este modo si realmente lo que trataron fue de reproducir el lado oculto de una feminidad inventada. De hecho, la artista surrealista Meret Oppenheim nos habla de que tanto feminidad como masculinidad son elementos propios de las mujeres pero que han sido enmascarados por una concepción de la feminidad construida por y para los hombres. Oppenheim ha dejado el siguiente testimonio:

“Creo que se debe al hecho de que, desde la construcción del patriarcado, es decir, desde la devaluación de lo femenino, los hombres ven lo femenino en sí mismo como inferior y han proyectado esto en las mujeres...”<sup>28</sup>

Aunque sería posible contraponer las figuras de la sufragista y la *garçonne*, la perspectiva de la emancipación las convierte en parte integrante del movimiento de la mujer nueva: unas persiguiendo la igualdad social y otras defendiendo su libertad personal. Además, fueron numerosos los ejemplos en los que los dos tipos de comportamiento confluyeron en una misma persona, como ocurrió con las célebres aviadoras A. Bolland, M. Bastié y H. Boucher, esta última denominada “las alas de Francia”<sup>29</sup> personificó un modelo de *garçonne* con casco de cuero, pantalones ajustados y chaqueta forrada de piel, representando así a una mujer nueva.

La obra que mejor refleja el ideal de esta nueva mujer es *La Garçonne* de Victor Margueritte, puesta en venta el 12 de julio de 1922, el mismo día que el Senado francés rechazaba concederles el voto a las mujeres.<sup>30</sup> Convertido en el éxito del verano, fue traducido a doce lenguas provocando gran resonancia entre el ambiente inconformista europeo de posguerra y despertando el temido fantasma de la masculinización de las mujeres.

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p. 171.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 178.

<sup>30</sup> MARGUERITTE, Victor, *La Garçonne*, París, Ernest Flammarion ed., 1922.

### 3. EL MODELO DE LA NUEVA MUJER

#### 3.1. La que las viste: Gabrielle Chanel

“Trabajaba para una sociedad nueva. Hasta el momento habíamos vestido a mujeres inútiles, ociosas, (...) a partir de ahora tenía una clientela de mujeres activas; una mujer activa necesita sentirse cómoda dentro de su vestido”.<sup>31</sup>

##### 3.1.1. El vestuario femenino antes de la llegada de Mademoiselle Chanel

Lugares como el hipódromo, los casinos o los salones de baile sirvieron como escaparate para que las damas pertenecientes a la aristocracia mostrasen sus riquezas a través de sus vestimentas. Además, las grandes casas de moda se sirvieron de esas damas para publicitar sus nuevas creaciones.

Las mujeres de los primeros años del siglo XX no practicaban deportes. La tez blanca y la voluptuosidad fruto de la alimentación y la inactividad física fueron símbolos de distinción y es por ello por lo que la ropa *sport* para mujeres no surgió hasta algunos años después. De hecho, la vestimenta fue hasta tal punto incómoda que llegó a restar gran movilidad al cuerpo femenino. Esto se debe en gran medida al uso del corsé que, atado fuertemente a la espalda, provocó grandes perjuicios a la salud. A pesar de las polémicas que se produjeron a ambos lados del océano Atlántico desde 1850, el siglo XIX fue el que produjo un mayor número de formas en materia de corsetería.<sup>32</sup> Este elemento, sumado al exceso de accesorios y a la infinidad de encajes, volantes y bordados hizo el vestido de la mujer tremendamente recargado y, sobre todo, pesado.

Para comprender la moda femenina de la primera mitad del siglo XX se debe prestar especial atención a los acontecimientos de la centuria anterior. En primer lugar, la invención de la máquina de coser y, en segundo, la llegada en 1845 a París de Charles Frederick Worth, al cual se le atribuye la creación de la alta costura. Sus modelos de terciopelo con motivos bordados que simbolizaron la riqueza y el lujo vistieron a las principales casas reales europeas.

---

<sup>31</sup> HAEDRICH, M, “Coco Chanel íntima...”, op.cit., p. 134.

<sup>32</sup> MIR BALMACEDA, M. J., *La moda femenina...*, op.cit., p. 39.

A partir de 1900 tuvo lugar la apertura de un gran número de casas de moda que siguieron los pasos de Worth, pero no fue hasta la llegada de Paul Poiret cuando la silueta de mujer cambió definitivamente y sin retorno. Es conocido por haber eliminado el corsé del vestuario femenino y permitir una mayor libertad al cuerpo de la mujer.

Tremendamente importantes son también las figuras de Jean Patou, encargado de vestir a la tenista Suzanne Lenglen en un momento en el que las mujeres comenzaron a practicar deportes, tornándose más juveniles y activas. O las diseñadoras Jeanne Lanvin, antítesis de la *garçonne* y conocida por haber creado en 1914 el traje camisero. O Madeleine Vionnet que persiguió toda su carrera el vestido perfecto de una única costura.

### 3.1.2. La toile<sup>33</sup> del imperio Chanel

En algunas ocasiones se ha llegado a afirmar que los movimientos políticos, como el feminismo, no dan lugar a formas artísticas nuevas. Pero ¿cómo podríamos entender las primeras décadas del siglo XX sin figuras como Coco Chanel?

Gabrielle Bonheur Chanel nació en Saumur el 19 de agosto de 1883. Tras el fallecimiento de su madre y el abandono de su padre, pasó los primeros años de su vida en Moulins, donde, además de trabajar en la prestigiosa mercería Casa Grampayre, aspiraba a convertirse en cantante con la canción: *Qui a vu Coco?* Será entonces cuando se la comenzó a llamar “Coco”.

De su estancia en Vichy nos ha llegado la primera fotografía de la diseñadora, tomada en 1906 y donde muchos pueden ver el germen del estilo Chanel<sup>34</sup> (Fig. 3): chaqueta con hombros cuadrados, blusa camisera con el cuello fruncido, una falda acampañada sostenida por un gran cinturón y un sombrero que tiene como único adorno una flor.

---

<sup>33</sup> Toile: término genérico, de origen francés, que designa los modelos realizados en una tela de algodón, por lo general de color crudo, sobre la cual se trazan líneas, se hacen cortes y pliegues y se colocan “balduques” (lazos) para definir la construcción de la prenda.

<sup>34</sup> OROZCO VARGAS, C., *Coco Chanel...*, op.cit., p. 35.



Figura 3. Chanel, a la izquierda, junto a su tía Adrienne en una fotografía tomada en 1906 en Vichy.

Es en esta misma ciudad donde sus aspiraciones como cantante desaparecieron y tomó la decisión de marcharse con su compañero Étienne Balsan a Compiègne donde la diseñadora vivió por vez primera rodeada de lujo. Es en este lugar donde se encontraban los hipódromos más importantes del país y donde Coco quiso mostrar su sencillez (Fig. 4)<sup>35</sup> frente al recargado vestir de *cocottes* y grandes señoras, las cuales acudían encorse-tadas, con largas faldas, estrechos zapatos de tacón y aparatosos sombreros. Durante esta época el ideal de belleza femenino estaba representado por mujeres con forma de S, pecho abundante, caderas anchas, cintura afinada y glúteos exagerados, algo que se conseguía gracias al corsé.



Figura 4. Fotografía tomada en 1924 en las carreras celebradas en Chester.

<sup>35</sup> Acudía a las tribunas sin corsé, con sencillos trajes sastre de falda recta con camisas blancas, corbatas de lazo negras y sobrios sombreros de paja.

En 1909 abre por vez primera una tienda de sombreros en el bulevar Malesherbes de París. Coco tuvo desde siempre un don especial para convertir los sencillos sombreros de paja que adquiría en las galerías Lafayette en un complemento totalmente elegante y original (Fig. 5). Esta habilidad le llevó a abrir un año más tarde su primera tienda con el nombre de Chanel Modes en el número 21 de la rue Cambon. Tras la exitosa acogida de sus sombreros y el aumento de su clientela tan solo un año más tarde de la apertura, Coco ya se había convertido en una mujer independiente y su compañero de entonces Boy Capel, que le había servido de fiador, pudo retirar sus valores del banco. Su clientela no solo aumentó, sino que también se diversificó. Las mujeres que acudían a Chanel Modes pertenecían a todas las capas sociales.



Figura 5. Coco Chanel con una de sus creaciones en 1929.

En Croix-Saint-Ouen, Coco encargó a un sastre especializado en ropa de montar a caballo sus primeros pantalones (Fig. 6). Desde joven no entendió por qué una mujer no podía hacer uso de la vestimenta masculina si esta le ayudaba a llevar a cabo sus actividades. Ya por entonces comprendió que la razón de ser de la vestimenta era su utilidad.



Figura 6. Fotografía tomada en 1930 en su mítica residencia Villa La Pausa, en Roquebrune (Riviera Francesa). La diseñadora aparece con su habitual camiseta de rayas marineras y haciendo uso de pantalones.

En Deauville, ciudad costera que durante años alojaba a gran cantidad de turistas, entre ellos, nuevos ricos, Gabrielle decidió abrir una tienda en la rue más *chic* de la ciudad bajo un toldo blanco donde estaba escrito: GABRIELLE CHANEL.

En este lugar, donde las veraneantes buscaban la elegancia, pero no la comodidad, Chanel prefirió vestirse con los suéteres de cuello alto que usaban los marineros en el puerto o con el traje de chaqueta azul marino que llevaban las colegialas los días de fiesta. Además, le gustaba zambullirse en el mar y no le importó que el sol broncease su piel. Sin saberlo, estaba sentando los cimientos de la revolución de la moda femenina, contribuyendo al movimiento de la liberación de la mujer. En Deauville pronto empezaron a verse sus prendas: blusas marineras, faldas simples de corte recto, blazers tipo marino y suéteres.

Cuando el 3 de agosto de 1914 los parisinos se enteraron de que Alemania les había declarado la guerra, muchas mujeres aterrorizadas corrieron a Deauville en busca de refugio. Estas mujeres, que pronto se tornaron activas para ayudar en la guerra, encon-

traron en Chanel la funcionalidad y la comodidad. El famoso traje de chaqueta Chanel (Fig. 7), compuesto por dos o tres piezas y que incluye la falda, la chaqueta y la blusa fue realizado por primera vez durante la Gran Guerra. Su innovación radica en el hecho de adecuar piezas originales del vestir masculino a la vestimenta femenina.<sup>36</sup>



Figura 7. Fotografía tomada en 1958. Aparece con su inseparable sombrero y su traje chaqueta.

En 1916 la revista norteamericana *Harper's Bazaar*, tras el éxito de la tienda que había abierto recientemente en Biarritz, publicó la primera fotografía de uno de sus modelos de la colección de Biarritz junto al siguiente pie: *The charming Chanel chemise dress* (“El encantador vestido camisero Chanel”). Este mismo año ya contaba con trescientos empleados y su imperio ya se estaba gestando: “De repente me hice famosa, sin saberlo; no sabía lo que eso significaba. No lo busqué, me lo encontré”.<sup>37</sup>

Mademoiselle Chanel fue la primera *couturier* aceptada en la gran sociedad y le dio prestigio a su profesión. Nadie antes se había interesado por ellos.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> MIR BALMACEDA, M. J., “La moda femenina...”, op.cit., p. 89.

<sup>37</sup> HAEDRICH, M., *Coco Chanel íntima...*, op.cit., p. 75.

<sup>38</sup> OROZCO VARGAS, C., “Coco Chanel: una mujer...”, op.cit., p. 70.

Fue la noche del 18 de mayo de 1917 cuando Coco, acudiendo al estreno de *Parade*, obra de Cocteau donde habían participado Erik Satie y Picasso entre otros, hizo el estreno de su corte de pelo *à lo garçon*, que muy pronto fue adoptado por toda parisina que quería ir a la moda.

Con la llegada de los locos años veinte (Fig. 8) apareció un nuevo ideal de mujeres capaces de ganarse el sustento, que elegían a quien amar, que fumaban con boquillas de asta, bailaban charlestón, tango, *jazz*, iban a clubes nocturnos y vestían como dictaba Chanel, esto es, con chaquetas en tejido de punto y faldas cortas, sombreros en forma de campana y cinturones que llevaban sueltos sobre las caderas.



Figura 8. Reflejo del canon de belleza de la época. Influenciadas por el Art Déco se inclinaban por la geometría, plasmada en las ondas del cabello, las cejas hiperfinas y los labios gruesos. Si Chanel las vistió, Tamara de Lempicka las dibujó e inmortalizó.

Fotografía tomada en Londres en 1932.

En una de las joyas de los Romanov que el gran duque Dimitri Pavlovich, sobrino del zar Nicolás II, regaló a Coco durante su corta relación, Chanel encontraría la inspiración para crear las suyas, lanzando a la moda las largas sargas de perlas que combinaban piedras falsas con diamantes y perlas, algo que causó furor entre las parisinas

de entonces. Hasta ese momento, llevar joyas falsas era algo impensable para las clases acomodadas. Después de la Gran Guerra la sobriedad se apoderó del mundo y Coco supo aprovecharse de ello.

En abril de 1925 tuvo lugar en París la *Exposition Internationale Des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* para la cual Coco lanzó el famoso traje sastre Chanel, compuesto de una chaqueta ajustada, de manga larga, sin cuello y ribeteada más una delicada falda. Es el traje más copiado de la historia de la moda.<sup>39</sup>

Un año más tarde sacó a la luz otra novedad que también hizo historia, el famoso *petite robe noire* (Fig.9). Se trataba de un vestido de manga larga y confeccionado en *crêpe* de Chine. Marcó a sí mismo una nueva etapa de la moda, pues hasta entonces el negro había sido el color del duelo y se convirtió en una especie de uniforme para todas las mujeres. De este modo ya no existía en la indumentaria una gran diferenciación de clases:<sup>40</sup> “Un traje llevado por muchas mujeres es lo mismo que trajes diferentes”,<sup>41</sup> de este modo, Coco plasma con orgullo que su estilo había bajado a la calle.



Figura 9. Fotografía tomada en 1935. En ella se pueden apreciar tres elementos fundamentales del estilo Chanel: el sombrero, las perlas y *le petite robe noire*.

---

<sup>39</sup> *Ibidem.*, p. 101.

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p. 103.

<sup>41</sup> HAEDRICH, M., “Coco Chanel íntima...”, op.cit., p. 198.

En 1929 se produjo el desplome de la bolsa de Nueva York que supuso el fin de “los años locos” y dio inicio al periodo denominado Gran Depresión, una de las mayores crisis económicas de los últimos tiempos. La “pobreza del lujo” (palabras de Poiret para describir la moda de Chanel) se ajustaba de nuevo a las necesidades del momento y Coco fue de nuevo una de las pocas personas adineradas a las que esta crisis no afectó.

El 10 de enero de 1971 falleció a causa de un infarto en su suite del Hotel Ritz. A pesar de la soledad de sus últimos años, fueron muchos los que acudieron a su funeral en la iglesia de La Madeleine (Fig. 10). Su herencia fue a parar a la Fundación Coga; su “estilo”, al modisto alemán Karl Lagerfeld.



Figura 10. Modelos de su firma vestidas con sus trajes sastre el día de su funeral, el día 10 de enero de 1971 en la iglesia de La Madeleine.

Coco Chanel, además de tratarse de una pionera de la moda, dibujó a la nueva mujer del siglo XX, constituyéndose una revolucionaria al ser una mujer libre que logró ser independiente y empresaria, ayudando a que las mujeres del futuro pudieran abrirse el camino. Este hecho lo reivindicó Lagerfeld en su desfile primavera-verano del año 2015, donde, tras la presentación de la colección, tuvo lugar una manifestación feminista.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=emkZ5rVIv7Q> (Fecha de consulta: 18-X-18).

### 3.2. La que las pinta: Tamara de Lempicka

“Mi meta: no copias jamás. Crea un estilo nuevo, colores claros y luminosos, y trata de descubrir la elegancia en tus modelos”.<sup>43</sup>

Tamara de Lempicka<sup>44</sup> fue educada dentro de una familia pudiente donde reinaban las mujeres. El padre desapareció de la vida de Lempicka cuando esta solo contaba con tres años y la familia Deckler<sup>45</sup> pasó a estar compuesta fundamentalmente por mujeres: la abuela Clementine, de la que Lempicka adquirió su amor por el arte, sobre todo por los maestros del Renacimiento italiano; la tía Stepha y la madre Malvina. De ellas heredó la fuerza, la disciplina y la enérgica personalidad que lograba eclipsar a los hombres y dominar en su pequeño mundo, pero además, la guerra le había añadido la dureza y el cinismo que la distinguía de antecesoras mucho más inocentes.<sup>46</sup>



Figura 11. Tamara de Lempicka posa pintando frente a uno de sus cuadros.

Desde que llegó a París en 1918, como una emigrante sin recursos, Lempicka no pensó en otra cosa que en prosperar, hacer fortuna y vivir la gran vida. Para alcanzar el

---

<sup>43</sup> NÉRET, G., *Lempicka...* op.cit.

<sup>44</sup> El apodo Lempicka lo toma en el momento que contrae matrimonio con el abogado Tadeusz Lempicki.

<sup>45</sup> Deckler se trataría del apellido materno.

<sup>46</sup> ANDREU, J., “Tamara de Lempicka...”, op.cit., p. 117.

éxito decidió dedicarse a la pintura. Su estilo era una mezcla entre postcubismo y neoclasicismo, con un toque de Ingres para satisfacer sus propios impulsos eróticos y los de su clientela.<sup>47</sup>

En Les Deux Magots, en la Rotonde o en La Coupole tuvo lugar el encuentro de Tamara con los grandes genios de aquel siglo. Para aquellos que no tenían dinero pero sí cosas que decir, el café se convirtió en un refugio perfecto.<sup>48</sup> Y, aunque Lempicka no compartió ni el radicalismo de los “ismos” ni las ideas políticas de la mayoría de sus componentes, sí que se sintió cómoda en ese París de los años locos, donde todos buscaron ser los más originales y escandalosos y donde las mujeres fuertes y liberadas estaban de moda.<sup>49</sup> Sin embargo, a pesar de que en aquel momento hubiese tantas mujeres como hombres pintores en París, los prejuicios causados por el sexo no cesaron. De esta forma, Lempicka, como tantas otras mujeres artistas, fue juzgada en cierta ocasión como una simple decorativista con mayores posibilidades de renovar el repertorio clásico que de adentrarse en la experimentación.<sup>50</sup>

La mujer que reinó durante algún tiempo en el templo del Art Déco, ya que pintó veintiocho trabajos para la *Exposition Internationale Des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 en París, supo representar como nadie la estética y la atmósfera que caracterizaron los años veinte y el principio de los años treinta.<sup>51</sup>

Se retrata a sí misma en la que se ha convertido su pintura más famosa *Autorretrato en el Bugatti verde*, donde conduce un automóvil, símbolo de la emancipación de la mujer (Fig. 12). La directora de la revista de moda alemana *Die Dame*, que buscaba una imagen que representase a la mujer moderna, independiente y libre, solicitó a Lempicka la utilización de dicho cuadro para la portada de la revista.<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> NÉRET, G., “Lempicka...”, op.cit., p. 38.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, p. 122.

<sup>49</sup> *Ibidem.*, p. 128-129.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 131.

<sup>51</sup> [https://elpais.com/cultura/2018/05/16/actualidad/1526452484\\_866553.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/16/actualidad/1526452484_866553.html) (Fecha de consulta: 26-X-18).

<sup>52</sup> NÉRET, G., “Lempicka...”, op.cit., p. 8.



Figura 12. Portada de la revista *Die Dame* de 1 de julio de 1929 en la que se reproduce el cuadro de Lempicka *Autorretrato en el Bugatti verde* realizado ese mismo año.

Las mujeres retratadas por Tamara de Lempicka no solo sirven como maniqués para lucir vestimentas de moda y joyas fruto de su compromiso con el Art Déco, sino que, a diferencia del arte academicista, no se trata de mujeres inútiles de mirada vacía y educadas para “ver, oír y callar” sino que más bien dan la sensación de que, de un momento a otro, van a abrir sus bocas y se van a manifestar produciendo intranquilidad, temor e incluso amenaza al espectador.<sup>53</sup>

De gran interés son también los retratos que realizó de las damas elegantes, refinadas, frías y hasta inalcanzables de su tiempo pertenecientes al círculo intelectual, aristocrático y lujoso que ella misma frecuentó (Fig. 13). Aquellas que conoció en las fiestas de Paul Poiret, en el Dôme y en la Rotonde, en el Ritz, como su amiga Coco Chanel, o en el club nocturno de la conocida socialité Suzy Solidor en Montmartre.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 37.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 39.



Figura 13. *Muchacha joven con guantes* (T. de Lempicka, 1929).

Además de sus retratos, gustaron mucho sus desnudos femeninos, entendidos como una superposición de cuerpos poderosos y miembros entrelazados (Fig. 14). Escogió de manera muy cuidadosa a sus modelos que, aunque muchas se trataran de amigas suyas pertenecientes a la aristocracia, otras tantas fueron prostitutas o modelos profesionales que compartieron la característica de poseer formas rotundas y rostros angulosos.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> ANDREU, J., “Tamara de Lempicka...”, op.cit., p. 145.



Figura 14. *Grupo de cuatro desnudos femeninos* (T. de Lempicka, 1925).

Los desnudos femeninos que Lempicka representó pertenecen a una tercera vía entre las Venus antológicas, es decir, aquellos desnudos perfectamente eróticos pero aceptados por sus referencias mitológicas e históricas, y la Nini vulgar precursada por Courbet y los impresionistas, que retrataba más bien a cortesanas o mujeres del pueblo mostradas en su intimidad. Esta tercera vía se inscribe no solo en el fenómeno “realista” y “monumental” que domina este momento, sino también en un contexto decadente de círculos donde es común la homosexualidad.<sup>56</sup>

No es posible hablar de los trabajos de Lempicka sin relacionarla con la obra y el erotismo de Ingres. “Maestro y alumna” mezclan la carne con la tela hasta que el espectador no sabe exactamente dónde comienza la carne y dónde termina el vestido. También adopta de él la carnosidad de los desnudos y las distorsiones de brazos y cuerpo.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> NÉRET, G., “Lempicka...”, op.cit., p. 37.

<sup>57</sup> *Ibidem.*, p. 43.

Tamara de Lempicka, que en los últimos años de su vida se encontró sola y había sido reiteradamente juzgada por su personalidad, sus excesos de juventud, su arte y no haber renunciado al lujo nos dejó las siguientes palabras:

“Todos, incluso en aquella ocasión, hubieron de dedicar palabras excesivas a mis vestidos, a mi origen, a mis amigos, a mis locuras del pasado, pero no me importa, ahí está mi obra y pasarán los años y yo moriré y entonces, por fin, ella será autónoma, porque morirá conmigo mi personaje y nadie se acordará ya de mis fiestas, de mis amores o de mis muy humanas pequeñeces. Mi obra me trascenderá y mis valores serán independientes y eternos, se desprenderán de mis cuadros, que todo lo inundarán con sus colores”.<sup>58</sup>

### 3.3. La que las representa: Kiki de Montparnasse

“Si tienes la suerte de haber vivido en París cuando joven, luego París te acompañará, vayas a donde vayas, todo el resto de tu vida, ya que París es una fiesta que nos sigue”.<sup>59</sup>

Alice Ernestine Prin nació el 2 de octubre de 1901 en Châtillon-sur-Seine, una pequeña ciudad de Borgoña, Francia. Cuando tenía doce años llegó a París acompañada de su abuela, quien se hizo cargo de ella durante su infancia. Desde muy pequeña aprendió a vivir en pobreza, aceptando, no sin humillación, la caridad otorgada por las monjas.<sup>60</sup>

Ya asentada en París, a la edad de trece años, Alice entró como aprendiz en el taller de un encuadernador. Más adelante, trabajó en una fábrica y después en una panadería donde, cansada de recibir un trato inhumano, decidió rebelarse y escapar. Fue entonces cuando comenzó a posar para diferentes artistas, un hecho que disgustó a su madre hasta desentenderse de ella. De este modo, con tan solo dieciséis años, Alice se encontró sola en la calle y sin recursos. Sin embargo, al poco tiempo entabló relación con los artistas que se movían en el entorno de la Rotonde, como es el caso de Soutine, Kisling, Foujita o Kees van Dongen (Fig. 15).<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> La artista se refiere a la exposición que tuvo lugar en París en el año 1973. El galerista Alain Blondel resucitó su figura como artista tras muchos años en el olvido.

<sup>59</sup> HEMINGWAY, E., *París era una fiesta...*, op.cit.

<sup>60</sup> MONTARNASSE, K., *Recuerdos recobrados...*, op.cit., p. 41.

<sup>61</sup> KLÜVER, B. y MARTIN, J., *El París de Kiki: artistas...*, op.cit., p. 86.

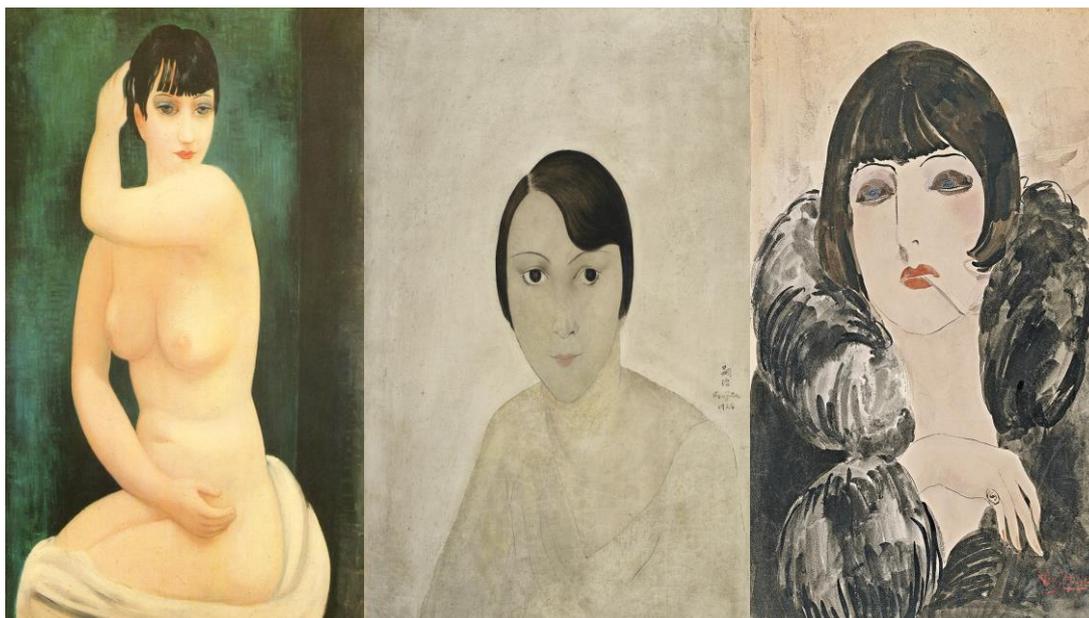


Figura 15. De izquierda a derecha: Moïse Kisling, *Busto de Kiki de Montparnasse*, 1927; Tsuguharu Foujita, *Kiki de Montparnasse*, 1925; y Kees van Dongen, *Retrato de una mujer con cigarrillo*, hacia 1922.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial el gobierno francés declaró “extranjerías sin profesión” a las antiguas modelos italianas y, una vez acabado el conflicto, los artistas ya no pudieron contar con esa reserva de profesionales. Sin embargo, muy pronto este puesto se vio ocupado por algunas jóvenes que, deseosas de escapar de la tradicional vida familiar burguesa, anduvieron por diferentes cafés, como la Rotonde o el Dôme, en busca de un trabajo con el que ganarse la vida. Kiki de Montparnasse, como fue conocida en estos círculos, fue una de esas mujeres que muy pronto se convertiría en una de las grandes modelos del momento, para más adelante convertirse en la mujer más conocida de Montparnasse.<sup>62</sup> Más amiga que modelo de los artistas para los que posó, tuvo que sentirse no obstante ofendida en más de una ocasión si tenemos en cuenta sus declaraciones: “Me miraba como a un buen trozo de carne expuesto en el escaparate de una carnicería”.<sup>63</sup>

En 1922 Henri Pierre Roché conoció a Kiki y esta le regaló dos de sus acuarelas. Desde este momento el escritor comenzó a coleccionar sus obras. Cinco años más tarde, el 25 de marzo de 1927, en una galería de la Rue du Cherche-Midi se produjo la

---

<sup>62</sup> *Ibidem.*, p. 96.

<sup>63</sup> MONTARNASSE, K. de, “Recuerdos recobrados...”, op.cit., p. 71.

exposición de mayor resonancia que celebró Kiki y que alcanzó un gran éxito en Montparnasse.<sup>64</sup>

Man Ray<sup>65</sup> animó a su amante Kiki a continuar escribiendo sobre sus vivencias (lo hacía desde niña) y, posteriormente, Henri Broca se comprometió a publicar el manuscrito en una edición de lujo de doscientos ejemplares firmados por la autora (Fig. 16). Más tarde, estas memorias fueron traducidas a lengua inglesa, algo que no convenció del todo a Hemingway, el cual se encargaba de la introducción: “...era un crimen traducirlas”.<sup>66</sup> Por si fuera poco el éxito que las memorias de Kiki habían tenido en París, en 1930 llegó a la capital francesa Bennet Cerf, el director de la editorial Random House, que quiso que ciento cincuenta ejemplares llegasen a los Estados Unidos. No obstante, la fama de Kiki ya había llegado al país americano y los libros fueron retenidos en la aduana por temor al escándalo que pudieran causar.<sup>67</sup>



Figura 16. *El violín de Ingres* (Man Ray, 1924).

---

<sup>64</sup> KLÜVER, B. y MARTIN, J., “El París de Kiki...”, op.cit., p. 161.

<sup>65</sup> Kiki y el fotógrafo americano se conocieron alrededor de 1921 en Montparnasse. De la relación sentimental de ambos surgieron algunas de las fotografías más conocidas del siglo XX, como es el caso de *El violín de Ingres* de 1924.

<sup>66</sup> MONTARNASSE, K. de, “Recuerdos recobrados...”, op.cit., p. 23.

<sup>67</sup> KLÜVER, B. y MARTIN, J., “El París de Kiki...”, op.cit., p. 188.

En 1929 Henri Broca decidió organizar el “acontecimiento de la temporada montparnasina”, una sucesión de actuaciones a cargo de profesionales y aficionados escogidos entre los artistas de Montparnasse. Fue en este momento cuando Kiki fue proclamada la “Reina de Montparnasse”.<sup>68</sup>

En el fenómeno Montparnasse tuvieron un papel primordial las mujeres. Ellas, que habían roto con su país, con sus familias y con los convencionalismos sociales, persiguieron la libertad, así como compartir los placeres y sufrimientos de la vida de Montparnasse. Se reunieron bajo el mismo cielo mujeres como Kiki, Lucy Krohg, Treize o Yuki (Fig. 17); todas ellas responsables del tejido de relaciones sociales que sirvió de modelo a las nuevas generaciones de mujeres que llegaron a París. Jacqueline Barsotti, como tantas otras mujeres del momento, creía firmemente que ellas “habían colaborado enormemente en la creación de una nueva era libre de hipocresía..., en la que las mujeres podrían llevar una vida libre, natural y sin prejuicios”.<sup>69</sup>



Figura 17. Las chicas de Montparnasse. De izquierda a derecha: Thérèse Treize, Clara, Ingo, Kiki, Zinah y Siria.

Kiki, que fue la mujer más conocida y querida de Montparnasse, no solo fue hermosa, alegre, sensual y provocativa, sino también amable y de buen corazón (Fig 18). Siempre se la podía encontrar en el centro de un grupo que escuchaba asombroso sus fantásticas historias. Todos la conocían como una mujer atrevida que pasaba las horas en la *terrasse* del Dôme. Pero pocos la conocían como lo hacía Treize, la cual descubrió

---

<sup>68</sup> *Ibidem.*, p. 194.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p. 173.

a una mujer que temía conocer sitios nuevos, que necesitaba la compañía de otras personas cuando Man Ray no estaba o que, al atardecer, se entristecía y se ponía a cantar *Dinah* sin dejar de llorar. Pero también se trataba de una mujer que no tuvo problemas para expresar libremente su sexualidad. Thora Dardel dijo: “Era un hermoso animal; maravilloso como una cierva. ¡Dios mío, verla era todo un espectáculo!”.<sup>70</sup>



Figura 18. Fotografía de Tamara de Lempicka tomada en el famoso *night club* “The Jockey” (Man Ray; hacia 1923)

---

<sup>70</sup> *Ibidem.*, p. 154.



#### 4. CONCLUSIONES

Las necesidades materiales que produjo la Gran Guerra obligaron a los países beligerantes a encontrar un apoyo en la población femenina. De este modo las “mujeres de las tareas domésticas” encontraron un camino a nuevas profesiones, tomando consciencia de sus capacidades laborales y económicas.

El voto fue el objetivo principal del sufragismo, pero la crítica al matrimonio y la persecución del derecho al divorcio también fueron fundamentales para estas mujeres de principios del siglo XX, pues el esquema tradicional familiar las alejaba, como esposas y madres, de las altas esferas.<sup>71</sup>

Los trajes asexuados de Coco Chanel tuvieron la capacidad de mostrar a las mujeres por qué estaban luchando. Antes de la llegada de Chanel la comodidad y el bienestar femenino habían sido relegados a un segundo plano. La mujer era un simple objeto decorativo. La modista le concedió libertad de movimiento, comodidad y sencillez a la nueva mujer.

La gran representante rusa del movimiento Art Déco, Tamara de Lempicka, fue la artista que mejor supo representar la estética y la atmósfera de los años veinte y treinta, no solo por su pintura, sino también por su fuerte personalidad. La artista, que desde su llegada a París persiguió el éxito, la fortuna y una vida sin preocupaciones familiares, se representó a sí misma y a las damas de su entorno conduciendo automóviles y con una estética *a lo garçon*.

Kiki de Montparnasse, musa de pintores, escultores y fotógrafos, se caracterizó por personificar la exaltación y la alegría de vivir del París de los años locos, más concretamente de Montparnasse, centro de la actividad social y artística del momento, donde más que modelo fue reina.

Virginia Woolf considera el comienzo de la historia de las mujeres en este momento porque las extrañas, anónimas y olvidadas comienzan a decir algo, a trazar un primer capítulo de su historia colectiva. Estas nuevas mujeres preconizan y

---

<sup>71</sup> EXPÓSITO GARCÍA, M., “De la garçonne...”, op.cit., pp. 128-129.

protagonizan el nuevo anhelo que traerá la felicidad, si no para ellas, sí para las que vengan después.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibidem.*, p. 76.

## Bibliografía

- ANDREU, J., *Tamara de Lempicka*, Barcelona, El Cobre, 2005.
- CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.
- DUBY, G. y PERROT, M., *El siglo XX*, Tomo 5 de *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 2000.
- DUNCAR, A., *El Art Déco*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994, pp. 142-144.
- EXPÓSITO GARCÍA, M., *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2016.
- HAEDRICH, M., *Coco Chanel íntima*, Barcelona, Dopesa, 1973.
- HEMINGWAY, E., *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- KLÜVER, B. y MARTIN, J., *El París de Kiki: artistas y amantes 1900-1930*, Barcelona, Tusquets, D.L., 1990.
- MIR BALMACEDA, M. J., *La moda femenina en el París de entreguerras. Las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli*, Barcelona, Prensas Internacionales Universitarias, 1995.
- MONTPARNASSE, K. de, *Recuerdos recobrados. Memorias*, Madrid, Nocturna Ediciones, 2009.
- NÉRET, G., *Lempicka*, Köln, Taschen, 2007.
- OROZCO VARGAS, C., *Coco Chanel: una mujer salida del molde*, Bogotá, Ed. Panamericana, 2005.
- PEDRAZA, P., “Mujeres entre dos mundos”, *Retratos de la Bella Époque*, Madrid, El Viso, 2011, pp. 39-47.
- SÁNCHEZ MARTÍN, M., *1920-1929. Los locos años veinte*, Volumen III de *Entre dos guerras. Historia gráfica del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1990, pp. 136-145.
- VAQUERO ARGÜELLES, I., “El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX” en *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 123-134.
- VIDAURRETA CAMPILLO, M., “Guerra y condición femenina” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 1, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 65-104.
- WOOLF, V., *Los años*, Barcelona, Lumen, 1983.

## Webgrafía

- <https://www.vogue.es/moda/tendencias/galerias/historia-coco-chanel-vida-en-imagenes-fotos-antiguas/13773/image/1277194> (Fecha de consulta: 18-X-18).
- [https://elpais.com/elpais/2018/09/27/eps/1538049447\\_238736.html](https://elpais.com/elpais/2018/09/27/eps/1538049447_238736.html) (Fecha de consulta: 26-X-18).
- [https://elpais.com/cultura/2018/05/16/actualidad/1526452484\\_866553.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/16/actualidad/1526452484_866553.html) (Fecha de consulta: 26-X-18).
- <https://www.youtube.com/watch?v=emkZ5rVIv7Q> (Fecha de consulta: 18-X-18).
- <https://www.youtube.com/watch?v=LtPIkWhTU1w> (Fecha de consulta: 23-X-18).

## Videos

- *Coco avant Chanel*, Anne Fontaine, Warner Bros, 2009.
- *Suffragette*, Sarah Gavron, 20th Century Fox, 2015.