

ISSN 1870-3429

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA
JULIO/DICIEMBRE 2018
PUBLICACIÓN ARBITRADA

NÚMERO

42

DISCURSO
Visual

**POLÍTICAS DE LA
AUTORREPRESENTACIÓN EN
LAS VISUALIDADES ARTIVISTAS
FEMINISTAS Y DE LA DISIDENCIA
SEXUAL LATINOAMERICANA**



Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas

DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA

■ **María Cristina García Cepeda**
Secretaria

■ **Saúl Juárez Vega**
Subsecretario de Desarrollo Cultural

■ **Jorge Gutiérrez Vázquez**
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

■ **Francisco Cornejo Rodríguez**
Oficial Mayor

■ **Marina Núñez Bernal**
Directora general de Publicaciones

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Loreto Alonso Atienza**
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ricardo Delgado Herbert**
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**
COORDINADOR DE DOCUMENTACIÓN

■ **Virginia García Pérez**
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Julia Antivilo**
EDITORA HUÉSPED

■ **Cristina Híjar**
■ **Alicia Sánchez Mejorada**
■ **María Teresa Suárez**
COMITÉ EDITORIAL

■ **Amadís Ross**
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**
■ **Margarita González Arredondo**
■ **Marta Hernández Rocha**
APOYO EDITORIAL

■ **Yolanda Pérez Sandoval**
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

© Discurso Visual • núm. 42 • julio/diciembre 2018 • tercera época • revista semestral arbitrada.
Publicación electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes • INBA.
Av. Juárez núm. 101, Centro, Cuauhtémoc, 06040, Ciudad de México.
Editor responsable: Amadís Ross González. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-072516544800-203, ISSN 1870-3429, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Carlos Martínez Gordillo, Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán, Ciudad de México, 04220. 41.55.00.00 exts. 1127 • 1121 • 1122.
Fecha de última modificación: 1 de agosto de 2018.
El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores, así como la autorización para publicar las imágenes proporcionadas por los mismos.

CONSEJO EDITORIAL

- **Concepción Álvarez Casas**
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
- **Gilda Cárdenas Piña**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM
- **Alberto Argüello Grunstein**
Cenidiap/INBA
- **Alejandro Castellanos**
Cenidiap/INBA
- **Dina Comisarenco**
Universidad Iberoamericana
- **Karen Cordero**
Universidad Iberoamericana
- **Eloísa del Alisal Sánchez**
Museo CajaGRANADA, España
- **Eduardo Espinosa Campos**
Cenidiap/INBA
- **Elia Espinoza**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Pablo Estévez Kubli**
Facultad de Artes y Diseño, UNAM
- **César G. Palomino**
Cenidiap/INBA
- **Carlos-Blas Galindo Mendoza**
Cenidiap/INBA
- **Laura González Flores**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Laura González Matute**
Cenidiap/INBA
- **Guillermina Guadarrama Peña**
Cenidiap/INBA
- **Alfredo Gurza González**
Cenidiap/INBA
- **Blanca Gutiérrez Galindo**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM
- **Sol Henaro**
Curadora
- **María Luisa Hernández Ríos**
Universidad de Granada, España
- **Alberto Híjar Serrano**
Cenidiap/INBA
- **Isabel Jiménez Arco**
Actividades Culturales/Junta de Andalucía, España
- **Avelina Lésper**
Crítica de arte
- **Andrés de Luna**
Escritor
- **César Martínez**
Artista
- **Alma Montero Alarcón**
Museo Nacional de Antropología e Historia/INAH
- **Luis Gerardo Morales Moreno**
Universidad Iberoamericana
- **Julietta Ortiz Gaitán**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Antonio Pantoja Chaves**
Universidad de Extremadura, España
- **Macrina Rabadán Figueroa**
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
- **Luis Rius Caso**
Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA
- **Arturo Rodríguez Döring**
Cenidiap/INBA
- **Graciela Schmilchuk Braun**
Cenidiap/INBA
- **Ana María Torres Arroyo**
Universidad Iberoamericana
- **Carlos Vázquez Olvera**
Instituto Nacional de Antropología e Historia
- **Mireida Velázquez Torres**
Instituto de Liderazgo en Museos A. C.

EDITORIAL

Visualidades en conflicto ■ 5
CARLOS GUEVARA MEZA

PRESENTACIÓN

Políticas de la autorrepresentación en las visualidades artivistas
feministas y de la disidencia sexual latinoamericana ■ 6
JULIA ANTIVILO

TEXTOS Y CONTEXTOS

La percepción estética del colonialismo patriarcal ■ 11
FRANCESCA GARGALLO

“Aquelarre subversiva”. Políticas de autorrepresentación
en las prácticas artísticas feministas populares y migrantes,
Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer ■ 26
NATALIA ENCINAS Y GABRIELA MAURE

De- y reconstruir la imagen femenina en la escena teatral:
La deconstrucción de Paula de Fátima Arias ■ 37
FÁTIMA PAOLA ARIAS Y DORTE JANSEN

Mirar de cerca nuestro envejecer ■ 46
ELIZABETH ROSS

Cuerpos gordos:
empoderamiento a través de las prácticas performáticas ■ 56
ERIKA BÜLLE HERNÁNDEZ

Documental militante
desde la práctica feminista ■ 64
MARÍA FERNANDA CARRILLO SÁNCHEZ

Rostros de fuego: formación de espacialidades
de justicia a través del performance ■ 72
JOSÉ RICARDO GUTIÉRREZ VARGAS

Janín Nuz Garcín:
arte urbano, feminismo y artivismo ■ 80
JOSÉ ANTONIO MOTILLA CHÁVEZ

Conversión subjetiva:
el performance de género ■ 88
CRISTINA I. CASTELLANO GONZÁLEZ, SAM BOURCIER Y PATRICIA LESSA

EDITORIAL • VISUALIDADES
EN CONFLICTOCARLOS GUEVARA MEZA ■
DIRECTOR DE *DISCURSO VISUAL* ■
■

Hay preguntas que no son pensables o ni siquiera imaginables si no es desde una cierta posición o una cierta experiencia, y por ello no se hacen ni se pueden hacer hasta que se presta escucha a esas posiciones y experiencias. Una vez planteadas, sin embargo, dichas preguntas deberían obligarnos, en un sentido ético y también político, a reorganizar las coordenadas de nuestro pensar y nuestro proceder.

El feminismo sin duda plantea ese tipo de preguntas ante las cuales ya no es posible (no debería serlo) retroceder. Preguntas que exigen respuesta y sobre todo cambios. A estas alturas debería ser difícil imaginar que se hayan hecho discursos sobre el arte (sobre cualquier cosa) que evadieron y más aún, invisibilizaron, a la mujer sistemáticamente, colgados de una supuesta y falsa universalidad que sólo reflejaba y reproducía un modelo específico de dominación. Tristemente, no sólo es imaginable sino que se siguen haciendo discursos así.

Más triste aún, e indignante, es la violencia feminicida que en este país alcanza cotas macabras por su cantidad y por la saña verdaderamente enferma con la que llega a realizarse. Es necesario oponerse con todos los recursos a nuestro alcance a esa violencia y también a las condiciones que hacen posible su existencia misma, así como la naturalización y la inaceptable impunidad de la que goza.

Discurso Visual se enorgullece muchísimo de este número, de sus apuestas críticas, de las prácticas que ayuda a difundir, así como de la toma de posición que implica en favor de un mundo distinto. ▼

PRESENTACIÓN • POLÍTICAS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN EN LAS VISUALIDADES ARTIVISTAS FEMINISTAS Y DE LA DISIDENCIA SEXUAL LATINOAMERICANA

JULIA ANTIVILO ■
EDITORA HUÉSPED ■

Desde las visualidades de las desobediencias creativas feministas convocamos a un nuevo número de la revista *Discurso Visual* bajo el título “Políticas de la autorrepresentación en las visualidades artivistas feministas y de la disidencia sexual latinoamericana”. El propósito fue abordar estas prácticas artísticas directamente relacionadas con sus activismos cuestionadores del campo del arte y la cultura patriarcal. Nos interesaban las pedagogías visuales y las transdisciplinas desde donde se crean políticas estéticas y se encarnan cuerpos desobedientes y creativos.

El llamado fue desde los andamiajes teóricos y prácticos de los estudios feministas, los de la disidencia sexual o los estudios culturales, especialmente desde la cultura visual en la escena latinoamericana. Desde ahí invitamos a artivistas, historiadorxs y/o teóricxs a pensar, pensarse y pensarnos en la tarea de seguir abriendo surcos en este campo de creación y acción artística, a través de ensayos sobre obras en sus contextos, trabajo con archivos, curadurías y diferentes experiencias de prácticas artivistas que dieran sustancia a esta entrega dedicada a campos que casi no han estado presentes en las narrativas del arte. Para nuestra sorpresa llegaron numerosos aportes de varios lugares del mundo que oyeron nuestro llamado.

A lo largo de mis años de investigación y acción dentro del campo del arte feminista he constatado la estrecha relación entre el arte activista que se abandera desde los feminismos y el de la disidencia sexual. Por ello, resulta inseparable el análisis de la reciprocidad política que encarnan estos campos de investigación y creación artística. Sentamos así una reflexión de porqué se hace necesario pensar el campo del arte feminista y la disidencia sexual desde los feminismos que ampara su posicionamiento crítico en el arte contemporáneo.

Campo y pensamiento crítico

Plantear un número de *Discurso Visual* desde los campos de acción, creación y pensamiento crítico es un ejercicio epistemológico feminista para ampliar el análisis con el fin de visualizar la histórica y creciente producción del arte feminista y de la disidencia sexual en la región. Aquí podemos ver vínculos con investigadorxs, historiadorxs, teóricxs, curadorxs y artistas feministas latinoamericanas y de otras latitudes, con quienes nos hemos relacionado, leído, estudiado y guiado desde muchos años ya.

Consideramos que la producción cultural y las prácticas de las artistas visuales feministas y de la disidencia sexual son todavía un campo fértil que estimula a ser desentrañado y que nos espera en los archivos privados, desde literatura creciente y exposiciones, y también desde las páginas web y blogs de lxs mismxs artistas, entre otras fuentes como la experiencia propia.

¿Para qué y por qué invitar a perfilar bases para un campo? Constituirse como una autoridad epistémica tiene que ver con la afirmación de nuestra propia concepción del mundo y también, con el establecimiento de una comunidad de conocimiento en esa percepción. Tenemos la posibilidad de dar una contrateoría o respuesta a la visión patriarcal que anida en lo académico y discutir a la par con quienes sustentan la discriminación hacia las mujeres y la disidencia sexual. Acción que podemos realizar porque hemos adquirido autoridad en nuestras disciplinas que nos permite contrastar posiciones en la interpretación de algún fenómeno. Esta autoridad no es tan sólo individual, es construida colectivamente y no sólo con feministas académicas, sino que también con aquellxs que aportan nuevas visiones y las hacen valer. Por todo lo anterior, una autoridad epistémica¹ feminista tiene la capacidad de hacer valer nuestras percepciones del mundo.

El feminismo ha sido responsable de un importante quiebre epistemológico al cuestionar desde todos los campos la pseudo objetividad y universalidad del conocimiento. El ser feminista se plantea como una forma de ver, analizar y actuar contra las relaciones de poder que históricamente han perpetuado la discriminación hacia la mitad de la humanidad, las mujeres, y a otros sujetos sociales como incluir a niñas y niños, clases populares, pueblos originarios, disidencias sexuales, etcétera. Por ello, son múltiples las posibilidades desde donde podemos hacer y promover el feminismo como un modo de pensamiento y acción.

A partir de la teoría feminista, el qué, porqué y para qué en la constitución de un campo intelectual que versa sobre la relación arte, feminismo y disidencia sexual, radica en la necesidad de delimitar un espacio que permita la ampliación y profundización de un trabajo avanzado en un área de creciente interés. Esto propone reparar la situación de omisión sobre el papel de artistas políticxs que desde el género y el sexo hacen trincheras en la historia del arte latinoamericano. También se contribuye a la formación de un terreno que producirá sus propias lógicas y categorías para el entendimiento y la visibilización de este objeto cultural.

La tarea de definirlo como un campo intelectual nos obliga a problematizar de manera constante, pues la generación de saberes es un continuo que varía según los contextos históricos. Sin embargo, se mantienen especificidades en común que finalmente hacen determinable y reconocible un posible campo como algo más que un fenómeno; es decir, en nuestro caso particular, como un campo de creación de visualidades y significantes que promueven un cambio cultural, en el cual el cuerpo, el género y el sexo

¹ Definición entregada por Diana Maffía en la conferencia “Los aportes del feminismo al conocimiento y a la política” presentada en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, Ciudad de México, 8 de febrero de 2012.

son principalmente los sujetos/objetos de transformación, y además herramientas/medios pedagógicos performativos. Para el caso del arte feminista latinoamericano, este objetivo de constitución de campo no sólo incide en la promoción de un saber, sino que también implica una acción de transformación social y política. Estos campos en expansión aportan a la consolidación de una episteme feminista basada en la propiedad del conocimiento sobre los cuerpos que somos, tenemos y podemos gobernar nosotrxs mismxs. Armar un campo intelectual para impulsar un conocimiento es, sin duda, una acción compleja que sobrepasa la edición de una revista temática, pero sin duda suma y sigue.

Con todo, nos interesa fortalecer campos intelectuales autónomos que permitan generar nuevos bienes simbólicos para una comprensión de los contextos de producción de lxs artistas feministas y de la disidencia sexual, lo que en sí es un aporte. En tanto campo intelectual —como producción de artistas y como elaboración crítica— contribuyen a un andamiaje cultural y político al rescatar las producciones de creadorxs visuales en América Latina. Con ello, colabora al término de la invisibilización de la producción de las visualidades feministas y de la disidencia sexual en las narrativas del arte.

El sistema de reglas que nos rige legitima la opresión; ante esta certeza, cabe cuestionarnos si querer su legitimidad no sería ayudar a reproducir ese sistema. Por ello, planteamos que la única legitimidad a la que podrían aspirar los feminismos desde el arte es la formación de campos que sean estructuralmente contraculturales, transdisciplinarios; que se revisen constantemente para no caer en la cooptación, porque vemos que el sistema patriarcal en alianza con el capitalismo son intrínsecamente cooptativos. Hasta ahora, tanto el activismo feminista y el de la disidencia sexual se han definido desde su práctica para funcionar como expresiones de un arte político sin escuela pero con principios de desobediencia organizada.

En la relación saber-poder,² un campo intelectual propio facilita a lxs pensadorxs y creadorxs un posibilidad de visibilización, de toma de palabra, de organizar y de intervenir en lo que nos afecta. Un campo es un espacio de poder, de fuerzas, que conjuga una interacción entre los ámbitos culturales y los poderes sociales. Un campo también es un lugar de conflicto; un campo de batalla. El del arte feminista y de la disidencia sexual reclama una ampliación del terreno del arte político para aportar bienes simbólicos inéditos, como lo ha sido, por ejemplo, la autorrepresentación de las mujeres que se pone en tensión con la hegemonía de la representación masculina respecto de ellas mismas.

La estructura del campo intelectual en su conjunto debería permitir hacer la cisura necesaria para dar cuenta de la autonomía de éste, con el fin de releer, reflexionar e interpretar con lógicas propias los acontecimientos de política interna o internacional en la producción de las imágenes simbólicas que entregan lxs artistas feministas y de la disidencia sexual.

² En Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Definimos el campo del arte, desde lo político-estético y no por la visión que lo especula como un bien económico. Consideramos la obra o acción artivista como un bien simbólico de una sociedad en un momento dado y si es que tiene un compromiso social y cultural. La crítica e historia del arte feminista y la práctica del arte feminista rechaza toda valoración y criterios estéticos burgueses del arte hegemónico.

Lxs artistas visuales feministas y de la disidencia sexual surgieron en un contexto en el cual el campo del arte era un espacio que reivindicaba una práctica implicada con los cambios sociales. En ese escenario, la vanguardia artística y política, comprometida especialmente con la izquierda latinoamericana, promovía el llamado *hombre nuevo* que haría la revolución socialista, en la que no cabían feministas, homosexuales, ni lesbianas, y menos transexuales. Las feministas y lxs disidentes sexuales vinculadas a la izquierda y/o al movimiento estudiantil vieron que el patriarcado quedaba intacto en el paradigma del *hombre nuevo*, resumido en esa frase determinante. Varias artistas feministas fueron descolgadas o expulsadas de esos grupos de la vanguardia artística, política y social.

Toda práctica contrahegemónica, crítica y desestabilizadora del campo del arte y de la cultura cuestiona al arte alejado de los problemas sociales y como producto de genios individuales (generalmente varones blancos, heterosexuales y de clase media), cuestionando categóricamente el discurso que ostente decirse neutro y apolítico.

Lxs artistxs han debido buscar diversas estrategias desde la exclusión, entendida como un panorama de resistencia. Es decir, desde otro lado del poder con poder, específicamente, de tejer lazos entre la praxis y teoría feminista que permita configurar una ética-estética sólida. No les interesa dar concesiones dentro de sus propuestas con el fin de recibir reconocimientos o financiamientos o hacer obras a pedido.

En la actualidad la producción intelectual feminista en el arte posee una frágil pero importante presencia en la academia; la encontramos casi de manera exclusiva en programas de estudios de género y feministas que hoy florecen en América Latina, situación aún más perceptible en disciplinas tales como la historia y crítica del arte. Pensamos que esta situación se debe a dos razones. La primera es el patente androcentrismo de la historia del arte en la región. La mayoría de los discursos historiográficos omiten la producción cultural feminista y disidente sexual, además, están poblados de usos simbólicos del arte, que consolidan y legitiman la opresión sexual a través de la mirada hegemónica. La segunda descansa en la falta de más investigadorxs que definan claramente un campo que busque en las condiciones de producción del arte, tanto sociales como personales, para visibilizar los significados de las obras de estas producciones culturales.

En síntesis, vemos que los cánones con que se ha analizado a la producción artística son patriarcales. Esto no significa que a partir de la década de 1970 y hasta hoy no existiesen artistas que hayan producido visualidades diferentes a las hegemónicas y que no politizaran su creación desde los feminismos latinoamericanos.

Hoy en día en varios museos y centros de arte de Europa, Canadá y Estados Unidos, principalmente, en sus colecciones y exposiciones se ha dado una mayor visibilidad a la creación de muchxs artistas feministas y de la disidencia sexual. Situación que se va dando de a poco, en todos estos años de deuda con tantas artistas en América Latina, que van zanjando en parte la brecha existente en los medios expositivos, archivísticos o de literatura al respecto de ambos campos de creación artística.

Así vamos viendo algunos avances importantes en México, como las exposiciones retrospectivas de Mónica Mayer en el MUAC, Carla Rippey en el Museo Carrillo Gil o la muestra de Magali Lara en el Museo Universitario del Chopo. Asimismo, pero desde el Norte, se inauguró en septiembre de 2017 en el Museo Hammer de Los Ángeles la muestra de arte feminista latinoamericano *Radical Women*, que también se presentó en Nueva York (2018) en el Museo de Brooklyn y prontamente en la Pinacoteca de São Paulo. Por su parte, exposiciones como *Arder* sobre la obra de Pedro Lemebel (Galería D21, Museo de la Memoria, Santiago de Chile, 2016), *Archivos des-closetados: espectros y poderes disidentes* (Museo del Chopo, Ciudad de México, 2015), *Multitud Marica. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina* (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 2017), *Femeninas** y al revés que curó Lía García en el espacio Jauría Trans, (Centro Cultural Border, Ciudad de México, 2018), entre otras muchas, van zanjando en parte la brecha existente en las exposiciones sobre la temática feminista de la disidencia sexual en la región.

Pese a lo anterior, considero que no basta con añadir nombres de artistas feministas o de la disidencia social a la historia del arte, pues no asegura un cambio de paradigma en la mirada, en las formas de coleccionar, de hacer curadurías o de construir la historia, ni menos incidir en los cambios sociales. El arte feminista y la disidencia sexual en América Latina es una iniciativa que recién se emplaza con aportes significativos, principalmente desde México, Argentina, Chile, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Brasil y Bolivia.

En síntesis, y para finalizar, insistir en que debemos trabajar en la consolidación de un campo de conocimiento que nos permita una mirada regional real para la revisión y análisis de la producción política estética de lxs artistas y activistas feministas y de la disidencia sexual, que han aportado una aproximación crítica en los diferentes contextos culturales en que se desenvuelven sus obras desde hace más de cuatro décadas. Es una práctica que crece día a día con muchas experiencias, preguntas, acciones, estrategias y numerosas formas de “ponerle el cuerpo” al patriarcado, como lo podemos ver en esta nueva edición de *Discurso Visual*. ▣

TEXTOS Y CONTEXTOS

The Aesthetic Perception of Patriarchal Colonialism ■ **La percepción estética del colonialismo patriarcal**

RECIBIDO • 23 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

FRANCESCA GARGALLO / ARTISTA ■
fragacel@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

patriarcado ■
Nuestramérica ■
colonialismo ■
arte ■
mujeres ■

KEYWORDS

Patriarchy ■
Our-America ■
Colonialism ■
Art ■
Women ■

RESUMEN

La autora emprende un recorrido por América Latina a través de los movimientos que ponen en crisis el sistema patriarcal desde una perspectiva decolonial. Pasa revista por distintas expresiones artísticas generadas por mujeres que con su lucha no sólo cuestionan el pensamiento hegemónico sino que encuentran nuevas maneras de dialogar a través del arte.

ABSTRACT

An overview of Latin American movements that criticize the patriarchal system from a decolonialization perspective, reviewing artistic practices generated by women whose struggles question hegemonic thought and find new ways to establish a dialogue through art.

Sacándole cuentas a la modernidad

El inicio del siglo XXI se asomó como un renovado ciclo bélico y de repatriarcalización: las guerras, a lo largo de la historia de la humanidad, han sido tiempos de dominación masculina. La rapiña del cuerpo de las mujeres y las destrucciones territoriales, históricas y ecológicas son nuevamente asimiladas a la idea de que los vencedores tienen derechos. La economía de guerra se centra en el desperdicio y la devastación, su estética produce imágenes de desensibilización vital, su pensamiento se concentra y reduce. Sólo que, debido a los avances tecnológicos y los empujes del libre comercio, la guerra apareció como un proyecto global en un mapa virtual sin límites.

Guerras intercontinentales, concepción del “terrorismo” como enemigo de la seguridad de las naciones democráticas,¹ aviones no tripulados y banalización de todas las ideologías han acompañado, con el fin de hacerlas menos evidentes, la sustitución robótica del trabajo manual y la imposición de una forma nueva de explotación laboral a través de la pérdida de las seguridades y la exigencia de una competitiva especialización sin fin. El golpe a la libertad debía darse de manera prácticamente intangible y obtener la aquiescencia del mayor número de personas, posiblemente de todas. Su reducción debía parecer lógica, racionalmente explicable y, aun más, aceptada. La comunicación virtual, vía Internet, posibilitó el intento, mayormente logrado, de la sustitución de los tiempos largos de la comunicación interpersonal directa y dialogante por “amistades” cibernéticas impersonales y sobreabundancia de imágenes cuya yuxtaposición no construye discurso

¹ A caballo entre marzo y abril de 2017 revisé durante dos semanas cuatro periódicos generalistas o progresistas no radicales de cuatro países: *La Repubblica* de Italia, *Le Soir d'Algérie* de Algeria, *El País* de España y *La Jornada* de México, que coinciden en ocasiones en la descripción de algunas acciones terroristas, siendo que los cuatro las repudian. Dejé afuera los diarios estadounidenses y franceses porque en ambos países hay tendencias de opinión antiislámicas, de tintes abiertamente racistas, que confunden los términos. La definición más general fue la de *Le Soir d'Algérie*, “el uso de la violencia contra inocentes con fines políticos, religiosos o ideológicos”, por ejemplo, los bombardeos contra la población civil siria. Sin embargo, terroristas son una gama muy diversa de acciones. Para *La Jornada* ciertas prácticas de Estado, como evidente actos de corrupción, o la compra de voto, o la no resolución de los casos de desaparición y el maltrato de las instituciones contra las personas defensoras de derechos humanos o buscadoras de fosas comunes; mientras para *El País*, algunos actos ilícitos menores, como grafitear las calles durante una manifestación de protesta y, aun, realizar un acto de protesta. En *La Repubblica* el uso del terror como método no define el terrorismo, porque es propio de las guerras, de los combates irregulares y de las luchas anticoloniales. El terrorismo es, por lo tanto, una noción polémica, que atribuye al “autor” de un gesto terrorista características de irregularidad, deslealtad, odiosidad, ferocidad, falta de humanidad, lo cual lo convierte no en un enemigo sino en un criminal muy peligroso cuyos fines no son los del banditismo privado, sino públicos, ideológico-religiosos, pues intenta influir en la opinión pública mediante sus actos. Los periódicos europeos tienden a identificar el terrorismo con una patología, a atribuir los actos de desestabilización que provocan muertos a través de estallidos de artefactos o destruyen obras de arte o espacios de convivencia a tipos muy específicos de personas. *La Repubblica* evita las connotaciones nacionales o étnicas con más rigor que *El País*, pero en ambos periódicos la información étnico-religiosa del autor de un atentado es resaltada en caso de que se trate de una persona no cristiana, ni laica, ni europea. *La Jornada* habla del terrorismo de las políticas de hambre o de las desapariciones forzadas; *Le Soir d'Algérie* del terrorismo de kamikazes contra el Estado que busca democratizar las relaciones y volver a la calma. Todos los periódicos distinguen, en ocasiones tajantemente y en otras casi de manera imperceptible, la diferencia entre un acto terrorista y las acciones muy tecnificadas de organizaciones delincuenciales. Ninguno de ellos se refiere a la violencia feminicida como un acto terrorista.

alguno. Por supuesto, los teléfonos celulares permiten llamar a personas y no a sitios; no obstante, dotados de la capacidad de enlazar a una persona de manera multimedial, tienden a hacerla acceder de manera compulsiva y dependiente a los medios de entretenimiento e información. Individualismo y aislamiento se suman en la (in)comunicación cibernética, las imágenes de la realidad desaparecen por la atención que se presta a hechos seleccionados por un complejo sistema de control de las emociones; la vida y la muerte se desdibujan y las mismas guerras se convierten en entretenimiento, mientras las migraciones, las tragedias ecológicas, los desastres telúricos, la represión, los accidentes se presentan como un sufrimiento lejano, que involucra a imágenes y no personas. La simpatía entre seres humanos y los valores del cuidado se desdibujan por la prisa de estar informadas acerca de los hechos protagonizados por desconocidos; se levantan pocas críticas, y la mayoría de ellas caen fácilmente en discursos conservadores que apelan a valores religiosos.

En este ámbito desfavorable al debate y la reflexión, las reacciones a la estética de la impersonalidad empiezan a manifestarse. Hay un rechazo consciente al riesgo vital que implica estar constantemente controlados por los medios. Nuevas formas de convivencia, no familiares, buscan poner fin al aislamiento público y privado. Surgen colectivos de jóvenes, pero también dentro de una masa de personas más ancianas de lo que nunca se había conocido. Se agrupa gente deseosa de comunicar, aprender, cocinarse, comprender su mundo, donde se postula un ambiente *kids friendly*, es decir, en el que niñas y niños puedan estar solos o juntos, sin ser limitados o controlados por las actividades de los adultos, relacionándose personalmente ni tener actividades o espacios separados por género. Después de años de intelectualización del arte, en los intersticios que permite el trabajo remunerado se reúnen creadoras para grabar juntas, dibujar, pasarse técnicas y planear acciones de política de la imagen. La resistencia a la agricultura de desiertos verdes y tecnología devastadora ha generado colectivizaciones espontáneas: familias campesinas y ecologistas se unen para sembrar y construyen una nueva socialidad. En los espacios comunes reviven artesanías, no sólo para el embellecimiento de sus casas y actividades y vestuarios, sino para expresar deseos. Renace la pintura colectiva, se desdibuja “el” artista como creador individual, masculino y potente.

Los diversos sujetos feministas que han visto interrumpido su proceso de liberación en un mapa de crecidas agresiones, con feminicidios y violaciones siempre más crueles que ningún sistema de castigo estatal puede frenar, confrontan hoy la crisis de su modernidad. Se interrogan en una posmodernidad que, en parte, precipitaron, pero que las alcanzó antes de que terminaran de llevar a cabo el proceso de emancipación del dominio masculino. Crecen posiciones postempoderamiento cuando el empoderamiento nunca se concretó.

Las feministas nuestroamericanas han reaccionado ante la pulsión de muerte global que se propaga en sociedades corruptas, machistas y constantemente amenazadas. La historia de resistencia de los pueblos que conforman el sustrato mítico, artístico, cultural y laboral del continente ha impedido que sus gobiernos se plieguen totalmente a la imposición de un sistema global de control y obediencia. Rebeliones locales contra explotaciones hipertecnológicas y ecodidas, sin beneficio alguno para los pueblos, empiezan a ser protagonizadas por mujeres indígenas que confrontan la minería a cielo abierto, los megaproyectos hidráulicos, eólicos y la agrotecnología extensiva y destructiva de los cultivos ancestrales. Todas esas acciones son resultado de la historia de la desigual modernidad americana, que coincide con el auge del capitalismo. En ella, las mujeres se evidencian en diversas ocasiones como antagonistas protagónicas de la economía capitalista.

Artistas visuales, grafiteras, muralistas y aficionadas intervienen en los bloqueos que protagonizan las mujeres en las entradas de las minas y los megaproyectos que ponen en riesgo la sobrevivencia misma de los pueblos indígenas. “Zapateando 2”, de agosto de 2011,² en La Pota, Guerrero, México, muestra a mujeres iracundas contra la instalación en territorio comunal de una hidroeléctrica; juntas, levantan los brazos para romper las cadenas que las apresan y no para realzar sus senos. Corren detrás de una manta sostenida por una mujer que también carga a un niño y un hombre con sombrero: “La tierra es nuestra madre. En su río está la vida como sangre que corre en nuestras venas”. Persiguen a los coyotes, animales que simbolizan a los traidores de su comunidad que han permitido el ingre-

² <https://zapateando2.files.wordpress.com/2011/08/100_5259.jpg>.

so de las mineras, ahuyentan a sus enemigos —que no aparecen en la imagen. Las figuras de las personas y los animales son las de los bordados y pinturas en papel amate, propio de tradiciones artísticas locales.

En Venezuela, la resistencia al Arco Minero y su militarización ha sido protagonizada por ecologistas y dirigentes mujeres y hombres de los pueblos wanikuas, banivas o kurripakos, piapokos, yavaranas, makues, puniaves, sáliba, wottuja, yanomamis, mapoyos, waikes, sanama, pemones (taurepan, kamarocotos, arecuna), uruak, kariñas o caribes, waraos, panres o éñepas, maquiritaires o yekuanas, acawayos, chaimas y yaruros. En 2016, colectivos de activistas empezaron a pintar muros y mantas que prefiguraron ya sea la destrucción ecológica y sus muertos o la resistencia de todas las fuerzas vivas de la naturaleza, seres humanos incluidos. Definitivamente la explotación del coltrán, sea en la cuenca del Orinoco o en Congo, permite que militares corruptos amasen fortunas y fomenten delincuencias y guerras. En un muro de piedra en Cumaná, cerca del Cerro Turimiquire, una mujer de perfil con el pelo recogido y un arete lleva pintado en la cabellera “El agua vale más que el oro”. La mirada de la mujer es directa, desafiante, representa a los pueblos contra la destrucción ecológica.

Las imágenes de los murales de las mujeres zapatistas en Chiapas, México, han dado la vuelta al mundo: son representaciones de mujeres que trabajan, desafían a los espectadores, marchan, construyen escuelas y muestran sus rostros cubiertos con pasamontañas o paliacates (pañuelos de colores) que simbolizan su pertenencia al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Por lo general han sido pintados en los Caracoles, esto es, los emplazamientos de las regiones organizativas de las comunidades autónomas zapatistas. Los Caracoles fueron creados en 2003 para reemplazar la anterior forma de organización, los Aguascalientes. Ahí se reúnen las Juntas de Buen Gobierno, estrictamente formadas por 50 por ciento de mujeres y 50 por ciento de hombres representantes de los Municipios Autónomos Zapatistas³ de las comunidades que forman parte de cada Caracol; sus miembros son rotativos

y reemplazables en todo momento.⁴ En Oventik, es el rostro de una mujer con paliacate y trenzas, rodeada de las figuras míticas de Zapata y un comandante con pasamontañas, la que hace referencia a las mujeres en la lucha zapatista.⁵

En Ecuador, además de muy variadas pinturas murales y tejidos y bordados referentes a las mujeres en su afirmación como dirigentes de sus pueblos, la artista suiza Mona Caron, en 2016-2017, representó a nueve mujeres de los pueblos amazónicos y andinos que, detrás de unas grandes hojas, se sostienen una junto a la otra, dos de ellas teniéndose por mano. *Las custodias de nuestro hábitat* ha sido ideado por Caron con el fin de hacer saber al mundo, a través de los asistentes al evento mundial Hábitat III, en 2017, que el entorno natural, la biodiversidad, los bosques y el derecho a la buena alimentación cuentan con que Zoila Castillo, presidenta de la Confederación Nacional Indígena del Ecuador; Gloria Ushiga, dirigente de las mujeres záparas; Cristina Gualinga, del pueblo Sarayacu; Rosa Gualinga, shiwiari; Alicia Cawiya, waorani; Blanca Chancoso; Josefina Lema y Carmen Lozano los defenderán en todos los escenarios, también los internacionales.⁶

En 2015, en Salta, Argentina, Cielo Montiel, Belén Aguirre, Melina Castillo y Viviana Rivero realizaron un mural relativo a la lucha por los derechos de las mujeres en la pared del Club Gimnasia y Tiro. En Toribio, en el oriente del Cauca, en Colombia, una de las poblaciones más afectadas por la violencia en las décadas pasadas, muros que todavía llevan las marcas de las balas y los incendios han sido intervenidos por diversas y diversos muralistas, en muchas ocasiones acompañados por sus hijas e hijos.

¿Qué diferencia hay entre estos murales de mujeres (o de mujeres y hombres) en que las mujeres son protagonistas de la historia y no sólo símbolos de ideas masculinas, como la patria, la libertad, la justicia, etcétera? ¿Se trata de expresiones de una voluntad política del arte, de una necesidad de autorrepresentación, de un gesto de embellecimiento, de un grito de auxilio?

³ <https://es.wikipedia.org/wiki/Municipios_Aut%C3%B3nomos_Rebeldes_Zapatistas>.

⁴ Algunos de estos murales pueden verse en <<https://bit.ly/2xKc9Dz>>.

⁵ <http://www.bbc.co.uk/spanish/specials/1935_zapatistas/page11.shtml>.

⁶ <http://68.media.tumblr.com/b81337035d6d3f47d70b-dee533e04117/tumblr_inline_ohnmnsnW9Wo1sify87_500.jpg>.

El muralismo ha sido una constante en el arte público nuestroamericano después de la Revolución mexicana. No obstante, es sabido que los grandes muralistas mexicanos hicieron todo lo posible para evitar que una mujer pintara los muros de un edificio público. Más adelante me detendré en el caso vergonzoso protagonizado por David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera contra María Izquierdo. Por otro lado, los muralistas mexicanos eran pintores de Estado, mientras el muralismo contemporáneo es básicamente una expresión popular.

Urge que pensemos en la pintura como un lenguaje para entender su importancia sea como transmisora de un mensaje, sea como utopía. Las mujeres que se dan la mano postulan una sororidad. Más activas son las figuras femeninas que reportan la participación de las mujeres en la construcción social. En ocasiones es un lenguaje caprichoso,⁷ en otras racional; finalmente, puede ser un lenguaje abstracto. De todas formas los murales que acompañan la protesta feminista y las acciones ecofeministas desocultan, develan tanto sus miedos y enojos como sus fuerzas y proyectos. Van de una cosa a la otra y las relacionan. Es obvio, además, que todo mural colectivo comporta un diálogo entre sus realizadoras, implica momentos de reflexión, de análisis, de puesta en común de conocimientos históricos.

La pintura en América —más allá de que en México, El Salvador y Brasil ha sido un instrumento de creación y proyección de identidades nacionales y regionales que han dado pie a escuelas que han irradiado sus estilos en todo el continente— manifiesta la fuerza creadora de

⁷ Me viene a la memoria el caprichoso mural de la colombiana Estefanía Leighton *Stffi!* quien, junto a Elodie y Pium y la tatuadora Rana Caloría, pintaron durante el quinto Urban Fest de Cochabamba, Bolivia, en noviembre de 2015, a tres figuras femeninas sentadas en el piso sobre la hierba, frente a un planeta de nopales que se levanta al fondo; la primera viste una bata corta de flores, dirige su mirada verde hacia un/a posible espectador/a, tiene una flor en el pelo negro, un corazón tatuado en el brazo y las manos frente al rostro de una pequeña mujer montaña de tres picos, nariz de mariposa, pintura ritual, vestido de hojas azules o plumas, piernas desnudas, que tiene del otro lado a una mujer coneja de cuerpo tatuado con calaveras y flores, desnuda, pero con las piernas cruzadas al frente que le tapan la vulva. ¿Influenciadas por el dibujo manga japonés? ¿Representando el mito del conejo de la luna? ¿Tatuadas como prostitutas sagradas mexicas? <<https://es.pinterest.com/pin/78883430952460897>>. Estefanía Leighton *Stffi!* en muchos murales presenta mujeres bellas, jóvenes, de rasgos propios de las poblaciones mestizas del Caribe, sentadas, ensimismadas, como *Contempla*, Pasto, 2014, o *María Mulata*, Cartagena, 2016. ¿Se trata del mismo lenguaje? Sus imágenes femeninas nunca son banales.

la resistencia. Resistencias indígenas a la colonización, resistencias negras a la trata, la esclavitud y la explotación, resistencias urbanas de obreras y obreros fabriles, pobladores marginales, estudiantes y empleados malpagados; en general, resistencia a la represión, desaparición, censura. Y resistencias a los lenguajes masculinos de dominación y transformación de las mujeres en objetos de la mirada, modelos de femineidad, encarnaciones del miedo o el deseo. Son dibujos las puntadas de las camisas que las mujeres vestían para transmitir mensajes de un pueblo a otro. Han sido pintadas las cosmogonías derrotadas para que resistieran la absorción de la religiosidad colonial.

Grabadas, esgrafiadas, impresas, las imágenes americanas son trágicas cuando describen el fracaso humano de la Conquista (también de la renovada conquista territorial de las semillas transgénicas sobre las extensiones de selva talada en Brasil, Argentina y Paraguay y de la neominería de la Patagonia a Alaska) y exaltadas cuando describen una acción determinada, una praxis. Retomando un imaginario antiguo o asimilando las técnicas coloniales, las artes visuales han acompañado, subrayado, narrado toda la modernidad americana.

Modernidad americana y narraciones

De hecho, la historia de la modernidad americana necesitaba y sigue necesitando ser narrada. No es la historia europea, ni la de otras, indiferenciadas, colonizaciones. La modernidad como sistema de un tiempo se constituye con la invasión de América: la acción de los países conquistadores repercutió en la organización del comercio, las ciudades, la organización familiar, la transmisión y la creación de los saberes. Se trató de una producción de espacios coloniales, con sus respectivos pueblos. Los menos figuraban como beneficiarios y los más debían encarnar el atraso material y cultural. Al interior de este sistema, las mujeres de los pueblos americanos debieron convertirse en máquinas de reproducción, esclavas domésticas y siervas de la tierra, además de objetos de goce sexual masculino heteroconstruido. Tiempos de conquista, de explotación, de concentración, de leyes que produjeron procesos diferenciados, esto es, modernidades del progreso que engendraron modernidades del desarrollo y el subdesarrollo. Lo

único que la maquinaria colonial no pudo prever fue la perseverante resistencia, silenciosa en ocasiones, activa en otras, a la sumisión.

Hubo pueblos y territorios en el continente bautizado por los invasores como América que respondieron de modo paralelo y diferente a la organización colonial, estructurando modernidades en parte defensivas y en parte autónomas. De ahí que las crisis de estas modernidades no se hayan dado de la misma forma ni al mismo tiempo.⁸

Las mujeres en sus procesos de liberación del colonialismo se encontraron racializadas, separadas entre mujeres de pueblos originarios, mestizas, negras, blancas, asiáticas, cruzadas por diversas experiencias, con estaciones y necesidades diferentes y viviendo en espacios geográficos distintos, cuando no en conflicto (cam-

⁸ En 2008, del 5 al 7 de noviembre, durante el congreso La Modernidad Pluritópica de Nuestra América, en la sede de Casa Talavera de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, las y los organizadores y ponentes llegamos a formular que el estudio de la modernidad debe ser abordado siempre desde un enfoque histórico. En Nuestramérica éste revela realidades paralelas que se viven al mismo tiempo en lugares y condiciones diferentes. Hay una historia moderna para cada América, la dominada, la dependiente, la colonizada, la que está en resistencia, la indígena, criolla, mestiza, de sujetos heterogéneos con rostro y corazón. El Taller de Historia Oral Andina, en Bolivia, discurría por esos mismos años sobre los mercados internos y paralelos, la diversidad de acciones económicas “modernas” en las “repúblicas” de blancos, de indios y de mestizos posteriores a la Independencia. En 1997, en el Seminario de Historias Alternativas y Fuentes no Escritas que se llevó a cabo en La Paz, Silvia Rivera Cusicanqui ya hablaba de una “pluralidad de historias” en Nuestramérica: aun al interior de las específicas modernidades nacionales (por ejemplo, la modernidad boliviana) debe identificarse la pluralidad de significados que pueden tener, según los sujetos que la hacen o la sufren, los que las resisten y los que la viven de manera alternativa. Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Argentina, Tinta Limón, 2015, p. 72. Asimismo, en su complejo libro *Calibán en cuestión, aproximaciones teóricas y filosóficas desde Nuestra América*, Bogotá, Desde Abajo Ediciones, 2014, David Gómez Arredondo se plantea la urgencia de un diálogo entre las corrientes del giro decolonial y la teoría poscolonial, muy en boga en la academia norteamericana actual, reconociendo que han revitalizado la investigación sobre la pluralidad de modernidades que conviven en las historias económicas, populares e intelectuales del continente debido a que son resultado de una colonización heterogénea. Los diversos feminismos americanos, en particular los que se dan desde las experiencias urbanas, académicas y populares, las indígenas y negras, revelan también dinámicas históricas diferentes. En *Feminismos desde el Abya Yala: ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos de Nuestra América*, Desde Abajo Ediciones, Bogotá, 2015, propongo una lectura histórica de los feminismos indígenas a partir de otras maneras de enfrentar la historia americana posterior a la invasión colonial.

po y ciudad capital, pueblo y ciudad; Europa, África, Nuestramérica, Asia, Oceanía; costa, selva, desierto, barrio popular y distrito de alta capacidad económica; rutas de migración; familias mestizas, etcétera).

En Nuestramérica, desde el estallido de la insatisfacción femenina ante la condición de la que las mujeres están predispuestas por una organización del tiempo-espacio de corte masculino dominante, la heterogeneidad de los sujetos feministas ha complejizado la idea del deseo y de la coexistencia con los hombres.

Las primeras expresiones de esta complejidad fueron las tensiones inmediatas entre mujeres que enfrentaban la exclusión social en un ámbito de privilegio educativo y laboral y quienes desde condiciones de marginalidad exigían educación, vivienda, seguridad para sí y para sus hijas e hijos. Si bien es la posibilidad misma de la existencia de un diálogo, la heterogeneidad de los sujetos feministas ha dado pie a discursos diferentes, en ocasiones enfrentados, que han generado tanto conceptos como reclamos. ¿Puede una mujer blanca entender el racismo cotidiano que vive una mujer de un pueblo indígena en la universidad nacional de su propio país? En Nuestramérica, ¿son coloniales las prácticas feministas de las mujeres urbanas cuando pretenden que las mujeres de los pueblos originarios asuman códigos de conducta que no son propios? ¿Qué hace el arte feminista para desdibujar la frontera entre arte de academia y arte popular? ¿Qué funciones tienen el grafiti y el performance?

Arte popular, mitogramas, bordados y estética feminista: revertir los sistemas discriminatorios desde la mirada

Eli Bartra ha sostenido en diversas ocasiones que las mujeres y el arte popular tienen una condición similar, ya que están presentes en la vida cotidiana de todos los pueblos pero “son casi tan invisibles como devaluados y poco respetados”.⁹ Además, en varias partes del mundo el arte popular es elaborado por mujeres y ha sido apropiado por los proyectos de Estado en los paí-

⁹ Eli Bartra, “Apuntes sobre feminismo y arte popular”, en Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías (coords.), *Mujeres, feminismo y arte popular*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, p. 22.

ses otrora coloniales para la construcción de su idea de nación. Eso margina el valor estético de las obras y sus productoras, raras veces reconocidas en el universo de los artesanos. Según Bartra, los elementos femeninos y étnicos del arte popular “surgen como un susurro apenas audible”¹⁰ a pesar de la creatividad de las mujeres.

Un sustrato de clasismo y racismo subyace en la apreciación del arte popular, y en los pocos trabajos sobre arte feminista no acaba de disiparse. Quien estudia el texto artístico femenino no siempre toma en consideración el contexto sociohistórico de producción. Asimismo, los análisis de los ambientes y habilidades propios del arte popular omiten sistemáticamente que su producción es predominantemente femenina. En este contexto es muy difícil apreciar la posición política de las artistas, aunque los valores de algunas productoras son evidentes, por ejemplo, el antiesclavismo y los deseos de superar el racismo de las productoras de colchas afroamericanas del siglo XIX en Estados Unidos.¹¹

El aprecio y estudio del arte popular producido por las mujeres es todavía marginal en la estética feminista. La gran mayoría de quienes integran el ámbito académico, como dice Horacio Cerutti, recorren “un camino mimético y copista, puramente repetitivo”¹² de la investigación. Por suerte, después de la terrible crisis provocada por las falsas representatividades y el “especialismo” del feminismo institucional en las décadas de 1990 y 2000, hoy está reorganizándose una estética autónoma, impulsada por creadoras y activistas. En esta reorganización vuelve a escucharse la voz de quienes siempre se han desplazado para dirigirse a los lugares de producción y dialogar con las productoras. Igualmente se escuchan las explicaciones y teorías de las mujeres que comparten con las artistas unas cosmogonías no académicas.

En algunas elaboraciones de arte textil las propias artistas han manifestado que sus obras implican una revaloración del bordado, del brocado en telares de cintura y de la manufactura de muñecas para la trans-

formación de su lugar en el mundo. Los mitogramas, o códigos de signos personales y colectivos presentes en el arte textil, reflejan una identidad dinámica, permiten contar mitos, historias y expresar la condición de liberación de las mujeres al interior de su cultura, con sus colores, diseños, imágenes. Muestran una estratificación social, así como la voluntad de trascenderla.

A través del bordado y la producción textil dos artistas muy diferentes, la oaxaqueña y diseñadora de modas Mariana Grapain y la México-salvadoreña Gimena Romero, pintora y bordadora, han desatado una tradición ancestral, modificándola pero respetándola, para expresar sentimientos, ideas y gustos de su estar en el mundo como mujeres libres de ataduras convencionales. Los bordados de Romero remiten a recorridos personales, a encuentros y enseñanzas entre mujeres. En efecto: pinta con intervención de la puntada en el dibujo, haciendo entrar y salir técnicas que el arte masculino nunca concibió como complementarias. En su libro *Camino a Tenango*, Gimena Romero cuenta el doble lenguaje de la fábula y del bordado de Tenango de Doria, Hidalgo; una historia de aprendizaje y recuperación emocional y creativa a través del ritual social conmemorativo otomí de bordar juntas los eventos importantes de la comunidad.¹³ El “etnodiseño” de Mariana Grapain produce prendas a mano y reinventa la tradición de vestir y sentirse a gusto, participando de una elegancia compartida.

La relación entre las artistas y las usuarias de su arte resulta muy importante: ponerse el huipil más bello para acudir a un acto público o una ceremonia es tanto para las usuarias del taller de Grapain como para las mujeres de los pueblos y nacionalidades mayas un acto performativo de dignidad y riqueza, es decir, de no sumisión. Durante el proceso contra el ex dictador de Guatemala Ríos Montt, las sobrevivientes de la masacre del pueblo ixhil se vistieron con esmero para ir a testificar los crímenes que el ejército cometió en su contra. La belleza de las prendas expresaba su determinación y fuerza.

Las artistas kunas (o cunas, dependiendo de la grafía) pertenecen a un pueblo chibchense, matrilocal y que venera la menstruación. Las y los kunas lograron su au-

¹⁰ *Ibidem*, p. 29.

¹¹ Geraldine Chouard, “Formas, tendencias y valores del Patchwork afroamericano de los Estados Unidos de Norteamérica (siglos XVIII-XXI)”, en Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz, *op. cit.*, pp. 43-57.

¹² Horacio Cerutti Guldberg, *Posibilitar otra vida trans-capitalista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad del Cauca, 2015, p. 112.

¹³ Gimena Romero, *Camino a Tenango*, Barcelona, Edición Thule, 2015.

tonomía del gobierno panameño en la década de 1950, pero en Colombia viven en condiciones de peligro debido a la ubicación geopolítica de su territorio, muy codiciado por las rutas de la narcodelincuencia. Las “molas” que producen paneles de telas cosidas con diseños complejos realizados en múltiples capas usando una técnica de *appliqué* inverso, son muy conocidas en el mercado de las artesanías por la complejidad de su costura y por la variedad de sus figuras. Los temas que originalmente representaban las molas eran el laberinto coralino que subyace a las islas caribeñas donde residen y la geometría bisu-bisu, es decir de dos caras o de imágenes simétricas. Las artistas kunas comparten la creencia de que los seres humanos, los animales y la vegetación están interconectados gracias a una red de caminos complejos, tanto evidentes como de esencia oculta.

Las molas son obra de costura y de dibujo que se realizan superponiendo varias capas de tela, por lo general ocho, como las capas del mundo, y cuyos motivos y fondo cambian según lo que quiere representarse. Los temas son tan variados como la realidad que se percibe, y el placer de elaborar piezas muy expresivas y complejas habla de una apreciación estética del propio quehacer. El cuidado en las puntadas y dobleces, la ausencia de cortes en la tela y los ángulos variables y constantes de las orillas llevan a las artistas a estados de abstracción profunda durante semanas o meses.¹⁴ Como muchas creadoras que trabajan en colectivo, las kunas no tienden a figurar personalmente y no proporcionan con facilidad su nombre, lo cual, debido al individualismo de la historia del arte, vuelve aún más difícil su reconocimiento como artistas.

Individualismo del arte, masculinidad del genio creador, competitividad y negación de los aportes del arte popular han sido tratados por las estudiosas del arte feminista Araceli Barbosa y Julia Antivilo. Para la primera, el discurso visual que cuestiona los valores de género de

la cultura dominante cuestiona a la vez todas sus expresiones.¹⁵ De hecho, “involucra otra forma de ver las imágenes a partir de la construcción de una nueva mirada en el arte”.¹⁶ Según Antivilo, esta mirada es capaz de incluir “otros sistemas discriminatorios”; por ejemplo, recae sobre el arte popular. Desde esta perspectiva, la estética para la liberación formaría parte de

una conciencia feminista que identifica en la opresión no sólo las problemáticas que nos aquejan a las mujeres, sino que incorpora situaciones que van en desmedro del trabajo de los hombres, la violencia y abusos contra las niñas y los niños, la denuncia de la violencia del género femenino y de la lucha del movimiento LGBTI; también han sido parte de las causas de los pueblos originarios y la lucha contra el capitalismo que nos afectan a todas y todos.¹⁷

Como repite enfáticamente la artista y arteterapeuta andaluza María Antonia Hidalgo, es imposible creerle a una feminista que no actúa desde una estética del respeto y, por ejemplo, regatea sobre el precio de una obra producida por una artista popular o desprecia la compañía de una mujer de otra clase social o grado académico.¹⁸

Miradas feministas y cambio de paradigmas en las lecturas de la realidad

Silvia Rivera Cusicanqui ha estudiado por años las expresiones de resistencia al colonialismo a través de la imagen pintada, las teorías prácticas, los “haceres” tradicionales, organizando una mirada andina sobre la historia. Historiadora de la oralidad, socióloga de los ges-

¹⁴ En el libro compilado por Eli Bartra, *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2004, Mari Lyn Salvador sostiene que las kunas poseen un “sistema estético de su cultura que está vinculado con su visión particular del mundo”. Mujeres y hombres se dividen las esferas de la creación cultural, a las mujeres les corresponden las artes visuales y a los hombres las verbales (poesía, canto), para que el equilibrio entre mujeres y hombres kunas nunca entre en conflicto. Véase el texto, “Las mujeres cuna y sus artes: Molas, significados y mercados”, pp. 75-103.

¹⁵ Araceli Barbosa, “El discurso de género en las artes visuales, una nueva expresión de la cultura feminista”, *La Triple Jornada*, suplemento feminista de *La Jornada*, México, 3 de junio de 2001, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/03/06/31araceli.htm>>.

¹⁶ Araceli Barbosa, *Arte feminista en los 80 en México. Una perspectiva de género*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, p. 26.

¹⁷ Julia Antivilo, *Entre lo sagrado y los profano se tejen rebeldía. Arte feminista latinoamericano*, Bogotá, Desde Abajo Ediciones, 2015, p. 14.

¹⁸ Como lo reiteró durante el conversatorio que sostuvo con las alumnas y alumnos del Seminario de Estética Feminista que coordinó en el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 27 de septiembre de 2016.

tos raros, observadora de lo que no encaja en las reglas sociales, sostiene que la mirada produce una memoria gracias a la cual los recuerdos pueden ser visualizados.

Hacerse de la propia historia exige liberar la mirada de los signos de la colonialidad, que le llegan a través de una vista educada narrativamente. En *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, sostiene que la descolonización sólo puede realizarse desde la práctica.¹⁹ “Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propia”.²⁰

La vista juega en esta práctica reflexiva el papel del sentido, que las ciencias occidentales consideran neutro precisamente en cuanto natural, que puede ser colonizado y descolonizado. La visualización, como práctica de traer a la memoria algo visto, presenciado o ensoñado permite explorar a fondo una imagen.

Sin embargo, la mediación del lenguaje y la sobreinterpretación de los datos que aporta la mirada hace que los otros sentidos —el tacto, el olfato, el gusto, el movimiento, el oído— se vean disminuidos o borrados en la memoria. La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales.²¹

Extendiendo la reflexión de Rivera Cusicanqui a otros sentidos, relacionados corporal y simbólicamente con la vista, los del gusto y el oído, se llega a comprender que los mecanismos fisiológicos de la percepción discernen de manera “enseñada” lo que está en nuestro entorno. De hecho, como la vista, el gusto y el oído pueden ser manipulados, contruidos e historizados en un sentido u otro, liberarlos es una tarea de la estética, una práctica de nuestras emociones.

La posición de la pensadora andina se relaciona con muchas reflexiones de artistas feministas norteamericanas acerca de las ideas que sostienen su producción y, sobre todo, de las formas con que se acercan a la re-

presentación, la historia de las mujeres y la inserción en el conjunto de lo significativo para una sociedad en rápida transformación.

De la vista al oído

Antipatriarcal, feminista, lesbiana, caribeña, latinoamericana, conectándome con la Pachamama, revolucionando en la calle y en la cama. Y ser torta no es sólo hablar de sexo, esto es parte de todo un manifiesto, mi política tiene mucho peso, tropiezo, me levanto y te beso.

Las Conchudas, *Las pibas chongas*, rap, 2014.

En consonancia con la idea de reeducar la mirada, la historiadora y bailarina de danzas folclóricas argentinas Cande Luque Goico investiga el oído femenino en la música y la danza. El oído también se educa, como cualquier otro sentido, y puede ser funcional o disfuncional, puede percibir la música como algo placentero o como un ruido molesto. Los timbres de las voces de las mujeres y los hombres cambian de lengua en lengua y se han transformado históricamente. En la mayoría de Europa y América, por ejemplo, hace apenas unas tres generaciones las voces femeninas eran mucho más agudas, respondiendo a una construcción de género que quería subrayar cierta “histeria” o falta de peso en el modo de hablar, como si siempre fueran niñas o adolescentes a punto de cambiar la voz. Con la transformación de las narrativas cinematográficas y radiales acerca de los roles y capacidades de las mujeres a lo largo de los últimos sesenta años las actrices han ido modulando sus voces sobre tonos más profundos, densos, pausados de hablar, y sus voces se volvieron modelos para el habla de las mujeres urbanas cultas, universitarias y trabajadoras del sector público, primero, y luego de todos los grupos sociales.

La revolución visual del arte feminista fue precedida y acompañada por otras consideraciones de los sentidos, en particular el oído. La relación entre arte de mujeres y artes populares en el caso de la música es particularmente significativo. En diversos puntos de América Latina algunas intérpretes y compositoras se lanzaron al conocimiento de las canciones, melodías, cánticos y usos de instrumentos propios de la música popular de sus regiones. Fueron mujeres que trastoca-

¹⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen...*, op. cit.

²⁰ *Ibidem*, p. 28.

²¹ *Ibidem*, pp. 22 y 23.

ron la repetición de patrones en la interpretación y que, desde lo popular, tuvieron acceso al reconocimiento de la autoría y la calidad de sus composiciones que la música culta negaba a muchas de sus colegas. Es impensable el movimiento musical chileno de la década de 1970 sin tomar en cuenta los viajes y experimentaciones hechos desde el norte al sur del país por Violeta Parra, por ejemplo.

Cande Luque sostiene que “al frente de toda la revolución musical de los años 1970 en América Latina estuvieron mujeres capaces de investigar en las raíces diversas de la música popular”.²²

Concha Michel, en el México de las primeras décadas del siglo xx, fue una de ellas. En 1920 se declaraba feminista y perteneció a esa generación de comunistas que hicieron de la cultura un ejercicio constante de agitación. Cuando murió a los 93 años de edad en diciembre de 1990, había compuesto, estudiado, viajado y escrito diez obras de teatro y un número importante de canciones que también interpretaba. Desde los nueve años se acompañaba de la guitarra y a los catorce empezó a viajar, visitando 17 países para conocer su música popular. La época posrevolucionaria mexicana le inspiró corridos a favor de las mujeres, profundamente anticlericales. Recopiló un cancionero con más de cinco mil piezas en diversos pueblos y lenguas indígenas de México. Una de sus canciones, *Sol redondo y colorado*, fue considerada el himno del Partido Comunista Mexicano de la primera mitad del siglo xx. En el periódico *Cambio de Michoacán*, el 30 de diciembre de 2007, un/a autor/a anónimo/a, que decía recordarla desde Pátzcuaro, escribió que fue expulsada del Partido Comunista precisamente por su postura feminista, a la cual no renunció hasta el final de su vida.

Una generación después, Judith Reyes comenzó a cantar a los catorce años de edad para poder mantenerse. En época de auge de los programas radiofónicos, interpretó y compuso a partir de la música popular que en Tamaulipas se originó entre las y los trabajadores que habían sostenido la nacionalización de los pozos de petróleo. Escribió canciones para Jorge Negrete, Rosa de Castilla, Tito Guízar y Andrés Huescar. En 1952, sin embargo, abandonó la producción comercial

y empezó a acercarse a la tradición musical mexicana a la música de protesta, de la que fue una de las primeras compositoras: sus corridos, huapangos y coplas hicieron que se le definiera como *La mamá de la nueva canción mexicana* y *La decana de la canción política latinoamericana*.

En Argentina, Leda Valladares Frías fue otra viajera del sonido, pues con una grabadorcita a cuestas recorrió desde Ecuador hasta Santiago del Estero para aprehender oyendo. Dijo en repetidas ocasiones que antes de mirar el mundo se puso a oírlo. Nuevamente una percepción clara de que los sentidos no sólo se educan, sino son un instrumento de enseñanza para las percepciones de los valores estéticos, sociales, morales. Nacida en 1919 en una familia acomodada de Tucumán, vivió su adolescencia entre las músicas preferidas de su padre, el blues, el jazz y la música clásica. Realizó a la par estudios formales en filosofía y en ciencia de la educación, sumando dos licenciaturas, y formó su primer grupo musical en el ambiente universitario: FJOS, es decir Folclóricos, Intuitivos, Jazzísticos, Originales y Surrealistas. Su liberación auditiva se produjo cuando tenía 21 años y descubrió las bagualas, coplas anónimas de los Andes del noroeste de Argentina, cuyo origen se remonta a los cantos no bailables del pueblo diaguita. ¿Música ancestral, música de mujeres, música popular? La recopilación de estos cantos en versos octosílabos, frecuentemente improvisados, de ritmo uniforme, que se acompañan de una caja, una quena que emite sonidos agudos disonantes y un “erque”, instrumento formado por un caño de tres o cuatro metros, que puede ser de metal o madera, con un cono en el extremo que amplifica la vibración del aire emitido por quien toca, realizada por Leda Valladares en la primera mitad del siglo xx, sigue siendo una de las bases del rescate de la variedad de la música popular argentina.

A caballo del medio siglo, Elis Regina Carvalho Costa, en Brasil, fue otra innovadora de un movimiento que luego sería protagonizado por hombres. Probablemente víctima de la represión militar, la autopsia dejó asentado que murió a los 36 años víctima del alcohol y la cocaína. Estrábrica, nerviosa, hija de personas comunes y corrientes, empezó a cantar a los once años y se convirtió en la mayor investigadora e intérprete de la música popular brasileña de Río Grande do Sul de antes de la década de 1920. Fue la voz de una generación que criticó la dicta-

²² En un intercambio oral en Cuajimalpa, Ciudad de México, 28 de octubre de 2016.

dura militar y que se refugiaba en las culturas híbridas y “antropófagas” producidas por el colonialismo, la trata de personas desde África y el mestizaje. Elis Regina criticó la dictadura²³ brasileña (dijo por radio que Brasil estaba siendo gobernado por gorilas) también porque persiguió y exilió a muchos músicos de su generación. La fama de la que gozaba la mantuvo fuera de prisión, pero fue tan violentamente presionada por las autoridades que terminó cantando el himno nacional de Brasil durante las Olimpiadas del ejército, lo cual despertó la ira de muchos brasileños de izquierda (que hasta entonces se habían guardado sus críticas ante su enorme éxito económico). Sin embargo, se hizo cargo de la crisis de la bossa nova, que reorganizó con sus reinterpretaciones del samba tradicional y se convirtió en la voz más prístina de la música popular brasileña.

¿Por qué fueron mujeres las precursoras del rescate de la música popular urbana, la música tradicional del agro y la música de los pueblos indígenas? ¿Cómo fue posible que desde su posición de no privilegio transformaran el gusto musical de grupos sociales enteros que se identificaban con los idearios de justicia social? ¿Sus actitudes corporales, su libertad de movimiento, los usos que les dieron a sus propias voces las llevaron a participar de una estética de la liberación de corte feminista?

Es difícil contestar asertivamente. Lo indudable es que son parte de la memoria colectiva de las mujeres que hoy están en la vida social y artística. Probablemente iniciaron un proceso de desmasculinización de sus oídos porque pudieron liberarlos de las educaciones academicistas. En la segunda mitad del siglo xx las intérpretes y compositoras que entrelazaron orígenes étnicos no hegemónicos (indígenas, negros y mestizos) y sexualidades libres del mandato heteronormativo de la pareja y la reproducción con una conciencia del lugar de las mujeres en la transformación de sus países se multiplicaron. Violeta Parra en Chile, Chabuca Granda y Susana Baca en Perú, Mercedes Sosa en Argentina, Chavela Vargas, Niña Galindo y Amparo Ochoa en México literalmente antecedieron y acompañaron la revolución estética feminista, y abrieron camino a las raperas feministas de las primeras décadas del siglo xxi.

Actualmente la artista radial e investigadora Luz María Sánchez combina arte sonoro y arte social me-

dante aparatos que emiten sonidos mecanizados que contrarrestan las imágenes armónicas de la sutil mediatización del pop. Originaria de Guadalajara, “piensa” la idea de sonido desde una perspectiva pacifista, feminista, de ruptura con la ubicación de los sujetos en espacios de peligro o de inexistente protección.²⁴ Pretende ejercer el derecho a la información mediante ruidos que conducen a una inmediata reacción física, corporal, de la persona expuesta a ellos. Es precisa y consciente en sus propuestas sobre el abordaje de entornos violentos, a los que se acerca desde las cacofonías y asonancias de la vida cotidiana.

Actúa al tiempo, separada por becas, reconocimientos académicos y estilos, pero concomitante, con la rapera mixe Mare Advertencia Lírika, poeta que saca sus versos de las prácticas de desafío urbano aprendidas en el grafiti y de las letras de las mujeres que la antecedieron en la educación musical de masa. Se inició en la cultura feminista a través de las intervenciones plásticas sobre los muros de Oaxaca, y nunca ha negado ni su origen étnico ni sus preocupaciones feministas. El sustrato constante de violencia misógina presente en la sociedad mexicana alimenta sus versos y estimula la mezcla de sonidos provenientes de la música mixe, las bandas zapotecas, el reggae y el funk. Su rap gira en torno a dos necesidades urgentes: resistir los embates del patriarcado y las agresiones contra las mujeres y las comunidades indígenas.²⁵ Para ella el rap es un instrumento educativo y un medio para alentar el pensamiento crítico, en particular las teorías feministas, ecologistas y de liberación.

De igual modo otras raperas latinoamericanas pretenden que con sus rimas las mujeres griten y se rebelen ante la soledad a las que son orilladas por la cultura patriarcal. Rebeca Lane recoge el legado de una tía poeta y guerrillera asesinada por el ejército guatemalteco y sostiene que la cultura hip hop en la cual inserta su rap resulta de cómo las mujeres responden a las políticas sociales en las que están inmersas. Ni dios, ni patria ni

²⁴ Véase Luz María Sánchez Cardona, *Epifanías tecnológicas: Samuel Beckett y las máquinas de inscripción y manipulación audiovisual*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad de Guadalajara, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

²⁵ Sus dos obras en solitario, *¡Qué mujer!* (2010) y *Experimental Pole* (2013), sostienen un discurso propio del feminismo de la década de 2010 contra la mirada que victimiza a las mujeres y no les permite hacerse cargo de su liberación en el sistema patriarcal.

²³ <<https://es.wikipedia.org/wiki/Dictadura>>.

marido es un reclamo de miles que se expresan contra las constricciones sociales que las pretenden atrapar. Caye Cayyejera canta contra el sistema de género que nos encierra en sexos rígidos; Jessy P ha fundado una comunidad hip hop en la violenta zona conurbada de Ecatepec, a orillas de la Ciudad de México, donde se multiplican los feminicidios; en Lima, Diana Avella se rebela contra el mundo para machos en el cual nació; Belona MC ha acompañado las luchas estudiantiles chilenas; Miss Bolivia dejó su carrera como psicóloga para acompañar la liberación feminista contemporánea desde fusiones muy innovadoras, la diabladas del Carnaval de Oruro y la música electrónica de baile. Son ejemplos, por supuesto, ninguna generalización es posible, pero las tendencias pueden rastrearse en ellos.

Personalmente, pertenezco al grupo de personas que tienen dificultad con la música, por lo tanto nunca me he detenido en su estudio, ni acudo habitualmente a conciertos y tocadas. Mucho menos escucho cantantes cuando leo o trabajo: la música me parece un acompañamiento ruidoso. No obstante, aunque no puedo analizar una pieza, tampoco puedo evitar el registro de la importancia que tiene en la convivialidad y la construcción de grupos: la música crea identidades entre quienes comparten aficiones. El rescate culto de músicas no académicas por parte de las primeras cantautoras del siglo xx, la dignificación de lo popular y la repetición de las tonadas en la memoria de las escuchas han transformado el gusto musical de las mujeres, permitiéndoles avanzar en sus demandas de liberación estética. La música feminista se ha alimentado de producciones de mujeres a través de varias generaciones, alcanzando una contundencia y un reconocimiento siempre mayor. En una entrevista para *Casi Literal* en 2014, Rebeca Lane sostuvo que “El hecho de que soy feminista y anarquista, definitivamente es algo que sale en las letras y que yo también quiero transmitir y explicar, pues a las personas que no les interesan estos temas los ven sistémicamente como caos, como una lucha innecesaria o cosas inservibles para el sistema”.²⁶

²⁶L. Herrera, “Cantantes abiertamente feministas son tendencia”, *La Crítica*, 17 de agosto de 2014, <<http://www.la-critica.org/informacion/cantantes-abiertamente-feministas-son-tendencia>>. Consulta: 30 de octubre, 2016.

Desmasculinizando la racionalidad o la liberación de los valores

¿Es posible revertir las agresiones que la academia, el mercado del arte, los cánones, las editoriales, las disquerías, el gusto de quien compra y los museos dirigen a las creadoras a través del desdén, la falta de atención y el menosprecio? No es un dato sin importancia que apenas cuatro por ciento de las exposiciones de arte visual en Nuestramérica sean de propuestas individuales o colectivas de mujeres; ni que casi ninguna de ellas pertenezca a un pueblo originario, poquíssimas sean negras y todas ganen menos que sus colegas hombres.

La narrativa publicada cuenta con poco menos de un 15 por ciento de autoras.²⁷ Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Sabina Berman, Karla Suárez, Consuelo Triviño, Andrea Jeftanovic, Mayra Montero, Daniela Tarazona, Gisela Leal, Reina Roffé, Bárbara Jacobs, Leila Guerriero, Silvia Miguens, Luisa Valenzuela, Carla Guelfenbein, María Eugenia Ramos, Patricia de Souza, Ana García Bergua, Fernanda García Lao, Yanitzia Cannetti, Laura Esquivel, Ema Wolf, Alejandra Costamagna, Carolina Sanín, Nona Fernández, Myriam Moscona, Natalia Berbelagua, Julia Álvarez, Damaris Calderón, Inés Mendoza, Daína Chaviano, Pilar Quintana, Gabriela Alemán, Brenda Lozano, Lucía Puenzo, Rosina Conde, Lena Yau, Ana Nuño, Alia Trabucco, Ángela Becerra, Andrea Maturana, Mónica Lavín, Fietta Jarque, Claudia Amengual, Liliana Blum, Carmen BULLOSA, Inés Bortagaray, Lilián Pallarés, Jacinta Escudos, Dorelia Barahona, Teresa Dovalpage, Eve Gil, Carolina Sborovsky, Inés Fernández Moreno, Dolly Mallet, Selva

²⁷ Hablar de 15 por ciento es casi una exageración debido a la existencia de pequeñas editoriales feministas o interesadas específicamente en la escritura de mujeres. En abril de 2017, en Italia, empecé distraídamente, casi por juego, a revisar la lista de autores de una gran e interesante casa editorial italiana, fundada por un fotógrafo y una mujer de letras en 1969 en Palermo, Sellerio, con cerca de dos mil títulos publicados. A pesar de ser considerada una editorial de vanguardia, además que de calidad exquisita, la lista de autoras no supera 11 por ciento. A partir de ese juego revisé los fondos editoriales de otras editoriales de literatura en Nuestramérica: ninguna supera 12 por ciento, ni siquiera, en México, la comprometida Era que, sin embargo, alberga a Elena Poniatowska, Dorelia Barahona y Ana García Bergua, entre otras. Las autoras muy famosas a veces juegan en contra de la posibilidad de que escritoras menos renombradas se den a conocer, siendo que ellas solas copan el porcentaje que se concede a las mujeres.

Almada, Carolina Sanín, Isabel Mellado, Rita Indiana, Mayra Santos-Febres, Pola Oloixarac, Giovanna Rivero, Betina González, Gisela Leal, Laura Restrepo, Piedad Bonnett, Sofía Segovia, Aurora Venturini, Yolanda Arroyo, Zoé Valdés, Laia Jufresa, Flavia Company, Maribel Sandoval Ordóñez, Lina Meruane, Claudia Piñeiro, Samanta Schweblin, Rosa Beltrán, son un montón de nombres importantes (y hay más, por supuesto). Son escritoras feministas y abiertamente antifeministas, intelectuales y no, de lectura fácil o difícil y propositiva, pero en general reciben menos de 10 por ciento de las reseñas y críticas que sus colegas hombres con el mismo reconocimiento académico. No es cuestión de que sean escritoras sin historia. Pertenecen a la literatura de un territorio que la gente relaciona fácilmente con grandes poetas como Juana Ibarbourou, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Rosario Castellanos, Blanca Varela, Dolores Castro, Enriqueta Ochoa, Ida Vitale, Dulce María Loynaz o Elsa Cross. La generación de narradoras anterior a ellas era a su vez deudora de escritoras decimonónicas y de la primera mitad del siglo xx como la colombiana Soledad Acosta de Samper, la venezolana Teresa de la Parra, las argentinas Victoria y Silvina Ocampo, la chilena María Luisa Bombal o la mexicana Elena Garro. Vinieron luego nombres de mayor relieve comercial como las chilenas Isabel Allende, Marcela Serrano y Diamela Eltit; las argentinas Clara Obligado y Ana María Shua; la colombiana Laura Restrepo; las nicaragüenses Claribel Alegría y Gioconda Belli; la cubana Reina María Rodríguez; las uruguayas Cristina Peri Rossi y Carmen Posadas, y las mexicanas Ángeles Mastretta, Margo Glantz, Margarita Peña y Elena Poniatowska, segunda latinoamericana Premio Cervantes.²⁸ No obstante, nunca figuran en las historias de la literatura norteamericana como representantes de corrientes nacionales, ni siquiera determinadas por tendencias y escuelas, de no ser la “escritura de mujeres”.

Así que para hablar del arte feminista y de sus expresiones plásticas y literarias es necesario un posicionamiento. Asumir el cuerpo propio en el mundo implica una voluntad de liberación, precisamente liberar la mirada, el oído, el tacto, el gusto y las fantasías de toda

impronta masculina patriarcal. La separación entre arte culto y arte popular, por lo general, es cuestionada por este ejercicio, así como la objetualidad de lo producido. El arte feminista de la década de 1970 descansó en la autoconciencia del pequeño grupo de mujeres, el de 1980 en el performance de denuncia y resignificación de la corporalidad sexuada, desde 1990 interviene los espacios urbanos y los recintos donde parte de la colectividad se reúne (estadios, museos, bancos, etcétera) para ofrecer mensajes, imágenes o acciones de gran impacto emotivo. En el siglo XXI se manifiesta en prácticas multimediales y técnicas combinadas. A la par de este activismo artístico o *artivismo*, no ha dejado de producir pinturas, esculturas, grabados, fotografías, instalaciones, murales, bordados, collages, serigrafías, novelas, poemas, teatro, sinfonías, canciones.

Estas producciones han ido cambiando. Si en sus inicios el arte plástico feminista se enfrentó abiertamente con un minimalismo sumamente elitista y exclusivo con sus fuertes imágenes sexuadas y colores, ahora cuestiona los cánones masculinos y borra la imperturbabilidad del hiperrealismo fotográfico con huellas de pinceladas que subrayan el desbordamiento de las emociones ante la violencia, las desapariciones, la pérdida del contacto humano, la crueldad social. El hiperrealismo es cuestionado por la pintura feminista de los años 1990-2000 porque, como bien lo percibe Rosi Braidotti, la hiperrealidad no elimina el racismo, sino lo intensifica (esto, quizá, siendo optimistas, podría llevarlo a su implosión, pero aún no ha sido demostrado), racializa al extremo los cuerpos, los sexualiza según una inamovible reproducción de los géneros y vuelve a imponer ideológicamente la dominancia del cuerpo de imagen perfecta y de lo impoluto que se logra a través de la tecnología y la deshumanización.²⁹

Las pintoras feministas están presentes y sintientes en sus obras y se interesan en hacer evidente lo imperfectamente humano, lo visceralmente enojado, lo conmovido de su gesto. No todas rechazan el arte abstracto, en México Nunik Sauret entresaca la figuración de manchas de colores diluidos; literalmente plantea una figuración geográfica del ser mujer, de estar en la figura de una humanidad ubicada en el cuerpo. Su figuración y su abstracción se abrazan.

²⁸ <https://elpais.com/cultura/2014/04/22/actualidad/1398195340_185168.html>.

²⁹ Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 112.

A cincuenta años del cuestionamiento de la mirada masculina

Las pintoras que en la década de 2010 recuperan el cuerpo de la mujer, lo ven desde ojos que han pasado por cincuenta años de liberación de la mirada masculina, y lo convierten en el protagonista de una vida propia. Parece evidente, pero no lo es tanto. El discurso del arte puro ha dado vueltas en medio siglo, las defensas de la neutralidad masculina se han multiplicado volviéndose más sutiles. La potencia de una expresión propia de las mujeres necesita ser reafirmada constantemente, apelando a los sujetos históricos que interpretan y modifican los esquemas de conocimiento y de representación como sujetos de vivencias de género (y de rebelión ante la imposición de los patrones de género). Aun las cada vez más duras críticas al dimorfismo sexual, entendido como construcción cultural, avanzadas por las teorías de la performática del sexo, han terminado por redundar en una negación de la validez de la subjetivación de las artistas a través de la apropiación de la historia a la que accedieron con su cuerpo sexuado. Reivindicarse se ha complicado y devaluado. La crisis de la identidad absoluta, propia de la filosofía teórica, inició con el cuestionamiento feminista de las esencias femenina y masculina y produjo una reflexión sobre las identidades fluidas, creativas, en el conjunto de las filosofías llamadas posmodernas. Potencialmente este tipo de identidades podía evitar la exclusión que producían las jerarquías identitarias fijas (nacionales, étnicas, de género, de sexualidad, de religión); no obstante, redundó en la imposibilidad de asirse de evidencias y seguridades para sostener una posición política. En este clima, las artistas reemprenden constantemente la tarea de justificar el camino, las finalidades, las técnicas, la función de sus expresiones. Recodificar los signos y abstraer los significados de la realidad tiene un peso suplementario, aun hoy, cuando quien expone la realidad desde su particular visión es una mujer o un grupo de mujeres.

En 2016, la exposición *Soy mujer, soy latinoamericana* del portal digital <www.provocarte.org/es> propuso fotografías, grabados y pinturas de 97 artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Vene-

zuela. Su figuración, declaradamente feminista, reveló una distancia con la neofiguración connotativa de la soledad, el horror y la angustia contemporánea. Según la curadora brasileña Lucia Avancini, las obras de las artistas proponen sobre diversos soportes y desde técnicas muy distintas la visualización del placer, cuerpo, identidad, trabajo, violencia y resistencia de las mujeres y el mundo femenino. No se trata ya de un arte que puede ser criticado desde fáciles estudios poscoloniales como propio de las mujeres blancas de las élites. Interpela las emociones y vivencias de todas las mujeres (y los demás) a la vez que refleja los lugares de enunciación y representación, las migraciones por las que pasa su etnicidad, las intimidaciones que se multiplican por la marginación de las mayorías.

Academia, talleres familiares y activismo estético

No arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona!

Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*

Seguramente la ironía es un gran instrumento de crítica, pero en mundos donde la violencia es cotidiana y la información trivializada, es también muy difícil acceder a la risa creativa. ¡Las paredes de la cárcel se van estrechando! No obstante, la producción artística, visual, poética o musical de las feministas lleva al cuestionamiento de los espacios y condiciones de formación. Las escuelas, cofradías, grupos, colectivos o talleres, su anclaje en zonas urbanas o en provincias marcadas por la presencia indígena o negra, la lengua con que se da nombre a las propias emociones, la condición de nativa o de migrante, los imaginarios políticos que rodean la figura de la creadora, influyen en la elección de prácticas, temáticas y técnicas. En ocasiones pueden convertirse en fuentes de autocensura, en otras, en procesos de ampliación de los imaginarios.

El colectivo Invasorix es un grupo que realiza videoclips de canciones como forma de protesta en escenarios urbanos, a orillas de autopistas o en descampados yermos. Lo componen siete mujeres: Daria Chernysheva, Mirna Roldán, Nina Hoechtl, Maj Britt Jensen, Natalia Magdaleno López, Liz Misterio y Naomi Rincón-Gallardo, artistas cuir-feministas y polimodales de entre 28 y 38 años de edad. Con bigotes de papel, máscaras y disfraces que parodian los géneros sexuales, desvirtuando la ropa y las actitudes corporales, son un buen ejemplo de cómo evidenciar al “macho intelectual”: estamos hartas de competir, es su refrán. En su rap *El ano que nos une* y en *Nadie aquí es ilegal* enredan los cuerpos singulares, no “normales”, de las mujeres rebeldes a la hora de cantar preguntas como ¿quién puede hablar? o ¿quién aquí va a escuchar?

Cuando las ideas feministas intervienen en la producción, las instalaciones, objetos, poéticas, representaciones, ediciones, formas narrativas, teatro, performances y música que las mujeres realizan, se afincan, adquieren peso y se ponen en acción. A la vez, las elaboraciones estéticas brindan a las ideas feministas una difusión que no podrían lograr en el rígido lenguaje de las categorías, conceptos y demostraciones.

El arte feminista se expresa en y desde el mundo de la acción política, pero es una propuesta estética que atañe tanto al imaginario colectivo como a las prácticas antirracistas y la autoconciencia del activismo feminista. Sus valores estéticos desplazan los aprendidos en las escuelas, porque nada previo al cuestionamiento de las costumbres puede mantenerse inalterado y seguir guiando comportamientos y juicios. La película venezolana *Pelo malo* (2013), de la directora Marina Rondón, es un ejemplo de ello: al contar cosas pequeñas, íntimas, de la construcción de la identidad, denuncia el racismo y la formación patriarcal de las mujeres, que las lleva a venerar lo masculino y reprimir la homosexualidad de sus hijos como una falta al deber androcéntrico. La película expresa un rechazo a todo intento de imponerle a la gente cualquier manera de ser.

Una estética de la liberación no puede obviar el estudio de los espacios propios para la reflexión y la acción que las artistas feministas construyeron para repensar símbolos, lugares y emociones. Se trata, en efecto, de espacios que se erigieron al margen de los lugares de producción que los hombres dominaban. Casas, cocinas, talleres, lavanderías propiciaron un debate contra la razón patriarcal y erosionaron la objetualidad de la producción de arte. En esos lugares de confinamiento femenino la reflexión se produjo fuera, al margen, contra los cánones y los paradigmas aceptados. Desde ahí, las artistas feministas cuestionaron los mitos del hombre creador genial, asocial y absoluto —el que “arremete” contra la tela inmovible, “posee” la imagen displicente, “se viene” en el color pasivo, “seduce” al público expectante, según un lenguaje que utiliza metáforas de la heterosexualidad para la acción pictórica, por ejemplo. Al hacerlo sacudieron los fundamentos sobre los cuales se erigió el arte occidental, del Renacimiento italiano hasta las vanguardias europeas de principios del siglo xx.

Sin embargo, una estética feminista que apunta a la liberación de una sociedad concreta necesita articular los espacios de reflexión-producción feministas con una historia y una educación que hunde sus raíces en historias de menosprecio, educación a la subordinación, aceptación de la propia inferioridad, rabias sofocadas, racionalizaciones del propio lugar en una economía con sentimientos, miedos y elementos educativos interiorizados. La mirada genera así otro examen, fragmentario, ubicado, no universal, cuyos propósitos están en constante revisión. Parafraseando a Eli Bartra, la estética feminista debe revisar los procesos de hibridación de algunas de sus expresiones, esto es, las articulaciones entre historia y ruptura con la tradición, recuperaciones y abandonos. Destejer las trenzas de la opresión, ahí donde los sistemas de género avasallan la creatividad y libertad de movimiento y expresión de un grupo sexual, involucra cuestionar hasta lo que resulta atractivo. ▽

SEMBLANZA DEL AUTORA

FRANCESCA GARGALLO • Escritora, feminista y docente italiana que ha desarrollado su trabajo principalmente en México y América Latina desde 1979. La mayor parte de su obra la ha publicado en español. Se define como historiadora de las ideas.

TEXTOS Y CONTEXTOS

“Aquelarre subversiva”. Politics of Self-representation in Popular Feminist and Migrant Artistic Practices, Graphic Cooperative La Voz de la Mujer

■ **“Aquelarre subversiva”.**
■ **Políticas de autorrepresentación**
■ **en las prácticas artísticas**
■ **feministas populares y**
■ **migrantes, Cooperativa Gráfica**
■ **La Voz de la Mujer**

RECIBIDO • 2 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

NATALIA ENCINAS Y GABRIELA MAURE / DOCENTES ■
natisencinas@gmail.com • gabymaure@gmail.com ■
■

PALABRAS CLAVE

arte feminista ■
migración ■
autorrepresentación ■
feminismo ■
cooperativa ■

KEYWORDS

Feminist Art ■
Migration ■
Self-representation ■
Feminism ■
Cooperative ■

RESUMEN

La producción artística feminista de la Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer (Buenos Aires, Argentina), compuesta en su mayoría por mujeres migrantes racializadas, disputa sentidos, espacios y prácticas al heteropatriarcado, al capitalismo y al sistema artístico. En este artículo se indaga cómo se relacionan las condiciones de producción de sus grabados con el desborde que estas obras producen en las representaciones hegemónicas en torno a las mujeres, las migraciones, los feminismos y la práctica artística activista, mediante entrevistas a las integrantes del grupo y un corpus de grabados producidos con distintas técnicas y plasmados en formatos como agendas, calendarios y afiches.

ABSTRACT

The feminist artistic production of La Voz de la Mujer Graphic Cooperative (Buenos Aires, Argentina), composed mostly of racialized migrant women, disputes meanings, spaces and practices against heteropatriarchy, capitalism and the artistic system. This article explores how the conditions of production of their prints relate to the overflow that these works produce in the hegemonic representations regarding women, migrations, feminisms and activist artistic practice, through interviews with the members of the group and a corpus of prints produced with different techniques in formats such as datebooks, calendars and posters.

Y digo afuera, no adentro
no adentro de la galería,
no adentro de la institución,
no adentro de la obediencia
no adentro de la aceptación
no adentro de la legitimación
no adentro del sistema.
Mujeres Creando¹

Introducción

El propósito de este artículo es establecer un diálogo en torno a la producción artística feminista de la Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer, a través de la cual sus integrantes, la mayoría mujeres migrantes racializadas, disputan sentidos, espacios y prácticas al heteropatriarcado, al capitalismo y al sistema artístico. Buscamos, además, indagar cómo se relacionan las condiciones de producción de sus grabados con el desborde que estas obras producen en las representaciones hegemónicas en torno a las mujeres, las migraciones, los feminismos y la práctica artística activista.²

Este trabajo surgió desde el deseo por realizar una investigación conjunta en la que se encontraran, enriquecieran y pusieran en discusión nuestras miradas y recorridos académicos y políticos. Provenimos de ámbitos disciplinares distintos —la medicina y la comunicación— que transitamos desde desbordes disciplinares que, no sin dificultades, han ido configurando búsquedas que intentan correr los márgenes, los marcos de lo pensable-estudiable, bucear en aquello que permanece solapado o desoído muchas veces por la academia y que ocurre, no obstante, subversivamente en los territorios, en los barrios, en las fronteras, en los intersticios de la experiencia social: resistencias, luchas, propuestas creativas críticas. La intención es ensayar

¹ Mujeres Creando, *La virgen de los deseos*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2005, p. 206.

² Utilizamos en este trabajo el concepto de representación para referir, de modo general, a textos, imágenes y otros objetos culturales que, de acuerdo con la teoría de Louis Marin, poseen una dimensión transitiva que alude a algo fuera, y a otra reflexiva que habla de sí mismos. Para Marin la representación posee una doble función, es decir, un doble sentido: hacer presente una ausencia y también exhibir su propia presencia como imagen y constituir con ello a quien la mira como “sujeto mirando”. De allí las disputas simbólicas en torno a las representaciones. Véase Julia Ariza, “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)”, en *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, y Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.

otras formas de producción de conocimiento en las que se encuentren voces —pero también imágenes y otras maneras de decir— provenientes de distintos campos y escenarios de lucha: la vida cotidiana, los movimientos políticos, la calle, la academia, el arte. Aquello que, de algún modo, permite correr esos márgenes de lo disciplinar, en algunos casos incluso diluyéndolos, para encontrarnos con experiencias como la que aquí buscamos visibilizar, propuestas que desafían sentidos hegemónicos del campo del arte y la cultura patriarcal.

La Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer, integrada mayormente por mujeres migrantes bolivianas, funciona en la Villa 20 de Lugano, en Buenos Aires. El espacio geográfico en que se ubica el taller, una zona de urbanizaciones informales de la zona sur de la ciudad en la que gran parte de su población pertenece a sectores populares y presenta problemáticas vinculadas a la escasez,³ ancla la experiencia del grupo, por un lado, a una tradición de lucha popular en ese territorio por demandas vinculadas al trabajo, la vivienda y la salud (de hecho, las integrantes del grupo forman parte del Movimiento de Trabajadores Desocupados Lucha y Libertad),⁴ y por otro lado a las experiencias de migración de quienes habitan esta barriada popular. Pero también con los feminismos populares —que tienen genealogías libertarias y comunitarias— que allí van haciéndose en la práctica, entre la militancia y las experiencias cotidianas de quienes los habitan y dan rostro.

Traer esta experiencia y visibilizar las imágenes que estas mujeres construyen en el cruce de migración y fe-

minismo popular, y que desafían las representaciones hegemónicas sobre las mujeres racializadas y las y los migrantes, adquiere una importancia política singular en un momento de ofensiva conservadora en la región latinoamericana. Se trata, el actual, de un contexto de restauración neoliberal, de restricción de los derechos sociales y políticos y medidas de ajuste económico que se valen de discursos racistas y xenófobos para arrasar con derechos sociales conquistados, en este caso por la población migrante.⁵ En Argentina, en enero de 2017, el Poder Ejecutivo sancionó un decreto de necesidad y urgencia que modifica la actual Ley de Migraciones 25.871 y que bajo argumentos que establecen una asociación directa entre migración y criminalidad, habilitó un procedimiento de detención y deportación exprés de migrantes sometidos/as a cualquier tipo de proceso judicial.⁶ A este panorama desalentador se suma la actual iniciativa de algunos diputados nacionales y gobernadores provinciales de arancelar el acceso a la salud pública por parte de los migrantes. Estas medidas van en contra de la garantía de derechos de esta población y actualizan discursos y prácticas racistas que forman parte de la historia política y social del país.

En un trabajo anterior centramos la mirada en el encuentro de las mujeres migrantes de la cooperativa con el feminismo y el arte, indagando cómo a través de la organización política y su producción artística se configura una presencia que desafía el lugar socialmente asignado a las y los migrantes en torno al trabajo manual y precarizado. Profundizamos, además, en el entramado de arte y feminismo que habilita a estas mujeres a ocupar el lugar de creadoras y no de meros objetos de la representación artística.⁷

A partir de ello, en este artículo buscamos reflexionar —a modo de supuesto— en torno a ciertos desbordes de sentidos y algunas dislocaciones de marcos conceptuales y discursos hegemónicos sobre migración, arte y

³ Julia Ramos *et al.*, “Barrios al sur: Villa Lugano, Villa Riachuelo, Mataderos, Parque Patricios y Villa Soldati a través del tiempo”, *Documentos de trabajo*, núm. 56, Buenos Aires, 2011, <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20120228035015/dt56.pdf>>. Consulta: 17 de julio, 2017.

⁴ La historia del Movimiento de Trabajadores Desocupados se remonta a la época de la crisis de 2001 en Argentina cuando tuvieron lugar, como forma de protesta, cortes de ruta conocidos como “piquetes”. Estos constituyeron la cara visible de organizaciones sociales de trabajadores/as desocupados/as que se estaban consolidando en distintas zonas, principalmente del conurbano bonaerense. Véase Javier Auyero, “Fuego y barricadas: retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática”, *Revista Nueva Sociedad*, núm. 179, 2002, <http://nuso.org/media/articulos/downloads/3058_1.pdf> y Pablo Vommaro, “2001 antes y después: la consolidación de la territorialidad”, *Revista Forjando*, vol. 1, 2012. En tanto, la Asamblea de Mujeres de la Federación Organizaciones de Base, desde la cual se conformó la Cooperativa Gráfica en 2013, comenzó a articularse en 2003 en las luchas que se llevaron a cabo en el Puente Pueyrredón.

⁵ Emir Sader, “Los regímenes de excepción”, *Página 12*, 21 de febrero de 2018, <<https://www.pagina12.com.ar/96992-los-regimenes-de-excepcion>>. Consulta: 25 de febrero, 2018.

⁶ CELS, “Derechos humanos en la Argentina. Informe 2017”, <<https://www.cels.org.ar/web/publicacion-tipo/informe-anual>>. Consulta: 25 de febrero, 2018.

⁷ Gabriela Maure y Natalia Encinas, “Emancipación Gráfica: experiencias de activismo artístico feminista, popular y migrante. El caso de la Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer”, *Zona Franca*, núm. 25, 2017, pp. 62-68.

feminismo que proponen las obras gráficas del colectivo y sus procesos de producción; en especial sobre las políticas de autorrepresentación puestas en juego. En cuanto a lo metodológico, trabajamos tanto con entrevistas realizadas a las integrantes del grupo como con un corpus de grabados producidos colectivamente con distintas técnicas (xilografías, linograbado y monocopias) entre 2015 y 2017 y plasmados en formatos como agendas, calendarios y afiches. Las obras son vendidas en ferias feministas, otras del ámbito de la gráfica y también en marchas de mujeres.⁸ Además, los grabados han sido expuestos en salas vinculadas al circuito artístico institucional.

En este artículo nos detenemos, en primer lugar, en los recorridos biográficos migratorios de las mujeres de la cooperativa para observar cómo se trenzan los relatos de sus experiencias con la producción artística colectiva feminista. Abordamos luego las condiciones de producción del grupo, indagando en cómo van surcando la práctica artístico-política. Por último, nos focalizamos en las representaciones dominantes sobre las mujeres migrantes y los nuevos sentidos que proponen las autorrepresentaciones visuales producidas en la cooperativa.

El marco teórico general es el de los feminismos. Por un lado, nos basamos en los estudios sobre migración y género y, por otro, en la teoría feminista del arte.⁹ No obstante, buscamos interpelar a estos corpus desde una

⁸ Participaron en las entrevistas colectivas en 2018 en el taller donde funciona la Cooperativa: Daniela, Daysi, Patricia, Irinea, Eusebia, Justa y Máxima, migrantes bolivianas de entre 20 y 65 años, feministas. También fueron parte de las entrevistas Eugenia y Florencia, no migrantes, la primera vinculada a la militancia popular y a los feminismos libertarios, la segunda profesora de arte, docente en espacios formales y no formales, también militante feminista.

⁹ Sobre migración y género véase Ana Mallimaci, “Migraciones y géneros. Formas de narrar los movimientos por parte de migrantes bolivianos/as en Argentina”, *Estudios Feministas*, núm. 19(3), Florianópolis, 2011; Marcela Tapia, “Género y migración: trayectorias investigativas en Iberoamérica”, *Encrucijada Americana*, año 4, núm. 2, 2010; Mirjana Morokvasic, “Birds of Passage are also Women”, *International Migration Review*, vol. 18, núm. 4, 1984; Elizabeth Grieco y Mónica Boyd, “Women and Migration: Incorporating Gender into International Migration Theory”, *Working Papers*, Florida State University, College of Social Science, 1998. Y sobre teoría feminista de arte: Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013; Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Curare, 2007.

genealogía feminista crítica. Recurrimos para ello a algunos aportes provenientes de los feminismos decoloniales para pensar en la subordinación de las mujeres a partir de la imbricación de opresiones de género, racialización y clase social.¹⁰ Asimismo, desde los supuestos de la epistemología feminista decolonial y reconociendo nuestros lugares privilegiados de enunciación procuramos dar lugar a los relatos, experiencias y representaciones de las mujeres de la cooperativa de modo que contribuyan a ampliar los horizontes teórico-políticos desde los cuales pensar en torno al activismo artístico feminista, popular y migrante.

Finalmente, un último desafío en el intento de continuar desacomodando nuestras propias prácticas y modos de hacer académicos: escribir a cuatro manos procurando que la palabra escrita no colonice ni las voces ni las imágenes, a sabiendas de lo inefable. Abandonar el intento de analizar y simplemente poner a dialogar, abrir el espacio para que eso suceda, dar lugar a la escucha y a la mirada, a los conocimientos y subjetividades producidos en la experiencia a la que nos acercamos, es la intención que recorre este trabajo.¹¹

Trayectorias migratorias

En este análisis, las trayectorias migratorias de las integrantes de la Cooperativa no surgen aisladamente de sus experiencias políticas y artísticas. Su reconstrucción lineal tampoco constituyó un objetivo en sí mismo al momento de realizar las entrevistas. Aparecieron entrelazadas con sus relatos sobre su militancia feminista y popular y en relación con las producciones gráficas que fueron mostrando y compartiendo con nosotras, en una suerte de ir y venir a través de la propia historia

¹⁰ Sobre teoría y epistemología feminista decolonial véase Ochy Curiel, “Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial”, en Azkue Mendia et al. (eds.), *Otras formas de (re) conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, España, Egoa, 2014.

¹¹ El diálogo es también el modo en que nos proponemos construir este artículo. Lo hacemos, en la superficie, mediante la referencia a las voces de las integrantes del colectivo a través de fragmentos de entrevistas, a nuestras reflexiones, a voces provenientes del ámbito académico traídas en forma de citas y a imágenes, las obras gráficas producidas por estas mujeres. Buscamos con ello dar forma a una trama conformada por distintos registros en los que estos se complementen, se trenzan entre sí, y permitan un acercamiento a esta experiencia artístico-política.



La Voz de la Mujer, s/t, 2017, grabado.

para dar cuenta de la experiencia presente pero, también, como un modo de mirar para atrás para ver con otros ojos el “antes-allá”. Nos dice Daniela:

Hay mucho machismo en Bolivia. En la familia, en todo. El que tiene la voz es el hombre, allá, con la mayoría de nuestros paisanos es así. Que la voz que manda es del hombre, y como nosotros somos mujeres, tenemos que estar calladas. Y acá empezamos a abrirnos más, a empezar a saber qué es nuestra voz, qué significa nuestra voz, al menos yo, aprendí a hacer un poco más eso. [...] La mayoría de las mujeres que yo conocía, como son de familias humildes, y como sólo el hombre sale a trabajar porque la mujer se llena de hijos, pues el hombre mandaba. Eso veía más. Cuando llegué acá al movimiento aprendí a saber qué es lo que significaba mi voz, que también tenía voz, que no solamente el hombre tiene voz, que no solamente él puede mandar o decidir, decidir sobre mí también.

En otro momento, y en relación con uno de los grabados producidos, Daniela sostiene:

Antes lo pintaba [al pelo], me hacía arreglos y lo ocultaba. Me hice la perforación en la oreja y lo ocultaba, nadie lo sabía. Después me lo teñí pero para mí, en casa nomás, y me lo volví a pintar de negro y me inventaba cosas para volverlo a poner negro y que no se me notara. Me había hecho una rasta pero igual la ocultaba. Y cuando me vieron la rasta todos me decían, “ay, cómo te vas a hacer eso, seguro estás haciendo cosas malas”. Y después un día me bañé y mi hermano me vio y me dijo, “ay no, vos sí que estás mal, te vas a quedar calva un día”. Y después cuando me vestía de ancho así me decían que sólo los rateros se vestían así [...] Y después por eso fui dejando como todo, cada vez peor, más, más y por eso primero me liberé, dibujé éste y después hice éste.

Esa transformación de la mirada de la historia propia que, a la vez, es colectiva, deviene de un proceso personal-político que ha sido posible en el encuentro con los feminismos populares:

un movimiento que crece como conciencia histórica, que se “encuerpa” desde la memoria y cambia —nos



La Voz de la Mujer, s/t, 2017, grabado.

cambia— la vida cotidiana, los modos de estar en el mundo, de ser y de creer. Son colectivos [...] que asumen el feminismo como un modo de desafiar las múltiples opresiones producidas por el capitalismo colonial y patriarcal. Son feminismos nacidos en las luchas del pueblo [...] Feminismos de sujetas no sujetadas, que se organizan para responder colectivamente a los desafíos de la sobrevivencia. No son un relato para entendidas, sino una práctica rebelde, y una teoría que se amasa en los comedores populares.¹²

Y, en este caso, que se amasa también en la Asamblea Barrial de Mujeres de la que son parte (y en la que el dibujo fue propuesto como germen de esta experiencia artística, como un modo de “decir” aquello que costaba poner en palabras en las reuniones) y en los Encuentros Nacionales de Mujeres en los que las integrantes de la Cooperativa participan. Y, también, en la herencia del feminismo libertario que forma parte de la trayectoria

¹² Claudia Korol, “Feminismos populares. Las brujas necesarias en tiempos de cólera”, en *Feminismos populares: pedagogías y políticas*, Buenos Aires, El Colectivo, Chirimbote y América Libre, 2016, p. 11.

política de algunas de las compañeras que impulsaron este espacio (y que homenajean con el nombre de la Cooperativa) y en el trabajo cotidiano en “la gráfica” —como ellas la nombran.¹³ Dice Eusebia:

Yo la verdad que desde que llegué hasta el día de hoy nunca perdí mi tono de Bolivia, yo hablo con quien sea en quechua, como tengo que hablar. Y yo siempre desde que llegué acá nunca tuve vergüenza de ser boliviana, yo soy muy orgullosa de donde vine y de donde soy, porque la verdad de mi niñez ha sido un sufrimiento pero ahora soy muy alegre, tengo amigas, tengo compañeras, tengo una familia. Yo cuando mi mamá se ha muerto me quedé vacía diciendo qué voy a hacer ahora en mi vida, diciendo se fue mi mamá y ahora va a ser mi mundo muy apagado. Pero la verdad cuando yo llegué acá cambió bastante mi vida. Ha sido un cambio total. A mí la verdad la vida que tengo ahora es gracias a la gráfica, a las reuniones de mujeres, a la Asamblea, es muy importante que yo lo veo así, que me cambió mi vida.

¹³ *La Voz de la Mujer* fue un periódico anárquico feminista publicado en Buenos Aires entre 1896 y 1897.

En los relatos, el lugar de origen y la propia historia aparecen como un motivo de orgullo pero, también, para dar cuenta de dificultades materiales y de situaciones personales y afectivas que motivaron la migración. Al mirar hacia atrás la memoria es resignificada por la experiencia migratoria y por la participación en la Cooperativa junto a otras mujeres. Allí, en el proceso de trabajo en la gráfica, hay lugar para que emerjan el goce y el disfrute, y se proponen otros modos de habitar el mundo del trabajo y la militancia política.

“Sí, todas podemos, pero solitas no podemos”: un cuerpo colectivo de artistas

Los modos de organización del trabajo en la gráfica en cuanto a distribución de horarios y tareas —incluidas las de cuidado— así como la elección del modelo de una cooperativa para el funcionamiento del espacio, son prácticas que tienen continuidad con la producción artística en sí, realizadas, también, colectivamente. Sobre esto, Florencia explica:

Cada una tiene un rol. A veces una entinta, la otra estampa, la otra pinta y es entre todas que podemos hacer un objeto que es el calendario. El calendario, una sola no lo podría hacer. Para eso trabajamos diez, porque lleva mucho trabajo. Entonces este trabajo es complejo, también, porque es colectivo. Porque si no, no podría ser. Y entonces por eso cuesta, todos los días. Cuesta porque somos muchas; mantener el orden, encontrar las cosas.

Eusebia agrega: “hay compañeras que no hablan castellano. Y entre todas nos ayudamos”. Por su parte, Florencia cuenta, en relación con la organización del cuidado de niñas y niños: “El tema son las tintas de grabado que tienen mucho olor. Y cuando son muy chiquititos es bastante tóxico. Entonces tratamos de que si son muy chiquititos no los traigan. Y con los más chicos tenemos ahora ese espacio ahí y ponemos juegos. Y si no hay otro lugar donde se puedan quedar, se quedan ahí”.

El proceso creativo en la Cooperativa empieza, generalmente, con un dibujo que hace cada una que va siendo plasmado en el taco y “gubiado” entre varias. Lo

mismo sucede con el resto del proceso: el entintado, la prensa, el secado. “Y empezamos así, y mis compañeras me empezaron a ayudar un poco con los detalles y saqué este dibujo que me encantó mucho”, nos cuenta Daniela.

De allí, entonces, que las obras no lleven una firma individual sino que sean una expresión colectiva. Esta forma de producción es una de las singularidades que marcan el carácter herético de las prácticas artísticas feministas en tanto críticas al modelo de artista como figura individual.¹⁴

Políticas de autorrepresentación

Las obras gráficas de *La Voz de la Mujer*, que intervienen desde los márgenes del campo institucionalizado del arte, proponen imágenes que desbordan representaciones dominantes y constituyen alternativas a los horizontes de sentido establecidos en torno a las mujeres y, particularmente, de las migrantes y los feminismos.

En tanto críticas de las representaciones dominantes en relación con el sistema sexo-genérico, estas prácticas constituyen manifestaciones de arte feminista.¹⁵ El arte es así uno de los nudos/espacios en que se articula la lucha feminista, pues allí se disputa la construcción de nuevas subjetividades de género. Como señala Georgina Gluzman: “Las representaciones forman de manera decisiva los modos de percepción del propio cuerpo de las mujeres. La cultura patriarcal también domina a través de las imágenes. Hay que despertar la mirada para lograr cuerpos (y subjetividades) más libres”.¹⁶

¹⁴ María Laura Rosa, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

¹⁵ El carácter específico del arte feminista devendría de su posición crítica de/hacia la constitución subjetiva del sexo-género. María Laura Gutiérrez, “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos”, *Asparkia*, núm. 27, 2015. Entendemos que es posible pensar a las prácticas de *La Voz de la Mujer* en tanto modalidades de “activismo artístico”, es decir, prácticas artísticas que se caracterizan por una voluntad de tomar posesión e incidir en el terreno de lo político. Véase Ana Longoni, “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”, *Revista de Artes Visuales Errata*, núm. 0, 2009, pp. 16-35; Georgina Gluzman, “Otros olvidos. El lugar de las imágenes en *Feminaria y Creatividad Feminista*”, en Yuderky Espinosa Miñoso (coord.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, Buenos Aires, En la Frontera, 2010, p. 263.

¹⁶ Georgina Gluzman, “Otros olvidos. El lugar de las imágenes en *Feminaria y Creatividad Feminista*”, *op. cit.*, p. 263.



La Voz de la Mujer, s/t, 2017, grabado.

Las producciones de La Voz de la Mujer interpelan también los marcos teóricos desde los cuales abordamos al arte feminista. Sus obras nos llevan a preguntarnos por las singularidades de las prácticas artísticas cuando se imbrican las opresiones sexo-genéricas con otras provenientes de la clase y la racialización. Producidos desde un espacio de militancia feminista popular, de lucha política y de múltiples subalternizaciones, sus grabados proponen un desborde en relación con los modos de pensar el activismo artístico feminista. Esto, dado que se trata de una práctica artística y que es, a la vez, un trabajo obtenido a través de la organización popular, mediante la apropiación y transformación de un recurso del Estado.¹⁷

¹⁷ “La forma que nosotras encontramos es resignificar los programas sociales o el trabajo de acuerdo al molde estatal que nos quiere dar el gobierno. Es decir, lo cumplimos trabajando pero, por ejemplo en el caso de la gráfica, es una vuelta de tuerca que nosotras encontramos,



La Voz de la Mujer, s/t, 2017, grabado.

Existen, en relación con las mujeres migrantes bolivianas, una serie de sentidos estereotipados que recorren representaciones que circulan en distintos ámbitos, como por ejemplo, la salud. Se tiende a caracterizarlas como “sumisas”, “calladas” y supeditadas al mandato masculino.¹⁸ Frente a estas representaciones monolíticas, las mujeres

con un grupo de compañeras, para que teniendo el trabajo básico garantizado puedan hacer su trabajo en la gráfica [...] Este podríamos decir que es un trabajo precarizado pero, dentro de esa precarización que nos quieren imponer, nosotras lo resignificamos con una cantidad de horas que sean acordes a lo que una mujer que está a cargo de una familia, que tiene a los hijos, que los tiene que llevar al colegio, a la salita, a atenderlos, a hacer las tareas de cuidado, puede, digamos, acceder a un trabajo. Esa es la riqueza de nuestra organización. Es la forma organizativa en la cual los criterios los construimos entre todas”, explica Eugenia, una de las integrantes de la Cooperativa.

¹⁸ Véase Lila Aizenber *et al.*, “Percepciones de los equipos de salud en torno a las mujeres migrantes bolivianas y peruanas en la ciudad de Córdoba”, *Migraciones Internacionales*, vol. 8, núm. 1, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, enero-junio 2015, pp. 65-94.



La Voz de la Mujer, s/t, 2017, grabado.

de la Cooperativa producen una diversidad de autorrepresentaciones, muchas de las cuales tienen que ver con su presencia en la lucha feminista. En sus grabados se le puede ver levantando consignas actuales de los feminismos como el “Vivas nos queremos” y del activismo artístico, pero también desbordando las demandas de los feminismos blancos. Se representan así en luchas con las que se identifican de un modo más cercano, por ejemplo, con el caso de Reina Maraz, una mujer migrante de Bolivia, quechuaparlante, que en octubre de 2014 fue injustamente condenada por el supuesto homicidio de su pareja; en el proceso judicial nadie le explicó en su lengua de qué la acusaban.¹⁹

Por otro lado, frente a representaciones estáticas, homogeneizantes y folclorizantes de las y los migrantes bolivianas/os y de su cultura, las mujeres de la

cooperativa crean diferentes autorrepresentaciones: cuerpos, vestimentas (cholas, pero también urbanas, pantalones, minifaldas, tacos), peinados (las trenzas pero también el pelo suelto). Estos modos de representarse rompen con la idea de buscar una identidad pasada, que permanece sin transformaciones y que, por el contrario, se actualiza, se mixtura con las experiencias de migración, de lucha feminista y organización popular.

Finalmente, nos interesa dar cuenta de otro modo de autorrepresentarse en la gráfica: la naturaleza. Muchas de sus obras recrean en imágenes el allá-pasado, paisajes del lugar de origen, de la infancia, entrelazados con el acá-presente. “Ella hizo las montañas de Potosí”, cuenta Eusebia en relación con una de las obras. “Ese es el balde, con el maíz, se fermenta, ahí está representada la chicha que es de Bolivia, con la naturaleza” explica Máxima sobre otra de las imágenes.

¹⁹ Camila Parodi y Laura Salomé Canteros, “Reina Maraz: cuando ser pobre, migrante, indígena y víctima de violencias es sinónimo de condena”, en Claudia Korol (comp.), *Feminismos populares: pedagogías y políticas*, op. cit.

Conclusiones

En las entrevistas realizadas para este trabajo advertimos el asomo de algo que estaba ausente, una especie de hiato. Las mujeres hablaban de sus producciones, de los grabados, de “la gráfica”, de la asamblea, de la cooperativa, del trabajo, de sus experiencias de migración, de militancia feminista popular, del proceso de producción de las obras, sin embargo en ningún momento se nombraron a sí mismas como artistas. Era como si hubiera algo en la práctica que desbordara, incluso, ese concepto. Eso nos llevó a pensar en los múltiples rebases de esta experiencia de activismo artístico feminista y migrante.

Como señalamos, el relato sobre la trayectoria migratoria no es lineal sino que se entrelaza y se transforma a partir de las vivencias del presente. El margen que se corre es, precisamente, el de la idea del aquí y allá separados por una frontera; la migración aparece entonces como una continuidad, un proceso en construcción y actualización.

Por otro lado, los modos convencionales de creación artística también se ven fisurados en esta experiencia. Esto tiene que ver con que allí se tejen el trabajo, la mi-

litancia y la producción gráfica. La creación estética no aparece como un fin en sí mismo, sino como un descubrimiento, una posibilidad para explorar y convertirla en herramienta de lucha política y de trabajo.

Finalmente, encontramos en su obra gráfica un desplazamiento de las representaciones dominantes sobre las migrantes bolivianas mediante la producción de imágenes diversas de las que son creadoras y protagonistas. Lo que allí se disputa no sólo tiene que ver con el género sino también con otras subalternizaciones y con el lugar que ocupan estas mujeres como sujetas capaces de transformar la realidad y proponer alternativas políticas que enriquecen la lucha feminista.

Las producciones artístico-políticas feministas populares y migrantes de La Voz de la Mujer dialogan, a la vez, con experiencias que en otras latitudes de América Latina se valen de la creación artística como estrategia política, tal como la conciben las activistas del colectivo Mujeres Creando de Bolivia: “Nosotras rompemos con la rutina de consumo y colonización de nuestras identidades, por eso para nosotras la creatividad no es una búsqueda obsesiva de lo novedoso, la creatividad en nuestras manos y en nuestra vida es una estrategia de lucha”.²⁰ ▽

BIBLIOGRAFÍA

- AIZENBER, Lila *et al.*, “Percepciones de los equipos de salud en torno a las mujeres a las mujeres migrantes bolivianas y peruanas en la ciudad de Córdoba”, *Migraciones internacionales*, vol. 8, núm. 1, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, enero-junio 2015, pp. 65-94.
- ARIZA, Julia, “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)”, en *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- AUYERO, Javier, “Fuego y barricadas: retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática”, en *Revista Nueva Sociedad*, núm. 179, 2002, <http://nuso.org/media/articulos/downloads/3058_1.pdf>.
- CELS, “Derechos humanos en la Argentina. Informe 2017”, <<https://www.cels.org.ar/web/publicacion-tipo/informe-anual>>. Consulta: 25 de febrero, 2018.

- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- CURIEL, Ochy “Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial”, en I. Azkue Mendieta *et al.* (eds.), *Otras formas de (re) conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, España, Egoa, 2014.
- MAURE, Gabriela y Natalia Encinas, “Emancipación Gráfica: experiencias de activismo artístico feminista, popular y migrante. El caso de la Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer”, en *Zona Franca*, núm. 25, 2017, pp. 62-68.
- GLUZMAN, Georgina, “Otros olvidos. El lugar de las imágenes en *Feminaria y Creatividad Feminista*”, en Yulderkys Espinosa Miñoso (coord.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, Buenos Aires, En la Frontera, 2010.
- GRIECO, Elizabeth y Mónica Boyd, “Women and Migration: Incorporating Gender into International Migration

²⁰ Mujeres Creando, *La virgen de los deseos*, op. cit., p. 214.

Theory”, *Working Papers*, Florida State University, College of Social Science, 1998.

- GUTIÉRREZ, María Laura, “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos”, *Asparkia*, núm. 27, 2015.
- KOROL, Claudia, “Feminismos populares. Las brujas necesarias en tiempos de cólera”, en *Feminismos populares: pedagogías y políticas*, Buenos Aires, El Colectivo, Chirimbote y América Libre, 2016.
- LONGONI, Ana, “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”, *Revista de Artes Visuales Errata*, núm. 0, 2009, pp. 16-35.
- MALLIMACI, Ana, “Migraciones y géneros. Formas de narrar los movimientos por parte de migrantes bolivianos/as en Argentina”, *Estudios Feministas*, núm. 193), Florianópolis, 2011.
- MOROKVASIC, Mirjana, “Birds of Passage are also Women”, *International Migration Review*, vol. 18, núm. 4, 1984.
- MUJERES CREANDO, *La virgen de los deseos*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2005.
- NOCHLIN, Linda, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la

Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Curare, 2007.

- PARODI, Camila y Laura Salomé Canteros, “Reina Maraz: cuando ser pobre, migrante, indígena y víctima de violencias es sinónimo de condena”, en Claudia Korol (comp.), *Feminismos populares: pedagogías y políticas*, Buenos Aires, El Colectivo, Chirimbote, 2016.
- POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- RAMOS, Julia et al., “Barrios al sur: Villa Lugano, Villa Riachuelo, Mataderos, Parque Patricios y Villa Soldati a través del tiempo”, *Documentos de trabajo*, núm. 56, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2011, <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20120228035015/dt56.pdf>>. Consulta: 17 de julio, 2017.
- ROSA, María Laura, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.
- SADER, Emir, “Los regímenes de excepción”, *Página 12*, 21 de febrero de 2018, <<https://www.pagina12.com.ar/96992-los-regimenes-de-excepcion>>. Consulta: 25 de febrero, 2018.
- TAPIA, Marcela, “Género y migración: trayectorias investigativas en Iberoamérica”, *Encrucijada Americana*, año 4, núm. 2, 2010.
- VOMMARO, Pablo, “2001 antes y después: la consolidación de la territorialidad”, *Revista Forjando*, vol. 1, 2012.

SEMBLANZAS DE LAS AUTORAS

NATALIA ENCINAS • Docente, becaria doctoral y militante feminista. Licenciada en Comunicación Social (FCPYS-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), maestranda en Arte Latinoamericano (FAD-UNCuyo) y doctoranda en Ciencias Sociales (FFCPYS-UNCuyo). Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Se desempeña como docente en las cátedras Seminario sobre cultura mediática e Introducción a los problemas de la comunicación en la carrera de Comunicación Social (FCPYS). En su investigación doctoral en curso indaga en los vínculos entre arte, feminismo y periodismo cultural.

GABRIELA MAURE • Docente, becaria doctoral y militante feminista. Médica clínica (Mendoza, Argentina), actualmente cursa el doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo. Línea de investigación: Salud y migraciones. Docente de la cátedra de Fisiología Humana de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Cuyo. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*De- and Reconstructing the
Feminine Image on Stage:
Fátima Arias' La Deconstrucción
de Paula* ■ **De- y reconstruir la imagen
femenina en la escena teatral:
La deconstrucción de Paula de
Fátima Arias**

RECIBIDO • 12 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

FÁTIMA PAOLA ARIAS / ARTISTA ESCÉNICA Y DOCENTE ■
Y DORTE JANSEN / INVESTIGADORA DE TEATRO, DRAMATURGA Y TRADUCTORA ■
dorteyblanki@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

teatro ■
máscara ■
deconstrucción ■
autobiografía ■
cuerpo ■

KEYWORDS

theater ■
mask ■
deconstruction ■
autobiography ■
body ■

RESUMEN

Desde su labor como dramaturga y actriz, en *La deconstrucción de Paula* Fátima Arias cuestiona, desmonta y resignifica las máscaras de su educación, su pasado y su papel como mujer. A su vez, Carmen Zavaleta en *Satisfaction* cuenta un hecho traumático y lo pone a la luz para desgranarlo, enfrentarlo y superarlo. El presente artículo relata el viaje de estas dos mujeres en la búsqueda de sus seres más profundos y libres.

ABSTRACT

From her work as playwright and actor, Fátima Arias in La deconstrucción de Paula questions, dismantles and resignifies the masks of her own education, her past and her role as a woman. In turn, Carmen Zavaleta in Satisfaction presents a traumatic event, bringing it to light in order to pick it apart, confront and overcome it. This article maps the voyage of these two women in search of their innermost and most free beings.

Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti,
porque lo que yo tengo lo tienes tú y
cada átomo de mi cuerpo es tuyo también.
Walt Whitman, *Canto a mí mismo*

El unipersonal *La deconstrucción de Paula*, escrito e interpretado por Fátima Arias (Zapotlán el Grande, Jalisco, 1981), es el centro de las reflexiones en las páginas siguientes.¹ Aunque la obra se inspiró en diversos aspectos de la vida personal de la autora no pretende ser autobiográfica, pues está enriquecida con narraciones de otras personas y elementos inventados. Se trata de un personaje cercano al Yo, como si la dramaturga y actriz nos dijera a través de una máscara: “No soy yo, pero habla de mí”. Al parecer, el trabajo autoficcional es más frecuente en textos narrativos que en la escritura dramática.² No se trata de un procedimiento literario novedoso, la novela autobiográfica y la autobiografía ficcionalizada han existido desde hace varios siglos; “*Je est un autre*”, sostuvo también el poeta Arthur Rimbaud, pero fue hasta cien años después, en 1977, que el escritor Serge Doubrovsky acuñó el término de la autoficción.

El uruguayo Sergio Blanco es uno de los pocos dramaturgos que hacen conscientemente uso de la estrategia mencionada. Para él, “la autoficción es uno corrido de lugar, poetizado. Uno se traviste, es uno sin ser uno”. Blanco, quien describe el teatro como “un espejo oscuro en donde venimos a mirarnos, más allá de lo que se nos muestre”, señala que se trata de un proceso de escritura en el cual se llega de un trauma a una trama (Frieria, 2017). Se puede constatar que tanto *La deconstrucción de Paula* (2015) como *Satisfaction* (2017) de Carmen Zavaleta (Ciudad de México, 1970) llevan en su fondo la raíz de una vivencia traumática.

En el caso de Zavaleta, la autora revive en cada función el recuerdo de una violación. Aunque en escena el suceso es transmutado, ficcionalizado, las emociones evocadas son “reales”. El público puede intuir que en la escena hay algo verídico que se transmite a través del silencio, de lo indecible. También la obra para niños *Lo que queda de nosotros* (Sara Pinet y Alejandro Ricaño, 2014)³ y *Todos*

¹ Este ensayo forma parte de una investigación doctoral, cuya tesis lleva el título de *Juegos autobiográficos y de ficción de las dramaturgas mexicanas contemporáneas*.

² Autores mexicanos que han incursionado en el híbrido literario de la autoficción son, entre otros, Juan José Arreola, Sergio Pitol, Jorge Volpi, Julián Herbert, Mario Bellatin y Guadalupe Nettel.

³ Sara Pinet, quien además es la protagonista junto con Raúl Villegas, anunció la puesta en escena con las palabras: “Nunca una obra me ha significado tanto.” Publicó también una foto de su perro y padre fallecidos.

los peces de la tierra (Bárbara Perrín Rivemar, 2016) podrían ser clasificadas como autoficciones que surgieron a partir de la pérdida traumática y dolorosa de un ser querido. En el caso de *Todos los peces* fue la actriz Gina Martí la que tomó la iniciativa del proyecto y se puso en contacto tanto con la dramaturga bajacaliforniana como con el director Alejandro Ricaño. La semilla de la historia la dieron unas cinco cuartillas autobiográficas que Martí había enviado a Perrín Rivemar. La actriz asevera que no es una obra que haya cumplido u obedecido alguna petición suya.

Bárbara tradujo cosas que yo le escribí, pero realmente no retrata a mi padre ni mi relación con él. Es un personaje. Hay cosas del texto que no me gustan por motivos personales. Sin embargo, dejé ser a la dramaturga en favor del texto. No es una autobiografía, vaya. Mis hermanos no la han visto porque leyeron el texto y les parece que “no captaron nada, no entendieron nada, ahí no está la esencia de papi”.⁴

Es interesante constatar que la dramaturga tomó la fuente primaria y le dio un tratamiento poético con absoluta libertad. Martí estaba consciente de que se tenía que sacrificar algo de la realidad a costa de contar una ficción cautivadora. Sergio Blanco menciona que una gran ventaja de la autoficción es precisamente poder poetizar y alterar documentos reales a modo de que el creador obtenga un mayor margen de libertad. Este proceder me parece vital en el teatro, donde todos los sucesos y emociones se tienen que condensar para que se sostenga la tensión dramática. Muchos elementos se agregan o se quitan en función de lo que requiere o pide la vida interna de la obra. Según el teórico y especialista en autobiografías Manuel Alberca, no decir toda la verdad puede ser tomado como un modo de sobrevivencia y afirma que el fingimiento es, antes que una opción lúdica, una necesidad social.

⁴ Correspondencia, 19 de septiembre de 2017. Martí añade: “No creo que lo que te mandé capte la onda poética que quieres en cuanto así recordamos al ser perdido. Pero sí retrata con puntualidad y belleza el sentimiento de la pérdida años atrás. El texto va más allá de mí. Quería un texto que retrata el duelo mal llevado, la pérdida de la identidad y pudiera acompañar y cobijar a la gente que ha pasado por lo mismo que yo. Y si para ello tenía que renunciar a caprichos personales, pues adelante”.

Fingir lo contrario de lo que se piensa, aparentar ser el que sabemos que no somos, simular lo contrario de lo que nos gustaría hacer, disimular nuestro déficit, es una urgencia, un principio de salvación, de autodefensa o de camuflaje. Ante una sociedad hostil, el individuo se protege asumiendo los papeles sociales de forma teatral: ser otro para los demás sin dejar de ser uno para sí mismo.⁵

Así que en la autoficción el autor hace un camuflaje a fin de poder expresar hechos personales e incluso íntimos sin sentirse demasiado expuesto. Al mismo tiempo, el público acepta el juego de ficción, la existencia de un pacto de mentira o ambigüedad. Este es uno de los elementos que hacen del teatro un fenómeno tan atractivo: suspender la propia realidad durante un tiempo para dejarse llevar por la historia y ficción ajenas.

De- y reconstruir la imagen femenina

La deconstrucción de Paula, escrita entre 2012 y 2013, tuvo una temporada, entre otras, en la Sala Xavier Villaurrutia (Centro Cultural del Bosque, 2015) y en el Teatro Sergio Magaña (2016).⁶ Para poder realizar el proyecto, la mirada externa de la directora Ireli Vásquez fue sumamente importante, pues fue ella quien encontró la resolución plástica y espacial.⁷ Asimismo, la propuesta de iniciar la obra con una breve meditación sobre el proceso creativo corrió a su cargo. En consecuencia, Arias añadió unas palabras introductorias que proporcionan un marco metateatral o autorreflexivo; de este modo la acción dramática queda en un segundo plano, como si todo fuera un recuerdo de la autora-actriz. Estos cuestionamientos del comienzo podrían interpretarse como un pequeño guiño autobiográfico:

⁵ Manuel Alberca, “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, núm. 7/8, 2012, p. 6, <<http://webs.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf>>. Consulta: 14 de noviembre, 2017.

⁶ Asistí a la función en el Teatro Sergio Magaña en febrero del 2016.

⁷ “La directora es una creadora con la misma parte que la mía. Porque ella permitió que la obra resonara en su ser... y juntas ir creando”. Entrevista por correo, 19 de mayo de 2016. Cabe mencionar que Fátima Arias está preparando un nuevo unipersonal y en esta ocasión se está autodirigiendo.

Les platico cómo surgió esta obra: un día entre tantas de nuestras pláticas, alguien dijo que le dolía mucho dedicar tanto tiempo a ser quien no quería ser. En ese momento nos vinieron varias preguntas como: ¿qué tan importante es saber quién se es? ¿Se puede saber quién se es? ¿Lo que soy está en aquello que me hace feliz y cómo saber que lo que me hace feliz es en verdad lo que me hace feliz? Al final nos dimos cuenta que no había una respuesta concreta a estas preguntas, pero sí fueron una invitación a deconstruir la propia historia, a deconstruir la propia vida y quizás en este camino podemos encontrar algunas respuestas.⁸

En este párrafo, “deconstruir” actúa como sinónimo de “cuestionar” o “replantear”. Dado que la identidad es una construcción social, conviene el término elegido por la autora, que a la vez hace alusión al taller en donde trabaja la protagonista. Fátima Arias se presenta durante estos parlamentos con un tono cotidiano, como desprovisto de teatralidad. Es hasta en la siguiente escena, “1 Infancia de madera”, que la actriz se cambia de ropa y entra en el personaje de Paula niña. El monólogo, que consta en total de diecisiete escenas, tiene una estructura clara que da constancia de la evolución de la protagonista.⁹ El desdoblamiento del personaje en *Lo narradora*, *Paula niña*, *Paula muñeca* y *Paula* es expresión de que en cada ser humano existen múltiples capas o facetas. Estos cambios son más notorios en el texto que en la escena, donde se fusionan las diferentes Paulas y las transiciones no se hacen siempre tan evidentes.¹⁰ La narradora llamada “Lo” interviene repetidamente a lo largo de la obra, siempre con una mirada en retrospectiva, y revive sus recuerdos en presente escénico.

Paula-niña pasa horas en su taller donde hace dibujos fantasiosos y trabaja con madera. Sin embargo,

su madre, o Mamá muñeca, desaprueba estos juegos varoniles y pide que se dedique a actividades en las que no se ensucie. Para complacer a su mamá, Paula (adolescente) termina convirtiéndose literalmente en una muñeca. En escena, este cambio se hace visible por medio del uso de una máscara. La obra culmina en un desnudo liberador de la protagonista que borra las etiquetas que le habían sido asignadas desde pequeña.

Los conflictos que surgen en *La deconstrucción de Paula* parecen ser generacionales y de género, es decir, la “Mamá muñeca” espera de su hija que su conducta corresponda a la de una mujer, o lo que ella entiende por tal concepto. A fuerza quiere imponerle sus gustos y valores. En una reseña publicada en *Proceso* (2016), Karina Terán anota: “[La autora] planteó que la domesticación proveniente de una figura de ‘autoridad’, en este caso la madre, es una agresión al derecho natural de la hija de asumir lo que desee ser. Con la censura a la identidad, Arias torció la relación entre madre e hija y la elaboró más política que filial”.¹¹ Y en efecto, la madre y la propia casa aparecen como la primera instancia de represión. Las intervenciones de Mamá muñeca —en la puesta en escena resueltas con una voz en off grabada— no sólo perturban a Paula sino también a los espectadores. La voz causa incomodidad. En todo momento habla en un tono tranquilo como si ella tuviera la razón. Su discurso, que fomenta el sistema patriarcal autoritario, es chantajista:¹² “Además a papá le encanta presumirnos, es triste no tener una esposa y una hija que presumir”.¹³ Las peticiones de la Mamá muñeca resultan exageradas, incluso absurdas. Uno de los momentos más divertidos del montaje es cuando la madre corrige la postura de Paula para darle consejos de belleza, pues la actriz sigue las indicaciones de la voz en off al pie de la letra:

⁸ Fátima Paola Arias, *La deconstrucción de Paula*, 2013, texto proporcionado por la autora, p. 13.

⁹ Cada escena tiene un título: 1. Infancia de madera, 2. Respuesta a la peste, 3. La construcción de ella, 4. ¿Cómo debe ser una señorita?, 5. La muñeca, 6. Consejos de Belleza, 7. Guarida de Luz 2, 8. Pérdida de las herramientas, 9. Manipulación de las herramientas, 10. Me tiene harta, 11. Abrázame, 12. Guarida de Luz 3, 13. Verano derretirse en el agua, 14. Las grietas, 15. La deconstrucción, 16. Encuentro con lo otro y 17. Yo soy yo.

¹⁰ Esta crítica se refiere sobre todo a la obra *Satisfaction* de Carmen Zavaleta, en donde las diferentes voces no contrastan lo suficientemente. Parece que todo estuviera dicho por la misma persona, pero en la dramaturgia aparecen los nombres de Sara niña, Sara actual, Sara narradora, Sara adolescente.

¹¹ Karina Terán, “Teatro: *La deconstrucción de Paula*”, *Proceso*, 8 de marzo de 2016, p. 1, <<http://www.proceso.com.mx/432768/la-deconstruccion-paula>>. Consulta: 22 de septiembre, 2017.

¹² “MAMÁ MUÑECA: (*Colocándole un moño en la cabeza*) Todas las niñas llevan uno así de lindo.

PAULA NIÑA: (*Gritando*) ¡Pero a ellas les gusta el rosita y a mí no!

MAMÁ MUÑECA: Mi amor, Paula, mi vida haz esto por mí, ¿Sí? A mí me hace muy feliz verte así de bonita. ¿Tú quieres que mamá esté triste?

PAULA NIÑA: (*Resignándose con valentía*) No...

MAMÁ MUÑECA: ¿Entonces? Yo soy muy feliz cuando te veo así como una muñeca...”. Fátima Paola Arias, *op. cit.*, p. 25.

¹³ *Idem*.

MAMÁ MUÑECA: Ya eres una mujer, Paula. No te rías así.

PAULA: ¿Cómo?

MAMÁ MUÑECA: Así, como caballo. Una dama debe reírse de manera suave y discreta. Y no arrugues la frente, exprésate con delicadeza, te vas a hacer vieja muy pronto.

PAULA: Es inevitable hacerse vieja.

MAMÁ MUÑECA: Levanta el pecho, no tanto, a la mitad, estira el cuello, gira ligeramente tu cintura, ligeramente, bien, cierra las piernas, abre la pierna derecha, dobla tu rodilla, no tanto, no rompas la verticalidad, mete el estómago, relaja el pecho y los hombros, relaja tus manos, Paula, parecen de hombre...¹⁴

Paula, en vez de verse mejor, aparece cada vez más incómoda, lo cual causa un efecto irónico, y Arias logra criticar el canon de belleza de manera perspicaz.¹⁵ Su trabajo actoral subraya los supuestos atributos “poco” femeninos: su cuerpo es atlético, sus brazos y pantorrillas lucen entrenados. El vestuario entra también en el juego de contrastes entre lo aparentemente masculino y femenino. Paula niña lleva un overol corto que cuando lo desprende en su parte superior queda como un vestido. Cada vez que su madre le habla, lo ajusta como tal. Paula tiene además un cinturón ancho en donde puede guardar sus herramientas de carpintería que representan otro elemento escénico importante para deconstruir la imagen habitual de la mujer. Dichas herramientas aparecen en el texto dramático como personajes: Fino Serrucho, Fuerte Martillo, Clavo Valiente, Huincha Precisa y Taladro Bailador. En el montaje, Arias no sólo dialoga con ellos, sino también los convierte en sus aliados y cómplices de juego. A la manera del teatro de objetos, la actriz anima a cada uno con una voz propia como si fuera un títere.

¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵ La relación entre madre e hija recuerda otra autoficción mexicana, en la que Guadalupe Nettel escribe en el primer capítulo de *El cuerpo en que nació*: “Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo y se tomaban esa labor muy en serio”, le decía su madre seguido de “cucaracha” con fines didácticos para corregir su postura, lo que perjudicó la autoestima de la escritora durante su infancia. Con un toque de humor e ironía, su autobiografía novelada está escrita como si estuviera narrando todo a su psicóloga.

Las herramientas no sólo son emblemáticas para el mundo laboral masculino, en esta obra se convierten además en un símbolo de la libertad artística, ya que forman parte del juego (teatral) y de su mundo imaginario.

LO: (*Con gran tristeza guarda a sus herramientas*) De repente perdí el poder sobre mis herramientas, se quedaron hipnotizadas ocupadas en la bella muñeca Paula. Traté de recordarles que era a mí a quien debían obedecer pero fue inútil, ya no escuchaban; día y noche pensando cómo mejorarla, cómo mantenerla siempre hermosa. Y dejamos de inventar, dejamos de construir.¹⁶

Mientras que en la obra de Arias las herramientas simbolizan construcción y juego, una muñeca —que suele ser el juguete predilecto de las niñas— es sinónimo de inmovilidad, superficialidad y tristeza. Finalmente, la protagonista se convierte en aquel objeto que aborrece. “LO: Me fui perdiendo entre labiales, sombras, rubores, delineadores, máscaras, manicure, extensiones, rellenos, succiones, aumentos y recortes”.¹⁷ Transformarse en una muñeca significa ser perfecta, impecable, linda, fría, sin emociones, ser como un adorno más de la casa. Paula pierde su voluntad y, lo que es peor, a sí misma.

Uno de los momentos más emotivos de la obra es quizá cuando entra por última vez en su escondite, la Guarida de Luz, en donde puede hablar con libertad: “Ya no soporto a la muñeca, no me deja de molestar, todo el tiempo la tengo encima de mí. Quiero comer y no me deja, quiero bailar y ella baila por mí, quiero reír y ella ríe por mí”.¹⁸ En este espacio de intimidad —en la puesta en escena se encuentra debajo de la gran mesa del taller— Paula puede confesar sus miedos y secretos.¹⁹ La Guarida de Luz se convierte en el lugar simbólico de autoconocimiento.

¹⁶ Fátima Paola Arias, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹ Fátima Arias revela que de niña se escondía en un closet oscuro donde se platicaba sus sentimientos. Evocar aquel recuerdo de su niñez le ayudó a escribir la obra y a ponerse en la piel de su personaje. Fátima Paola Arias, 19 de septiembre, *loc. cit.*

Juegos con la máscara y la desnudez

Otro de los elementos que vuelve el montaje de *La deconstrucción de Paula* tan singular y entrañable es el uso y la interpretación que se da a la máscara. Fátima Arias cuenta que al inicio habían pensado usar un títere de su mismo tamaño. Sin embargo, desde mi punto de vista, la solución de la máscara con ayuda del artista plástico y escenógrafo Héctor Patiño fue un doble acierto. Se fabricó con un material parecido al látex pero con una textura más resistente que se ajusta a la cara como una segunda piel. Cubre la parte superior y la parte de la boca queda al aire, de modo que la actriz puede articular sin problemas. Los ojos grandes y redondos crean la ilusión de ser de una muñeca; la mirada resulta estática e inexpresiva, deshumaniza la cara y la vuelve extraña. La máscara obliga a Arias a trabajar más con su corporalidad y con la boca. La muñeca/máscara es una imposición del exterior que se quiere apoderar de todo su ser. El resultado son dos personajes encerrados en un solo cuerpo que están en pugna por dominarlo. Sus corporalidades contrastan: mientras que Paula humano se sigue moviendo con soltura, Paula-muñeca mantiene sus brazos rígidos y su cuerpo firme. En el *Manual mínimo del actor*, Dario Fo describe las sensaciones que le provocan las máscaras en escena.

Es una angustia producida no por el uso, sino porque, al ponértela, se te empequeñece el campo visual y el plano acústico-vocal. La voz te canta encima, te aturde, te retumba en los oídos, y hasta que te acostumbras no logras controlar la respiración, te sientes ajeno a la máscara, que se convierte en una jaula de tortura. Se puede decir que te quita posibilidad de concentración.

Ésta es la primera razón. Luego hay otra que es mítica, mágica. La sensación de que cuando te quitas la máscara... por lo menos es lo que a mí me ocurre: me entra la angustia de que una parte del rostro se queda pegada... me parece que la máscara me está también arrancando la cara. Cuando te quitas la máscara después de dos o tres horas, tienes realmente la sensación de que te estás borrando.²⁰

La actriz asegura que ponerse la máscara siempre le pareció un verdadero acto de tortura porque, efectivamente, sólo podía mirar a través de unos hoyos pequeños. Incluso antes de ponérsela comenzó a sentir nervios.²¹ Por eso la sensación de encierro que le provoca la máscara era “real” y representa una herramienta actoral ventajosa. También la segunda aseveración de Fo sobre la máscara que arranca algo de la cara se puede aplicar a *La deconstrucción de Paula*. La escena “13. Verano derretirse en el agua”, en la que la protagonista se toma un baño debajo de la regadera, simboliza un momento de limpieza o purificación. Lo que queda de Paula es un cuerpo aparentemente desnudo, es decir, sólo está cubierto por un traje de baño color carne. Para sorpresa del público, en este momento se quita la máscara de la muñeca y debajo de ésta aparece una segunda menos bella y con grietas. Se crea un efecto como si se hubiera quitado una capa de la piel, como si la muñeca/máscara se hubiera quedado con una parte de Paula.

En este momento comienza la última lucha interior: la actriz hace uso de su sierra y ataca la mesa como si fueran sus propias articulaciones. “La deconstrucción de Paula” se expresa de manera literal. El sonido producido por el roce entre la sierra y la madera es agresivo. Paula comienza a destruir la falsa imagen de sí misma, la imagen superficial y complaciente. La protagonista se va liberando de la muñeca, la va amputando como un tumor maligno, y finalmente aparece en el escenario despojada de toda su ropa, incluso del traje de baño. Renace desnuda tal como un pollito recién salido del cascarón. Ahora el desnudo no es metafórico.²² La desnudez se presenta doble: exterior e interior. Liberada de la máscara-muñeca, se enfrenta a sí misma. Hacía falta una deconstrucción completa para que pudiera volver a nacer y reconstruirse desde cero. La desnudez simboliza su anhelo de libertad y rebeldía, la imagen visual es potente e impacta a los espectadores. Más que en cualquier otro momento se funden Fátima-actriz y Paula-personaje. Así como ponerse una máscara significa una tortura real, el desnudo crea una verdadera sen-

²¹ Fátima Paola Arias, correspondencia, 17 de septiembre de 2017.

²² Un desnudo en escena siempre es un desnudo “real” porque está anclado al cuerpo del intérprete. No obstante, el actor adopta la energía del personaje y debe mantenerse en la ficción. Si se ve al actor en su desnudez y no al personaje algo está fallando. Los desnudos provocan a menudo un efecto perturbador en la medida que el espectador se pregunta: “¿Tendría el valor de esta actriz para desnudarme frente a todos?”.

²⁰ Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, México, El Milagro, 2012, p. 50.

sación de estar expuesta y desprotegida frente al público. Para un actor representa uno de los retos más difíciles: no llevar ningún disfraz (o vestuario). Arias confiesa que al inicio le había costado trabajo hacer la escena a pesar de su formación en la Escuela Nacional de Teatro donde, como dice, no preparan a los actores específicamente para eso. Arias tenía que encontrarle un sentido más profundo. El desnudo simboliza para ella “quitarme todo lo que otros han hecho o etiquetado de mí, y yo me lo quito con todas las ganas de mi alma. Siento que estoy como si no tuviera piel”.²³

Recepción del público

Como advierte la famosa frase de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, “No se nace mujer: se llega a serlo”, la identidad femenina es una construcción social. Desde la edad más temprana se aprenden las diferencias entre lo que es ser niño y niña. Fátima Arias construye y destruye los estereotipos a su antojo para insistir en la ridiculez y caducidad de los conceptos clásicos. Su propuesta es comenzar desde cero, es decir, desde la piel desnuda, y que cada una y cada uno se pueda forjar su propio destino para convertirse en la persona que desea ser.

La actriz y dramaturga cuenta que la obra tuvo en particular una buena recepción de parte de las mujeres, quienes se sintieron especialmente identificadas con la protagonista. Aun así hubo entre los espectadores varones que le confesaron que viven situaciones parecidas.²⁴ También algunas madres se vieron espejadas en la obra. Arias relata al respecto: “Una madre de familia nos dijo que no volvería a obligar a su niña a usar vestido porque su niña de diez años los odiaba. Hay varones que han salido llorando profundamente. Y he tenido público que la vio más de tres veces”.²⁵

²³ Fátima Paola Arias, 17 de septiembre, *loc. cit.*

²⁴ “Por ejemplo, dos de ellos me han platicado que cuando eran pequeños se preguntaban por qué su calzón tenía una abertura si en realidad no la usan o no es necesario. Y que lo mismo se preguntan sobre su cabello corto o su forma de vestir. No a todos les pasa. Creo que en realidad las mujeres se identifican mucho más con la obra. Las adolescentes hacen comentarios en voz alta durante la función como: no me importa que te pongas triste mamá... o un: ¡sí, exacto! o ¡como mi mamá, igualita!”. Fátima Paola Arias, 19 de mayo, *loc. cit.*

²⁵ *Idem.*

Paradójicamente, aunque se trate de una obra sobre la deconstrucción del concepto tradicional de la mujer permea en la escritura un rasgo femenino. Desde mi punto de vista, lo femenino de la obra se encuentra en la sensibilidad y en la sutileza con las que procesó la crítica social, aunque hay que advertir que estos rasgos se pueden encontrar también en la literatura escrita por hombres. En la escena en la que elabora un dibujo gigante se atisba que la autora evoca la idea de la intuición femenina:

Este ojo de aquí es muy importante porque nos ayudará a ver más allá de nuestra imaginación y estas líneas que están aquí son los oídos que nos ayudarán a darnos cuenta de lo que se dice cuando no estemos, la línea que lo atraviesa es una velocidad máxima que impulsará las alas que están de este lado.²⁶

La intuición femenina sirve a la autora-actriz para establecer la importancia de estar a la escucha del corazón y saber expresar los sentimientos.

Mediaciones entre autora-personaje y actriz-personaje

Me interesa retomar el aspecto de la mediación que existe entre la autora y su personaje. Arias cuenta que puso “Paula” a su protagonista porque le resultaba más fácil usar un nombre “parecido” al suyo. Sobre todo en las escenas de Paula niña, que es cuando establece las vivencias de su propia infancia. La autora cuenta que tenía la intención de sustituir el nombre en algún momento del proceso creativo, sin embargo nunca apareció una alternativa convincente. Finalmente, cuando el texto llegó a manos de Ireli Vásquez, la directora decidió que se mantuviera “Paula”.²⁷

Una de las características de la autoficción es que el nombre del personaje suele coincidir con el del autor. Sin embargo no es necesario, ya que como se mencionó, otro distintivo autoficcional es la libertad.

En el caso de *Satisfaction*, Carmen Zavaleta al inicio decidió no nombrar a su personaje, puesto que le

²⁶ Fátima Paola Arias, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ Fátima Paola Arias, 19 de mayo, *loc. cit.*

interesaba crear la voz de una mujer con la que cualquiera se podía identificar.²⁸ Más adelante la actriz y dramaturga bautizó a su personaje “Sara” por ser un nombre hebreo y, sobre todo, porque le gustaba. El personaje de Sara se convierte en una versión alterna de ella misma, que la vez parece más perfecta e inteligente.²⁹ Una de las diferencias con su personaje es que ella nunca fue huérfana, su madre real sigue viva. ¿Por qué este cambio en la escritura?

Nombrar las “mentiras” o los aspectos inventados de cada obra sería una tarea meramente descriptiva y poco interesante. Por ejemplo, Fátima Arias comenta que algunas escenas las vivió de pequeña y otras de adulta.³⁰ Ambas autoras son conscientes de las partes inspiradas en hechos reales, pero le dieron prioridad a la poetización. Lo más importante es la historia que se cuenta. En este sentido, la siguiente respuesta de Arias fue reveladora: “Todo el texto es mi vivencia. Porque cada escena aunque no sea idéntica a mi vida, sí lo he vivido en escena o a través de otras personas”.³¹ Lo que se vive frente al público se convierte en otra verdad, en una verdad escénica.

Para Carmen Zavaleta la colaboración con el director Ángel Luna fue decisiva. El cantante y compositor le ayudó a hacer las últimas correcciones de *Satisfac-*

tion. Durante el proceso del montaje pidió a Zavaleta dejar de lado a la dramaturga, ya que lo que se requería en esta parte del proceso era a la actriz para que se pudiera ver a Sara. No fue fácil reconciliar ambos papeles: “Actoralmente la construcción fue un reto y una paradoja: si bien Sara era resultado de mí misma, no era yo. Después del trabajo dramático Sara exigía su propia voz, su carne, exigía tener su vida efímera sobre la escena cada vez que fuera representada. Exigía ser ella, a partir de mí”.³² Es evidente la codependencia entre ambas. Sara no puede existir si no hay una actriz que le preste su cuerpo. Durante el espectáculo se podía observar cómo el carisma de Zavaleta se convertía en una parte importante del personaje. Le impregnaba su esencia. Algo de eso se puede observar también en los espectáculos de la actriz y dramaturga yucateca Conchi León. Obras como *Mestiza power* (2010) o *Cachorro de león* siempre tienen un sello totalmente personal, marcadas por su sentido del humor, el mismo que tiene en la vida real.

La deconstrucción de Paula termina en un momento en el cual el personaje logra superar los obstáculos del pasado. Está llena de nuevas fuerzas y lista para atacar otra vez: “(Al público) Guerreros, tenemos una misión, la causa es de suma importancia ya que de eso depende que sigamos jugando toda la vida. ¡Firmes!”.³³ Paula da un brinco de la mesa al suelo y sus herramientas se vuelven a despertar. En este punto de la obra hay un nuevo cruce entre la vida real de la actriz y su personaje.

Para levantar y llevar a cabo el proyecto se necesitan valentía y rebeldía. La obra no sólo liberó al personaje Paula del miedo de ser ella misma, también la actriz Fátima Arias salió de sus temporadas refortalecida. Zavaleta y Arias emprenderán sus proyectos con más seguridad y autoestima. Son mujeres multifuncionales que disponen de todas las herramientas masculinas y femeninas que se requieren en la escena mexicana actual. ▽

²⁸ Carmen Zavaleta, correspondencia, 4 de abril de 2017.

²⁹ Carmen Zavaleta cuenta: “Yo nunca fui tan inteligente como Sara”. En el texto se lee:

“SARA NIÑA: Sumo, resto, multiplico, divido, admiro los planos cartesianos, las líneas perfectas, todo lo que me pueda acercar a mi papá.

SARA ACTUAL: Como resultado, a esa edad, sé que desde el día que nací en 1970, hasta los siete años en 1977,

SARA NIÑA: han pasado 84 meses o 2 555 días, soy tan inteligente que nadie de mi salón me habla,

SARA ACTUAL: y cuando le enseño a mi papá la destreza de mi mente, él me regala una muñeca más, a la décimo quinta muñeca, la sangre me hierve”. Carmen Zavaleta, *Satisfaction*, 2016, Texto en PDF proporcionado por la autora, pp. 3 y 4.

³⁰ “La escena de los modales y las posturas de la madre. Son textos casi idénticos a lo que me decía mi mamá. La escena de que hizo pipí parada y un niño la vio, esa anécdota me sucedió. Cuando era pequeña, mi tío tenía una gran maderería y yo hacía figuras con las tablitas, los clavos y las herramientas. Y me encantaba estar ahí. Pero hay otras escenas que no viví... como la de colorear. (A mí no me gustaba colorear, y no hacía dibujos.) Como la de tener amigos imaginarios. (Nunca tuve un amigo imaginario.) Como sentir que tengo mis pies grandes. No tengo operaciones en el cuerpo. Y no tengo nombre artístico o no me he cambiado el nombre. Me gustan los vestidos y los tacones..., etc. Pero sí son sentimientos y anécdotas que me han contado”, Fátima Paola Arias, 19 de mayo, *loc. cit.*

³¹ *Idem*.

³² Carmen Zavaleta, *loc. cit.*

³³ Fátima Paola Arias, *op. cit.*, p. 33.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel, "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, núm. 7/8, 2012, <<http://webs.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf>>. Consulta: 14 de noviembre, 2017.
- _____, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", *Cuadernos del Cilha*, núm. 7/8, 2005-2006, <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercaciha78.pdf>. Consulta: 2 de junio, 2016.
- ARIAS, Fátima Paola, *La deconstrucción de Paula*, 2013, texto proporcionado por la autora.
- FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, México, El Milagro, 2012.
- FRIERA, Silvina, "El teatro es un espejo oscuro en el cual venimos a mirarnos", entrevista al dramaturgo Sergio Blanco, 13 de marzo de 2017, <<https://www.pagina12.com.ar/25364-el-teatro-es-un-espejo-oscuro-en-donde-venimos-a-mirarnos>>. Consulta: 12 de noviembre de 2017.
- TERÁN, Karina, "Teatro: *La deconstrucción de Paula*", Proceso, 8 de marzo de 2016, <<http://www.proceso.com.mx/432768/la-deconstruccion-paula>>. Consulta: 22 de septiembre de 2017.
- ZAVALA, Carmen, *Satisfaction*, 2016, texto en PDF proporcionado por la autora.
- ZEBALLOS, Lorena, "Entrevista con el dramaturgo Sergio Blanco: 'Escribo sobre mí porque quiero que me quieran'", 5 de agosto de 2017, <<http://www.montevideo.com.uy/contenido/Entrevista-con-el-dramaturgo-Sergio-Blanco--Escribo-sobre-mi-porque-quiero-que-me-quieran--350904>>. Consulta: 22 de septiembre, 2017.

SEMBLANZAS DE LAS AUTORAS

FÁTIMA PAOLA ARIAS • Zapotlán el Grande, Jalisco, 1981. Maestra en Desarrollo Humano por la Universidad Iberoamericana. Licenciada en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Diplomada en La Sabiduría de la Voz y la Palabra Diciente del Centro de Estudios para el Uso de la Voz, INBA. Docente en múltiples instituciones. Ha sido beneficiaria del Programa Creadores Escénicos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2010, 2013 y 2016. Como dramaturga ha tenido el gozo de estrenar *Mutilados*, *El camino de Sinsol* y *La deconstrucción de Paula*.

DORTE KATRIN JANSEN • Hannover, 1985. Investigadora de teatro, dramaturga y traductora. Licenciada en Enseñanza de Francés y Español por la Philipps-Universität Marburg, Alemania, y maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana, Xalapa. Actualmente, bajo la tutela de Carmen Leñero, estudia el doctorado en Letras Mexicanas, UNAM, con una investigación sobre las dramaturgas mexicanas y sus procesos creativos. Ha escrito artículos para medios especializados.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Looking Closely ■ **Mirar de cerca**
Our Ageing ■ **nuestro envejecer**

RECIBIDO • 5 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

ELIZABETH ROSS / ARTISTA Y CURADORA INDEPENDIENTE ■
webmatrix@elizabethrossmx.com ■
■

PALABRAS CLAVE

envejecer ■
Hysteria! ■
performatividad ■
feminismo ■
arte ■

KEYWORDS

ageing ■
Hysteria! ■
performativity ■
feminism ■
art ■

RESUMEN

La revista feminista mexicana en línea *Hysteria!* publicó durante los primeros meses de 2018 el número 25 dedicado al tema del envejecimiento. Usualmente edita dos emisiones mensuales por número y se temía que, dado que el envejecer es algo que tiende a negarse, se tuviera poca respuesta a la convocatoria. Por el contrario, la cantidad de colaboraciones enviadas provocó que se sumara una emisión extraordinaria. Esto indica la necesidad de reflexión sobre el envejecimiento en el contexto latinoamericano y de tratarlo desde las perspectivas de una creciente población que llega a la etapa en que la vejez es algo importante a considerar. Aunque la revista contiene aportaciones provenientes de varias partes del mundo, en este texto se revisa la manera en que la vejez se abordó desde las visiones de mujeres y hombres en América Latina; tanto textual como visualmente.

ABSTRACT

In the first months of 2018, the Mexican feminist online magazine Hysteria! published its 25th issue, dedicated to exploring the process of ageing. Each number usually appears in two monthly editions, and since ageing tends to be negated, we feared there would be just a few collaborations. Instead, the large number of submissions made for an extraordinary issue. This highlights the growing need to think about ageing in our Latin American context from the perspective of an increasing population reaching the stage where ageing becomes an important matter to ponder upon. The Hysteria! issue contains collaborations from different parts of the globe, but in the present article the focus is placed on the different ways old age is seen by women and men from Latin America.

Envejecer en el siglo XXI

El arte de la vejez es arreglárselas para acabar como los grandes ríos, serena, sabiamente, en un estuario que se dilata y donde las aguas dulces empiezan a sentir la sal y las saladas, un poco de dulzura. Y cuando te das cuenta ya no eres río sino océano.

Eso es lo que pretendo.

José Luis Sampedro

El arte es garantía de salud mental.

Louise Bourgeois

Desde algunos años han aparecido en los medios y las redes sociales mujeres de hermoso cabello blanco que muestran una imagen que rompe con el estereotipo de lo que es una mujer vieja: resignación, grisura, tristeza. Iris Apfel, Carmen Dell'Orefice, Sarah-Jane Adams, Magda Llohis, Jean Woods y un grupo creciente de *sexalescentes* (como se dio por llamar a quienes no se amoldan al estigma de la edad sino que utilizando su tiempo y experiencia se dedican a disfrutarlos) irrumpieron en la escena con su estilo lleno de color, grandes joyas de bisutería, sombreros y diseños que bien podrían haber salido de las manos de Sophie Tauber-Arp¹ para el Cabaret Voltaire. Con más de 60 años de edad pero una energía que no mengua con los cumpleaños, estas mujeres y varios de sus compañeros se han empeñado en vivir la vejez de manera activa, *fashionista*, provocativa, haciéndose notar con un estilo ecléctico y extravagante, pero siempre atractivo y alegre. Un estilo que requiere no sólo de la voluntad de ir más allá del bien y del mal de los estereotipos, sino de recursos económicos y de mucha imaginación. Cabe anotar que todas ellas provienen de países europeos, Australia o, específicamente, Nueva York.

Este movimiento también dio lugar al *Ageing Pride*, Orgullo por Envejecer, y a las denuncias por discriminación por edad, o *Ageism*. Es claro que la población urbana que ahora envejece es mayoritaria, proviene de medios ilustrados, y vivió las décadas de 1960 y 1970 en su primera adolescencia, con toda la carga cultural de ruptura y movimientos libertarios en Occidente o es heredera de ellos. También el mejoramiento de la calidad de vida, debido no sólo a los avances médicos sino a las medicinas y disciplinas alternativas que permiten alargar la vida activa, hace que envejecer en el siglo XXI sea algo inédito en la historia humana.

¹ Irene Calvo, *Artistas olvidadas (y recuperadas) del siglo XX: Sophie Taeuber-Arp*, <ah.magazine.es/sophie-taeiber-arp>. Consulta: 27 de febrero, 2018.

También en las redes sociales podemos ver hombres y mujeres de edades límite, noventa o cien años, realizando disciplinas físicas como la danza, la gimnasia o las artes marciales y demostrar que su práctica continua mantiene el cuerpo elástico y sano y conjura el deterioro de la mente. La posibilidad de enterarse de la existencia de estas personas alrededor del mundo nos enfrenta a nuestra propia realidad, de manera que, infaliblemente, debemos cuestionarnos cómo será nuestra propia vejez; cómo la construiremos o cómo ya la estamos viviendo aquí, en México, en América Latina.

En el terreno del arte, en noviembre de 2017 se inauguró en el Museo Belvedere de Viena la hasta ahora única muestra enfocada en el tema, la colectiva *Aging Pride*, curada por Sabine Fellner con una gran cantidad de artistas pertenecientes a la colección del museo como Schiele, Picasso, Kokoshka o Klimt, y creadores vivos como Martha Wilson, Evelin Stermitz, Ron Mueck, Annie Leibovitz o Shirin Neshat. Según palabras de la curadora, con esta exposición “se demuestra cómo los artistas han logrado percibir de maneras diferentes las posibilidades y limitaciones de la edad mientras trascienden la exaltación y el pesimismo. En las obras presentadas, los artistas ilustran cómo la vejez en todas sus facetas puede integrarse de forma inteligente en nuestras vidas”.²

Como creadora llevo varios años tratando el tema de la vejez porque es el territorio que ahora transito, y porque estoy determinada a que la ausencia de la mujer que envejece se convierta en presencia, no sólo en el terreno del arte sino en el del feminismo mismo, en la academia, y claro, en la conciencia de la gente de todas las edades.

Dentro de mi proyecto *Transvase Territorial*,³ que aborda el devenir de las mujeres a través de los distintos territorios vitales, entrevisté a varias artistas y mujeres relacionadas con el mundo del arte y la cultura sobre el tema: Miriam Kaiser, Eli Bartra, Lucero González, Mónica Mayer y Maris Bustamante son algunas que respondieron a mis preguntas sobre cómo vivían el proceso de envejecer. Fragmentos de estas entrevistas se publicaron como breves videos, y existe el proyecto de realizar un libro que documente la posición de una generación de mujeres que inciden de manera importante en la cultura mexicana.

² <belvedere.at/ageing_pride>. Traducción de la autora.

³ <http://transvaseterritorial.wordpress.com>.



Elizabeth y Alonso Ross, *Atadura de años, selfie-novela*, 2016, p. 9.

Otra línea de mi trabajo sobre la vejez es fotográfica. En mi interés por ver a las otras, voy retratando mujeres provenientes de diversas culturas y sus maneras de relacionarse con su cuerpo y su estar en el mundo. Estas imágenes pueden ser posadas o capturadas en la calle y muestran la relación entre los cuerpos viejos, la conciencia de ellos y la sociedad que los aloja.

En lo personal, entre otras cosas realicé un híbrido entre cómic y fotonovela junto con mi hijo Alonso Ross (que se dedica al cómic) que denominé *Atadura de años, selfie-novela*.⁴ En ella refiero el proceso inicial de darse cuenta de lo que significa envejecer en una sociedad que venera la juventud y desprecia al resto.

Mirando la vejez desde *Hysteria!*

Mi trabajo sobre la vejez dio pauta a que las directoras de la revista feminista en línea *Hysteria!*, Ivelin Buenrostro y Liz Misterio, me invitaran como editora huésped

⁴ <http://hysteria.mx/selfienovela>.

para su número 25. Se determinó que el título sería “Mirando nuestro envejecer”, puesto que se quería involucrar no únicamente a personas viviendo el proceso sino a generaciones más jóvenes. Sin embargo se temía que el tema pudiera resultar de difícil abordaje debido a los prejuicios que envuelven tanto al hecho como a la idea de envejecer, de lo viejo asociado a decrepitud y decadencia, a fealdad inútil. Es especialmente de mi interés provocar una reflexión sobre el tema, porque mis preocupaciones se alinean con las preguntas que Kathleen Woodward se hace en “Performing Age, Performing Gender”:⁵ “¿Cómo se representa el cuerpo femenino viejo en el arte? ¿Cómo se performa en la cultura visual de masas? ¿Cómo performan la edad las artistas mayores? ¿Qué puede decir el feminismo en términos del cuerpo que envejece?”. Fue una oportunidad de conocer cómo las y los artistas en América Latina performan⁶ o piensan la vejez, y con ello alcanzar resultados amplios e inesperados.

Se lanzó la convocatoria los primeros días de diciembre de 2017 y me di a la tarea de hacer invitaciones personales a artistas que pensé estarían dispuestas a compartir su obra, que ya trabajaban el tema y cuya voz aportaría muchísimo a la reflexión que se quería promover. Entre ellas se encuentra la británica Sue Williams, a quien se le dio la portada por la contundencia de su mensaje, las pioneras del performance Nina Sobell y Martha Wilson, la videoartista y creadora de ArtFem.TV⁷ Evelin Stermitz (estas dos últimas forman parte de la exposición en el Belvedere), la canadiense Susy Lake y su curadora Yan Zhou, las artistas finlandesas Inari Virmakoski y Hëlina Hukkataival y la escritora granadina Josefina Martos, entre otras.

La política de la revista es reunir los materiales de cada número y publicarlos en dos emisiones, una por mes. Cuando el 15 de enero salió la primera emisión del número 25 de *Hysteria!* teníamos, para nuestra sorpresa, suficiente material para hacer tres emisiones. La respuesta fue, a decir de las directoras, inaudita, y en cada emisión se publicaron más artículos que lo que se hacía nor-



Sue Williams, *Deja de hablar como si la edad no te escuchara*, portada de *Hysteria!*, núm. 25, enero de 2018.

malmente. Se tuvieron un promedio de veinte artículos por emisión, entre textos de toda índole (poesía, ensayo, cuento, anecdóticos), ensayos fotográficos y videos, que demuestran que el estigma de la vejez no impide que se trate abiertamente ni que exista una necesidad de hacerlo. Entre artistas, investigadoras, escritoras y poetas, 66 personas —doce europeas o estadounidenses, diez hombres y el resto mujeres mexicanas y latinoamericanas— enviaron colaboraciones que en su diversidad se plantan públicamente ante la vejez propia o cercana para compartir con el resto del mundo lo que el envejecimiento, o una faceta del mismo, significa en sus vidas, y que hacen del número 25 de *Hysteria!* un documento muy significativo en la cultura y la percepción de los cuerpos que envejecen.

Uno de los textos que más reacciones provocó es un ensayo de la investigadora argentina Gabriela Bard Wigdor titulado “La sed de eternidad: desafiar el tabú del envejecimiento”,⁸ donde afirma:

⁵ Kathleen Woodward (Project Muse), “Performing Age, Performing Gender”, *NWSA Journal*, vol. 18, núm. 1, primavera de 2006.

⁶ Si según Judith Butler la conducta crea el género, también la conducta crea la edad y por tanto la vejez, y cómo la sociedad representa a las personas mayores.

⁷ <<http://artfem.tv>>.

⁸ <<http://hysteria.mx/la-sed-de-la-eternidad-desafiar-el-tabu-del-envejecimiento>>.

La psicología social explica que envejecer se encuentra relacionado hegemonícamente con la pérdida, con el deterioro de las aptitudes físicas o mentales; con la ausencia de la belleza, del deseo y del goce sexual; como un resto del tiempo que queda por vivir, es decir, como el extravío de la vida misma. Es habitual que, para muchas personas, envejecer sea el indicio de que la muerte se encuentra cercana. El miedo a envejecer es el miedo a la muerte y ésta, en nuestras sociedades occidentales, goza de muy poca estima.

Es precisamente el miedo a la muerte lo que se agazapa tras la vejez. Ver día a día el paulatino pero imparable deterioro del cuerpo u olvidar palabras y nombres cada vez más frecuentemente, lleva a evaluar tanto el presente como el incierto futuro en nuestros países, tan lejanos para la inmensa mayoría a las posibilidades de Iris Apfel y sus amigas. Dice la artista mexicana del performance Erika Bülle:⁹

Me emocio con facilidad y lloro constantemente, atravieso depresiones sin justificación y las disfruto, disfruto de los momentos de madurez que la cercanía con la vejez me ha dado, disfruto de mis canas plateadas que cubren casi toda mi cabeza, disfruto de las nuevas arrugas que aparecen en mi rostro, de cada lágrima que me sale por la felicidad o la tristeza de alguna noticia que me conmueve.

Aun así no dejo de pensar, en unos pocos años ¿qué va a pasar conmigo?, cuando tenga 60 años y no sólo el cuerpo anuncie mi vejez, sino también el rechazo social con el que tendré que enfrentarme. A diario debo ganar una batalla contra la discriminación a mi cuerpo gordo, ¿ahora vendrá una segunda batalla?

Porque, en efecto, los cuerpos que no encajan en el ideal neoliberal impuesto deben luchar constantemente para defender un espacio propio de existencia digna. Erika Bülle acciona desde su cuerpo al defender el derecho a ser y disfrutarse, y anticipar esa segunda lucha y proteger un cuerpo gordo que envejece porque “la vejez es experimentada en nuestro país como un proceso del cuerpo que nunca debió suceder”, está determinado por la ausencia de políticas públicas y la consiguiente

⁹<<http://hysteria.mx/devenir-vieja>>.

cultura social que desprecia y se desprecia a sí misma.

En ese autodesprecio social se encuadra la necesidad inducida de transformar el cuerpo natural por medio de productos llamados “de belleza” o, ya en extremos, la cada vez más socorrida cirugía plástica. Este tema es abordado por varios textos, como el de María Candelaria May Novelo, “La primera cita con el bisturí”;¹⁰ Brenda Raya, con “Encanecer en el país de los tintes”,¹¹ y Paola Nayeli Villa Rosado, que lo trata con humor pero no por eso con menos realismo:

Mis amigas dan por hecho que la decisión entre invertir en levantar el culo o la autoestima es imposible de tomar. Podrían decir que, en ese momento de su vida, su autoestima está fuerte y que por eso eligen mejorar el culo y seguir invirtiendo en su imagen física, como de hecho lo hacen. O podrían admitir que no pueden dejar que se les caiga el culo, como es normal con la edad, porque su autoestima no lo resistiría. Pero no lo confiesan. La lucha por rejuvenecer debe disimularse.¹²

Desde el mismo terreno, la *milenial* Madame Pink habla sobre el temor al retiro y la energía y la resistencia con la que piensa llegar a “esa” edad:

Tendré varios perros; seguiré escuchando rock y no me sentiré fuera de lugar porque no hago lo que las demás personas de mi edad hacen (sea lo que sea que hagan); utópicamente, espero no tener que seguir marchando para defender nuestros derechos, pero también sé que mientras sea necesario lo haré, porque nuestras batallas se dan y se ganan día a día. Quiero pensar que tendré nietos, propios o del tipo de quienes se van sumando a la familia que una hace, que les podré contar historias y que nos inspiraremos para seguir alzando la voz cuando sea necesario.¹³

Ya en presente, la artista Rosa Borrás da cuenta de su devenir a lo largo de al menos tres años en varias páginas de su diario ilustrado. En él va marcando con textos y dibujos los cambios externos, como medidas

¹⁰ <<http://hysteria.mx/la-primera-cita-con-el-bisturi>>.

¹¹ <<http://hysteria.mx/encanecer-en-el-pais-de-los-tintes>>.

¹² <<http://hysteria.mx/a-las-cuarentonas-y-mas-viejas>>.

¹³ <<http://hysteria.mx/las-desveladas-las-borracheras-y-las-crudas-no-se-sienten-igual>>.



Del diario de Rosa Borrás, 2015-2017.

y peso, y sus dolores, cicatrices y reflexiones sobre el tiempo que pasa por ella de una forma en que sus trazos van más allá del papel y cuentan una historia de vida y de gusto por ella.¹⁴

Los cambios corporales van dándose a notar de distintas maneras y son recibidos de otras tantas, siendo más común reconocerlas si son las mujeres quienes las manifiestan, por lo que el texto de Enrique Guerrero titulado "Gotas doradas", en el que confiesa su incontinencia y denuncia la poca atención que se pone en "los problemas de los viejos",¹⁵ es un grito que señala la imperiosa necesidad no sólo de atender estos problemas sino de que los mismos hombres hablen de ellos y los pongan sobre la mesa. Porque son los hombres heterosexuales los que no hablan de sus dificultades, ya que tanto las mujeres como las personas trans han decidido no callar más. Julián Zapata Rincón en "Yo no tengo edad" declara:

Como persona marica no binaria que decidió renunciar al género, he decidido también renunciar al tener edad, cada vez que me pregunten ¿cuántos años tienes? mi respuesta será la misma: yo no tengo edad, la edad es una forma de control, para hacernos sentir demasiado joven o vieja para hacer esto o aquello, para vestir así o para ser revolucionaria. ¡No más! Ya no me volverán a joder con esa pregunta, porque no necesito compararme con nadie, ni de mí

¹⁴ <<http://hysteria.mx/yo-hoy-una-oba-de-rosa-borras>>.

¹⁵ <<http://hysteria.mx/gotas-doradas>>.



Elizabeth Ross, *Linda Montano sueña pollitos*, 2016.

misma o mayor o menor edad, y mucho menos comparar triunfos, logros o "errores". Me liberaré de esa cadena normativa con la que nos quieren subyugar a hacernos sentir infelices porque no hemos "logrado nada" a cierta edad o porque alguien "más joven ha conseguido demasiado", al final desde que nacemos nos estamos muriendo.¹⁶

Entre los textos publicados hay poemas de Cynthia Pech, Pilar Rodríguez Aranda, Isaac Osorio, Magaly Cid, Sergio Haro, Monserrat Morales y Yukii Moon, de quien son estos versos: "Te llegó el invierno, un poco brusco / te ha obsequiado un par de líneas / aún no lo entiendes, por dentro eres una niña / hermosa flor de nieve, la noche apenas comienza / y tu figura sigue tan plena, la vida también sabe buena después de las nueve".¹⁷

Mostrarse envejeciendo

De las varias series fotográficas destaco en primer lugar *Sagrario*.¹⁸ Realizadas por Ignacio Guerrero a la coreógrafa y bailarina chihuahuense Sagrario Silva,

¹⁶ <<http://hysteria.mx/yo-no-tengo-edad>>.

¹⁷ <<http://hysteria.mx/te-llego-el-invierno>>.

¹⁸ <<http://hysteria.mx/sagrario>>.

las diez fotografías que conforman esta serie revelan un diálogo entre la cámara y la bailarina que destila sensualidad, un rostro anguloso y fuerte y un cuerpo entrenado de líneas suaves que hablan de una edad inasible. Por otro lado, la uruguaya Sandra Petrovich envía una serie de autorretratos llamada *Piel*,¹⁹ que consiste en acercamientos a la geografía de su cuerpo, al igual que la performer colombiana Aleha Solano,²⁰ quien presenta un cuerpo dispuesto a recibir lo que sea que traiga la edad.

El colectivo veracruzano Espiral Creativa, conformado por Mónica Zenizo y Topeiro Reyes, comparte un video donde la cámara se pasea por el rostro y el cuerpo de Mónica mientras su voz relata su envejecer, sus arrugas, lo que significa estar *En tu piel*,²¹ y la fotógrafa Lucero González, directora del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, envía *Huellas*, un video que es una metáfora del tiempo en la piel, pero también en las piedras y los árboles,²² poniendo énfasis en el proceso natural del envejecimiento.

Todos estos acercamientos visuales al cuerpo exponen los discursos ideológicos y performativos que abarcan la sexualidad y el género además de la edad porque, según Kathleen Woodward, la edad entra en la misma categoría que el género al presentar el cuerpo como un lugar de continua identidad de género. En todas estas series fotográficas se confronta el concepto de edad y ausencia de sexualidad específica del género femenino.

En otro terreno, Mónica Mayer facilitó tres dibujos de su serie *Huesitos*,²³ dedicada a su tía Anita, hermana de su abuelo paterno. Los dibujos son hechos con grafito sobre fotostáticas de un retrato de su tía sentada en una banca. Los tres dibujos comunican el miedo, la vejez y la muerte y el amor que las trasciende. Las relaciones familiares entre mujeres, con los consiguientes afectos y cuidados, se manifiestan tanto en *Huesitos* como en las entradas que hacen referencia a la relación madre-hija o abuela-nieta, tomando a la mujer mayor como referente de la propia transición a un estado que ocasiona tantos y tan diferentes sentimientos: ternura, desprecio, respeto, asombro y miedo, mucho miedo.



Elizabeth Ross, *Madre*, 2017.

La artista brasileña Beth Moysés comparte un hermoso video en el que participan su madre, sus hijas y ella misma en un juego poético de generaciones llamado *Entre-telas*,²⁴ donde en dos mecedoras enfrentadas cada una de ellas permite que el movimiento haga fluir sus identidades de uno a otro lado, sus rostros se intercambian, sus pies, su ropa blanca. Son una misma, todas distintas.

Video. [Beth Moysés, *Entre-telas*](#).

La deconstrucción de la imagen materna es abordada por el veracruzano Luis Enrique Pérez con imágenes construidas que llama *Desdoblamientos*,²⁵ en los que el cuerpo de la madre es unido a elementos de la naturaleza de manera que pareciera agresiva. En cambio, el diálogo entre Diego Moreno y su madre²⁶ nos habla de una relación edípica que no se quiere ocultar, de una confianza total y de un respeto lúdico y amor por sus cuerpos. La serie está situada en un ambiente rural que potencia la sorpresa y provoca más preguntas al romper todo estereotipo relacionado con la madre/abuela/amante.

Fotografiar a la madre es ver hacia el propio futuro. Eso es lo que hago en mi entrada *Matrilinea*,²⁷ donde publico acercamientos al cuerpo de mi madre y al cuerpo de mi tía, su hermana, que se mezclan con detalles

¹⁹ <<http://hysteria.mx/piel>>.

²⁰ <<http://hysteria.mx/vernissage>>.

²¹ <<http://hysteria.mx/en-tu-piel>>.

²² <<http://hysteria.mx/huellas>>.

²³ <<http://hysteria.mx/huesitos>>.

²⁴ <<http://hysteria.mx/entre-telas>>.

²⁵ <<http://hysteria.mx/desdoblamientos>>.

²⁶ <<http://hysteria.mx/diego-moreno>>.

²⁷ <<http://hysteria.mx/matrilinea>>.

de mi propio cuerpo; los paisajes de la piel, la radiografía del tórax y el marcapasos, las agujas clavadas en el rostro, se confunden con instantes compartidos en los que se desdibuja la identidad de cada una para fundirse en esa matrilinea.

En el reconocimiento de quienes nos anteceden se puede gestar el respeto por los cambios corporales, por la verdadera experiencia traducida en conocimiento de vida, y reclamar y otorgar los cuidados que se requieren, tanto los propios cuerpos como los de las personas cercanas. Reclamar las políticas que el Estado debe implementar para beneficio de una población que ha sido largamente despreciada, abandonada, ya que no es necesario no vivir en pareja para estar *Forever Alone*, como se titula el trabajo de María del Carmen Suárez.²⁸

Es imposible glosar las 66 entradas de este documento histórico llamado *Hysteria!*, pero es conveniente decir que no sólo contiene aspectos que buscan ser positivos sino que en varios textos se tocan partes que causan verdadero temor como la decrepitud, la pérdida de la memoria (Araceli Zúñiga, “La tercera pregunta”)²⁹ o llegar al final de la vida habiendo sufrido clasismo, maltrato y violencia, como en la entrevista realizada a una mujer de la Costa Chica de Guerrero por la antropóloga Berenice Vargas García, que titula “Sufriendo por ti”:³⁰

Seguro que usted no llora como yo... ¡Mírese! tan jovencita, tan bonita y blanquita... ¿La han de pretender mucho verdad? ¡Uy! pero no les crea, son mañosos ¡si lo sabré yo! Porque así como me ve, de vieja y fea, también me perseguían cuando era muchachita. ¿Ora quién me mira siquiera? No, pa' las viejas no hay amor. El de los hijos y los nietos nomás. Pero para mí ni eso, nada.

Yo he oído que dicen de las mujeres negras que somos alegres, que la mujer costeña es arrecha, que ji-ji y ja-ja. Y no mi niña, también sufrimos, sufrimos mucho. Yo por mi color, que está feo... dicen, por lo oscuro, por mi pelo canoso y cuculuste. Porque me puse gorda y vieja, arrugada como chayote pasado. Soy sola, soy muy sola. Y lloro mucho, ¿ya le dije?

²⁸ <<http://hysteria.mx/la-imagen-del-forever-alone>>.

²⁹ <<http://hysteria.mx/la-tercera-pregunta>>.

³⁰ <<http://hysteria.mx/estoy-sufriendo-por-ti>>.



Elizabeth Ross, *Dolor*, 2008.

Los cuentos publicados de Adriana González Mateos, Claudia Sandoval, Felipe Parra, Aura Sabina, Candelaria Novelo, Francesca Gargallo, Rocío Prieto, Citlalli Villarejo y Fabiola Esquivel tratan el tema de maneras que sólo podría establecer la crítica literaria. Pero para terminar, y consciente de que no menciono participaciones que lo merecieran, termino con algunos datos que comparte la abogada Karla Margarita Ortiz Antuna en su ensayo “La edad, un factor de discriminación en México”:³¹

De acuerdo con el último censo (2010) hay 112,336,538 personas en México, de las cuales 10,055,379 son personas adultas mayores, poco más de las 8,800 personas que viven en toda la capital. Así, se cuenta con un índice de envejecimiento de 52 personas mayores por 100 menores de 14 años (INEGI, censo 2010). Lo anterior, está

³¹ <<https://hysteria.mx/la-edad-un-factor-de-discriminacion-en-mexico/>>.

basado en un grupo de personas mayores nacidas antes de 1958, lo que supone que hasta ahora dichas personas tienen más de 60 años, edad a partir de la cual se les denomina a las Personas Adultas Mayores (PAM).

El problema recae cuando este sector de la población es visto como beneficiario de programas y dádidas sociales, y no siempre como verdaderos sujetos de derechos y protagonistas del desarrollo, que, frente a una cohesión social visible, sean jóvenes, niños, mujeres o personas adultas mayores, causan un resquebrajamiento al solicitar la erradicación de la desigualdad y discriminación. En este último ejemplo, se deja de lado que las mujeres adultas mayores sufren una doble discriminación debido a que dedicaron toda su vida al cuidado de la familia, entre muchas otras causas, provocando que tuvieran una preparación preocupantemente menor con respecto al de otros géneros, incluso esto puede verse en la edad promedio de vida que tienen las mujeres respecto de los hombres, estos últimos viven hasta 72 años respecto a la edad promedio de vida de las mujeres de 75 años, en un principio se podría decir que las mujeres viven más, sí, ¿pero acosta de qué tipo de calidad de vida? Exacto, una mucho más deficiente.

Conclusiones

Ver el envejecimiento como algo propio, desde el propio cuerpo; defender el proceso no sólo como natural, sino como enriquecedor y fructífero, y señalar las múltiples facetas que han permanecido invisibilizadas en una sociedad androcrática neoliberal que considera productivos únicamente a los cuerpos jóvenes, resulta absolutamente imperioso. El cuerpo que envejece se une al coro

de voces disidentes que exigen su tiempo y espacio, que manifiestan primero una resistencia ante el silencio para desde ahí promover un cambio radical que lo incluya.

El ejercicio propuesto a partir de la revista *Hysteria!* ha probado que existe en América Latina una creciente necesidad de asumir en voz alta las vivencias, los temores, las afirmaciones en favor de la edad, el reconocimiento del problema social y la búsqueda de una vejez satisfactoria, para contrarrestar así las campañas anti-edad de las industrias y del capitalismo androcrático neoliberal. El creciente aumento en la población de más de sesenta años requiere de una atención no sólo de las políticas públicas sino de la conciencia de cada persona, ya que las familias cada vez más desintegradas no han tomado en cuenta que se requerirá no sólo de apoyo a sus mayores, sino que los más jóvenes también llegarán al temido momento.

En el terreno de las artistas, hago hincapié en que este cambio debe considerar que no se repitan casos como el de Nahui Ollin, que de ser una mujer bellísima y talentosa, cuando su frescura se marchitó fue relegada al olvido, la pobreza y la locura. No es este, un caso aislado, ya que todas las artistas activas que no pertenecen a un entorno económicamente privilegiado sufren las consecuencias y son igualmente desterradas del beneficio que otorga el mercado del arte a sus emergentes favoritos. La inexistencia de seguridad social o fondo de retiro para las y los artistas es algo que debiera aglutinar al gremio.

La multitud de acercamientos al tema desde el arte y la literatura prueban también que las exploraciones estéticas no pueden estar separadas de la conciencia política y que la vejez debe ponerse al frente junto a las agendas de las mujeres y el resto de diversidades que, al final, son la mayoría. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA BOIX, Margarita, Ana Isabel Zamorano Rueda, Marina Sanfilippo y Helena Guzmán García, *Tiempo de mujeres: literatura, edad y escritura femenina*, Madrid, Editorial UNED, 2015.
- BRUNO, Fernando y Jesús Acevedo Alemán, “Vejez y sociedad en México: las visiones construidas desde las Ciencias Sociales”, *Forum Sociológico*, núm. 31, diciembre de 2016, <<http://journals.openedition.org/sociologico/1453>>.
- DE BEAUVOIR, Simone, *La vejez*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.
- DEFALCO, Amelia. *Uncanny Subjects: Aging in Contemporary Narrative*, Ohio State University Press, 2010.
- BUTLER JUDITH, *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 1990.
- _____, *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- FERICGLA, Joseph Maria, *Envejecer. Una antropología de la ancianidad*, Barcelona, Herder, 2002.
- FREUD, Sigmund y Josef Breuer, *Studies On Hysteria*, Nueva York, Basic Books Publishers, 1891.
- GUERRERO ZAVALA, María Fernanda y Gabriela Pineda Hernández, “Mujeres envejecidas: experiencias de envejecimiento en México”, *Debate Feminista*, vol. 42, octubre 2010.
- JIMÉNEZ ARENAS, Isabel María, *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2006.
- LENI, Marshall, “Aging: A Feminist Issue”, *NWSA Journal*, vol. 18, núm. 1, primavera 2006, pp. vii-xiii, <<https://muse.jhu.edu/article/195222>>.
- PRADO NÚÑEZ, María de Lourdes, “El arte al servicio del envejecente”, Segundo Curso Virtual Educación para el Envejecimiento, <<http://www.psicomundo.com/tiempo/monografias/arte.htm>>.
- SONTAG, Susan, “Las mujeres: un doble patrón para envejecer”, *Fem*, vol. 6, núm. 24, agosto-septiembre 1982, <www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/.../042_12.pdf>.
- TWIGG, Julia. “The Body, Gender, and Age: Feminist Insights in Social Gerontology”, *Journal of Ageing Studies*, vol. 18, núm. 1, pp. 59-73, 2004, <<http://dx.doi.org/10.4135/9781446260814>>.
- WOODWARD, Kathleen, *Aging and Its Discontents: Freud and Other Fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1991.
- _____, “Telling Stories, Aging, Reminiscence and the Life Review”, *Doreen B. Townsend Center Occasional Papers 9*, California, Doreen B Townsend Center for the Humanities, UC Berkeley, 1997, <https://depts.washington.edu/uwch/documents/articles/Telling_Stories.pdf>.
- WOODWARD, Kathleen (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Bloomington, Indiana UP, 1999.
- _____, “Performing Age, Performing Gender”, Project Muse, *NWSA Journal*, vol. 18, núm. 1, primavera 2006, <<https://muse.jhu.edu/article/195231>>.
- VARIAS AUTORAS, “Coming on age”, *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*, núm. 23 (vol. 6, núm. 3), Nueva York, 1988, <https://archive.org/details/heresies_23>.
- VIVEROS MADARIAGA, Alberto, *Envejecimiento y vejez en América Latina y el Caribe: políticas públicas y las acciones de la sociedad*, Santiago de Chile, Serie Población y Desarrollo núm. 22, CEPAL/CELADE, diciembre 2001.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

ELIZABETH ROSS • Ciudad de México. Artista, curadora, gestora, periodista y *project manager* con larga trayectoria internacional. Ha sido iniciadora de procesos socioculturales y líder de proyectos artísticos, de investigación, periodísticos y comunitarios, en los cuales ha buscado la intersección del arte, medio ambiente, memoria, política y sociedad con el feminismo como eje transversal. Fundó y dirige la asociación 5célula arte y comunidad. Desde 2003 prefiere hacer y mostrar su obra en las calles y lugares públicos.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Fat Bodies: Empowerment Through Performatic Practices ■ **Cuerpos gordos: empoderamiento a través de las prácticas performáticas**

RECIBIDO • 24 DE FEBRERO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

ERIKA BÜLLE HERNÁNDEZ / ARTISTA Y ACADÉMICA ■
bulleartedelcuerpo@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

performance ■
activismo ■
cuerpo ■
gordo ■
disidencia ■

KEYWORDS

performance ■
activism ■
body ■
fat ■
dissent ■

RESUMEN

Este trabajo se centra en el estudio y la experimentación del performance o arte de acción como un medio para el “activismo gordo” en México, y en por qué la disidencia gorda se convirtió en un problema de análisis. Los “cuerpos disidentes” son aquellos que no encajan en los estándares de belleza impuestos por el sistema capitalista actual. La principal preocupación sobre este tema se basa en el papel que tienen el Estado mexicano y su sistema de salud pública en la discriminación de millones de mexicanos que han sido blanco de políticas públicas de prevención y cruzadas contra el sobrepeso que no han mostrado resultados positivos en las estadísticas públicas. Paradójicamente, el cuerpo gordo carece de representación por parte de los artistas del performance que logran una resistencia política efectiva a la violencia continua impuesta por el sistema patriarcal. Por otro lado, el arte acción ha establecido un punto crucial en la disidencia corporal y el performance: el ejercicio de la sexualidad en la acción pospornográfica.

ABSTRACT

This essay focuses on the study and experimentation of performance art or action art, as a means for “fat body activism” in México, and on how fat body dissidence became an issue for analysis. The “dissident bodies” are those which don’t fit the beauty standards imposed by the current capitalist system. The main concern is the role played by the Mexican State and its public health system in the discrimination of millions of Mexicans who have been targeted by public prevention policies and crusades against overweight, which haven’t shown any positive results in public statistics. Paradoxically, the fat body lacks representation by performance artists who do manage to achieve an effective political resistance to the continuous violence imposed by the patriarchy. On the other hand, action art has established a key point in body dissidence and performance: the exercise of sexuality in post-pornographic action.

¿Qué es un cuerpo? ¿Puede un cuerpo gordo generar un cambio en la percepción del deseo en el ejercicio del performance? Y si es así, ¿cómo se desenvuelve un cuerpo gordo en la escena mexicana del arte de acción? ¿Cómo se enuncia un cuerpo gordo desde el performance cuando se ve atrapado en el pensamiento de una estética normada por los cánones capitalistas?

El primer problema que se encuentran al referirse al cuerpo gordo es la imperante necesidad de patologizarlo y describirlo como algo atroz, sobre todo si corresponde al de una mujer. Muchos escritores y pensadores occidentales han hecho analogías sobre el cuerpo y el capitalismo, ya sea del cuerpo vacío o, en este caso, del gordo.¹ Se puede observar claramente que estas comparaciones tienen muchas veces un carácter ofensivo y discriminatorio, porque miran el cuerpo gordo desde la óptica de la inmundicia del ser humano, como un cuerpo que se entregó a los burdos placeres ofrecidos por la industria chatarra de la comida y la bebida, y que se ve inutilizado por la enajenación de los medios de comunicación que vuelven a ese cuerpo sedentario, torpe e incapaz de sostener un libre albedrío en sus decisiones, siempre influido por un conductor de la televisión que aconseja cómo tener un cuerpo bello, es decir, saludable, delgado; siempre con la meta de llegar a ser atractiva a las demás personas, y en especial complacer el gusto de los hombres. Las sugerencias de los medios de comunicación hacia quien posee un cuerpo gordo son el uso de cualquier tipo de tecnología, sin importar que tan peligrosa pueda ser: dietas de choque, fajas con varillas modeladoras, aparatos para ejercitar el cuerpo u objetos protésicos que aparentan adelgazar en tan sólo cinco minutos son algunas de las opciones al alcance de casi cualquier bolsillo ofrecidas por la industria de la dieta y la *fitness*.

Sobre el cuerpo

El francés Gilles Deleuze propone en *Mil mesetas*² una nueva forma de hablar sobre psicología, economía, sociedad e historia. Deja ver cómo el capitalismo determina la producción y consumo del cuerpo y sus deseos, y cómo convierte todo objetivo humano con base en el capital monetario. Deleuze mira al cuerpo y lo define como “Un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes; un nombre propio para cada uno, poblamiento del cuerpo sin órganos, metrópolis que hay que manejar con látigo”.³

¹ Durante el texto emplearé la palabra gordo para referirme a esta característica del cuerpo, no usaré términos como sobrepeso u obesidad por pertenecer a las categorías médicas establecidas. En citas y referencias a otro autor estos conceptos serán respetadas.

² Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004.

³ *Ibidem*, p. 158.

Para el autor este conjunto de órganos es una suerte de territorio donde el sujeto habita. Es aquel nombre propio capaz de amar y vivir experiencias y batallas, un cuerpo nómada que, sin embargo, es susceptible al vaciamiento de estos órganos, a dejar por completo ese organismo del que la clínica se ha aprovechado para tener poder, y que después de haber suprimido todo poder genera una autonomía.

En contraposición, para Jean-Luc Nancy el cuerpo “es material, es denso, es impenetrable. Si se lo penetra se disloca, se lo agujera, se lo disloca”.⁴ Nancy apunta que la psique no es el individuo, necesita haber otra cosa, pues el cuerpo por sí solo es materia abandonada y debe existir el corpus.⁵ Mientras que para Deleuze el cuerpo penetra y es penetrado porque es el campo de batalla con el que se duerme y el que se ama, y es atacado y simultáneamente reconstruido por estímulos exteriores, mientras que para Nancy debe mantenerse incorruptible ya que resguarda algo más: *el alma*, concepto incorpóreo que le da la forma al cuerpo, cuerpo relleno de órganos. Para Nancy la rebelión contra los órganos para expulsarlos y buscar autonomía no es viable, ya que “el cuerpo es una prisión, una prisión del alma”,⁶ aquella con la que se siente, con la que se sufre hasta caer enfermo. Pero es esa misma enfermedad del alma-cuerpo la que hace que Deleuze reflexione sobre las palabras de Artaud:

Para acabar con el juicio de Dios, “Pues atadme si queréis, pero yo os digo que no hay nada más inútil que un órgano”. Y es una experimentación no sólo radiofónica, sino biológica, política, que provoca la censura y la represión. Corpus y Socius, política y experimentación. Os impedirán experimentar en vuestro rincón.⁷

⁴ Jean-Luc Nancy, *58 Indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*, Argentina, Ediciones La Cebra, 2007, p. 13.

⁵ Como se aprecia en esta cita, el corpus para Jean-Luc Nancy es una totalidad y no es posible sin órganos. “Corpus: es una colección de piezas, de pedazos, de miembros de zonas, de estados, de funciones. Cabezas manos y cartílagos, quemaduras, suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, torsiones, calambres y lunares. Es una colección de colecciones, corpus, *corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma, aun a título de cuerpo sin órganos, ésta tiene al menos cien órganos, cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que ya no consigue totalizarse”. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, España, Arena Libros, 2003, p. 23.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 154.

Para Deleuze el cuerpo puede ser corrompido, penetrado o transformado a capricho de la psique. Corrompido hasta sus últimas consecuencias buscando experimentar la intensidad en su mayor grado; es el caso del cuerpo del masoquista, descrito por Deleuze como sin órganos y que sobrepasa el dolor para vivir la intensidad y llegar a la supresión del todo. El masoquista se comprende mal a partir del dolor, porque fundamentalmente es un asunto de CsO (Cuerpo sin Órganos); el masoquista se hace coser, por su sádico o su puta, los ojos, el ano, el uréter, los pechos, la nariz; se hace inmovilizar para detener el ejercicio de los órganos, despellejar como si los órganos dependieran de la piel, sodomizar, asfixiar para que todo quede herméticamente cerrado.⁸

Sin embargo para Nancy el cuerpo nunca está vacío, “Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es”.⁹

A diferencia de Deleuze, Nancy en sus reflexiones sobre la inmundicia y lo abyecto en su texto *Corpus* revela la construcción de cuerpos que existen en este mundo; cuerpos que se tuercen, anómalos, que rompen con la armonía de mundos circulares. Este mundo que no gira en redondo Nancy lo denomina creación *ecotécnica*. En esta inmundicia *ecotécnica*, que delinea el borde de los cuerpos, aparece aquel

Mundo del cuerpo ansioso, febril, fibrinoso, atorado, atascado en su propia proximidad, todos los cuerpos en una estúpida promiscuidad de microbios, de poluciones, de sueros deficientes, de grasas excesivas, de nervios rechinantes, obesos, demarcados, hinchados, excavados por parásitos, embadurnados de cremas, ardientes, lustrosos, sobrecargados de toxinas, perdiendo sus materias, sus aguas, diluyéndose en gas en las náuseas de guerra o de hambrunas, de infección nuclear o de irradiación viral.¹⁰

En esta inmundicia que es el cuerpo, lleno de órganos, producto de la ecotécnica, se nombran los cuerpos obesos, que “no son ni sanos ni enfermos. Los cuerpos ecotécnicos son otro género de criaturas”.¹¹

⁸ *Ibidem*, p. 157.

⁹ Jean-Luc Nancy, *58 Indicios sobre el cuerpo...*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 80.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

El filósofo postestructuralista francés Jean Baudrillard escoge otro camino al acercarse al cuerpo gordo: un juego de ideas donde el capitalismo y el cuerpo se unifican, donde la analogía entre uno y otro parece ser igual de mortal. Mira el cuerpo gordo como una anomalía, “un cuerpo producto de una conformidad monstruosa al espacio vacío”,¹² que a diferencia de necesitar quedarse sin órganos como lo sugiere Deleuze se ha empeñado en llenarse, por miedo al vacío, por aspirar a una verdad que exhibe al sistema junto con su cultura.

Para Baudrillard el cuerpo gordo no sólo ha roto las reglas, sino que tiene una forma obscena. Aquí se puede pensar en que tanto Nancy como Baudrillard lo catalogan como un cuerpo patologizado. Más allá, Baudrillard reflexiona sobre el delirio de la gordura, aquella que se opone a la morfología normal, y concluye que la obesidad es “más gordo que lo gordo”,¹³ una categoría que sobrepasa el exceso de llenar un vacío, ese vacío que, como dice Deleuze, “es lo que queda cuando se ha suprimido todo”.¹⁴

De esta manera se puede observar cómo el cuerpo gordo constantemente es mirado como anómalo, grotesco y abyecto, sin la posibilidad de ser apreciado como un cuerpo virtuoso y hermoso, y de vivirse pleno sin ser un monstruo.

Encuentros y desencuentros de las disidencias gordas en el performance mexicano

De acuerdo con la definición de Josefina Alcázar, vista desde las artes visuales, en el performance está implícito el uso del cuerpo. Su introducción al texto *Performance, un arte del yo* lo define como

Un neologismo que aparece en la lengua castellana y que proviene de la expresión inglesa *performance art*. En México se suele decir el performance, sin embargo en muchos otros países de habla hispana se dice La performance. Al performance también se le conoce como arte acción, y

tiene como características principales ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana donde el cuerpo del autor, su presencia física, es fundamental; y donde la experiencia real, corporal, es fuente de comprensión.¹⁵

A partir de esta definición, se observa que en las artes visuales se considera que un cuerpo gordo obedece a los cánones estéticos de la pintura renacentista y barroca. Con el paso del tiempo, en el México contemporáneo es común que en el performance se siga pensando el cuerpo como un territorio sacro y de culto, que debe cumplir con las reglas impuestas por los nuevos cánones capitalistas donde tener una figura esbelta es lo correcto. En esta lucha voraz por obtener el cuerpo ideal sin importar lo que se tenga que hacer, la sociedad ha creado la necesidad de darle el lugar a los cuerpos gordos como un espectáculo, y a su vez ha sido cómplice de su discriminación. Cuerpos que han decidido en muchos de los casos aplicar la “autocensura” del uso del mismo, retirándolo por completo del goce y los placeres propios del individuo y nulificando su libertad de poseer el cuerpo que se desee, haciendo de algunos casos de personas con un cuerpo gordo un acto de performatividad obligado, que lejos de ayudar a dignificar y resistir a esta disidencia pone en riesgo la vida del sujeto. Me refiero al cuerpo gordo como disidencia porque ha decidido desobedecer y salirse de los estereotipos y emprender una lucha por el respeto y un alto a la discriminación por el sólo hecho de ser gordo.

Un ejemplo de lo que este control por el peso ha provocado en México es el caso de Manuel Uribe, un gordo regiomontano con un peso mayor a los 500 kilogramos que ganó el récord Guinness por ser el hombre más gordo del mundo en 2007. Manuel, bajo la presión social y mediática, aceptó someterse a un tratamiento para adelgazar. En una primera etapa adelgazó 250 kilogramos; posteriormente, tras aparecer en unos programas en Discovery Channel, se propuso su hospitalización para una intervención quirúrgica que cambiaría su vida. El traslado de Manuel al hospital se hizo mediante un montacargas y fue televisado en directo y posteriormente reproducido en cápsulas informativas que se transmitían durante el día. Por meses se le dio seguimiento al caso, ya que como un

¹² Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 25.

¹³ *Ibidem*, p. 31.

¹⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵ Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014, p. 7.

gran acontecimiento se anunciaban los kilos que reducía y su buena salud. Pronto no se sabría más de Manuel, ya que los medios no cubrieron su muerte. Falleció a los 48 años de edad.¹⁶

En el caso específico de las artes visuales, pocos son los artistas del performance con cuerpos gordos que han decidido utilizar su corporalidad a manera de resistencia política. Siendo un movimiento que ha dado cabida a la desobediencia, considerándose en ocasiones como grosero, resulta una de las mejores herramientas en México que puede tener un gordo para hablar sobre su disidencia corporal. Cabe señalar que cuando se muestra desnudo, el cuerpo gordo articula un sistema de confrontación para el espectador. Es el público quien en ocasiones se convierte en un instrumento de censura, ya que carga con la idea de que el cuerpo gordo es incorrecto y que no debe mostrarse desnudo porque es ofensivo o poco moral. Es este momento en el que el cuerpo gordo se convierte en una herramienta de resistencia que desafía las prácticas hegemónicas del sistema de salud mexicano, proponiendo un diálogo en el que se atiende el problema de la patologización y discriminación.

Al explorar el terreno del performance con cuerpos gordos de las últimas décadas, podemos encontrar a Miguel Pérez Ramos, conocido como *El Santo Miguelito*, quien ha hecho uso tanto del performance como del foto-performance para crear series como *Objeto del deseo*, donde sus imágenes, lejos de convencionalismos, logran confrontar al espectador. En el cuerpo de Miguel se muestra cubierto por una capa de chocolate; por un lado el público siente atracción hacia el chocolate que el artista ha puesto sobre sí, pero por otro lado la relación entre el dulce y la gordura le genera un sentimiento de repulsión hasta llegar a la fascinación. Con este trabajo el cuerpo gordo de Miguel y su performance se convierten en una estrategia de resistencia política.

La dificultad de ser un performer con un cuerpo gordo se acentúa cuando insiste en vivir una corporalidad que es considerada un atentado a la salud y un

desafío a las normas del Estado, aun cuando el ejercicio performático pretende llevar a cabo un agenciamiento a la mayoría de la población, dialogar de manera cordial con el llamado *activismo gordo*, el cual, como posición política, promueve que se posea el cuerpo que se desee y que sea respetado sin importar los estándares médicos de peso y medidas.

Como ejemplo de este activismo está la Colectiva Feminista Gordas sin Chaqueta de Colombia, que lleva a cabo talleres con mujeres que documentan por medio del video y la fotografía, y que han dado como resultado el video documental *Mujeres con los gordos bien puestos*.¹⁷ Aquí dan a conocer sus objetivos e inquietudes, como reivindicar la corporalidad gorda como una posición política, romper los estereotipos de lo que significa ser mujer impuestos por la sociedad y a partir de esa postura construirse en resistencia, todo bajo la pregunta: ¿desde dónde se generan las violencias hacia los cuerpos gordos? para generar propuestas y romper las lógicas de opresión impuestas por el patriarcado. En el documental se muestran algunos juegos y ejercicios performáticos como una herramienta extra dentro de su propuesta. La colectiva ha logrado hacer reflexionar a un grupo de mujeres gordas que han podido permanecer unidas, tratando de generar acercamientos con activistas gordas de otras latitudes. El trabajo de Gordas sin Chaqueta también ha hecho un cruce con la foto-performance con una serie publicada en la revista digital *Hysteria!*,¹⁸ donde proponen mostrar sus cuerpos gordos a manera de lienzos de pintura como un diálogo entre amigas, lo que finalmente resulta ser una confrontación para quienes tratan de imponer la normalización de los cuerpos.

En realidad, ¿un cuerpo gordo puede ser deseable?

El consumo de pornografía indica que existe un mercado para estos cuerpos, por consiguiente existe un sector de la población que siente atracción sexual hacia

¹⁶ La nota sobre Manuel Uribe se puede encontrar en varios periódicos y medios electrónicos nacionales y regionales, en este caso se sugieren: <https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Uribe_Garza>, donde se pueden encontrar los enlaces a los documentales de Discovery Channel, así como diferentes coberturas de su caso, <<http://archivo.eluniversal.com.mx/estados/2014/manuel-hombre-gordo-muere-1012973.html>>.

¹⁷ *Mujeres con los gordos bien puestos*, documental realizado por Cristina Uribe Villa con la participación de Gordas sin Chaqueta: Diana Marcela Salas, Diana Patricia Pulido, July Tatiana Rosero y el grupo de trabajo de los talleres impartidos. Producción de Estados de Cinergia en asociación con Gordas sin Chaqueta, con el apoyo de Fondo Lunaria Mujer, 2016.

¹⁸ <<http://hysteria.mx/colectiva-gordas-sin-chaqueta>>.

las personas gordas, si bien es cierto que la tendencia a realizar estos filmes ha ido disminuyendo. Se debe tomar en cuenta que el sexo gordo es considerado una parafilia llamada anastimafilia.

Los cuerpos y el sexo *hardcore*¹⁹ son representados en la pornografía *mainstream* desde imaginarios de importación anglosajona, lo que puede verse en los términos *fat admirer, chaser, gainer, encoureger*, entre otras categorías fetichistas que implican juegos sexuales forzados entre una gorda y por lo general un hombre delgado. Es importante mencionar que esta misma cultura anglosajona promueve un movimiento llamado *obesity and the fat acceptance movement*, el cual busca la aceptación de estas prácticas fetiche entre corporalidades distintas. Pero lejos de promover las prácticas sexuales con cuerpos gordos parece existir una campaña para rechazarlos; la mayoría de los asiduos a lo pornográfico consideran la sexualidad del gordo sucia, morbosa e incorrecta. Por otro lado, es consumida por muchos hombres de forma anónima por el temor a ser juzgados.

Los ejercicios pospornográficos en México no resultan aún del todo incluyentes con los cuerpos gordos. Aunque se han realizado muestras de manifestaciones pospornográficas a manera de intercambios culturales y amistosos, Canadá y Estados Unidos no dejan de ser los principales productores de estos contenidos. México aún no ha logrado que la pospornografía goce de una extensa producción, esto apunta a que es mínima la cantidad de artistas interesados en trabajar en ella, y aún más pobre resulta la inclusión de cuerpos disidentes. Al parecer estos encuentros también ejercen una fuerza colonizadora que hace querer igualar las imágenes que producen otras naciones. Estamos atrapados en la patologización de la gordura, y siendo la pospornografía un camino lleno de tabúes y secretos, aun para el mismo artista, queda claro que tardará en estallar la presencia de cuerpos gordos de forma incluyente en estas producciones. Quizá sea el mismo aparato de poder cultural el que provoca el rechazo hacia estos cuerpos y la muestra de su sexualidad activa, lo que motiva a muchos artistas a quedarse atrás de la lente, sin ser vistos por el espectador. Parece ser que

¹⁹ La categoría *hardcore* es utilizada en la pornografía para referirse a las imágenes de sexo explícito y en ocasiones un tanto violento; también lo uso para enunciar a las corporalidades que se consideran extremas en sus características de peso.

la huella del estereotipo mediático prohíbe pensar en que se puede ver al gordo como un sujeto sexuado, pero sí como un gordito simpático y bobo.

En estos límites entre la sexualidad y la pospornografía hay un ejemplo que se debe rescatar, el de Constanza Álvarez (*Missogina*), activista y performer gorda, autora del libro *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista & antiespecista*.²⁰ La artista chilena ha logrado hacer una intersección entre el activismo gordo, las prácticas fetiche y la pospornografía, y producir constantemente ejercicios decoloniales que llevan a la pospornografía por el camino del empoderamiento del cuerpo gordo de las mujeres latinoamericanas.

Gordura: el demonio que se empodera durante el ejercicio del performance

Cuando se posee un cuerpo gordo queda entendido que nunca dejará de serlo. Se convierte en un demonio que constantemente atormenta al poseso. La dieta ha pasado a ser un dispositivo de autoflagelo y una de las herramientas que le da más poder al patriarcado: el sometimiento del cuerpo a través de vivir con hambre, medirse y pesarse constantemente con algún instrumento que certifique que se ha adelgazado como la cinta métrica o la báscula, lo que resulta un sistema efectivo para lacerar a cualquiera que no encaje en la norma y así tener un argumento para castigarlo y obligarlo a sentir vergüenza. Bajar de peso es una idea que han ido construyendo las sociedades modernas de manera ficticia; tiene la finalidad de crear al superhombre, o en este caso, a la supermujer, ya que el estigma de la gordura es mayor en esta última. Ella debe ser el ama de casa perfecta y satisfacer cualquier necesidad que el patriarcado le pida, incluyendo la de ser delgada. En ese sentido, el performance de carácter autobiográfico ofrece la posibilidad de empoderar al cuerpo gordo por medio de acciones que funcionan como mecanismos de resistencia política.

El cuerpo gordo se ha politizado. Lucha en contra la discriminación y la ofensa de la sociedad e inclusi-

²⁰ Constanza Álvarez Castillo, *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista & antiespecista*, Valparaíso, Trío Editorial, 2014.

ve el rechazo de la propia familia. Así, el performance se convierte también en una especie de exorcismo que logra desprender al demonio de la gordura, pensado como un tormento cotidiano, para convertirlo en el demonio del orgullo.

El exorcismo, lo llamo yo, es el momento de la acción cuando se fusiona el inconsciente con la conciencia, el instante del olvido de las diferencias, cuando las disidencias se empoderan, se pierde el espacio/tiempo e inclusive la dimensión; ese punto en el que hay una conexión entre el dolor del autosacrificio con una zona etérea, ese umbral que lleva al cuerpo más allá de lo entrenado, de lo practicado. Los escenarios devienen infiernos, el artista del performance parece estar acompañado de extrañas figuras quiméricas que logran confundir; no se sabe de dónde vienen, no se sabe si se quedarán por siempre. Se sangra desde la hegemonía del propio ser, los fluidos se expulsan apuntando hacia direcciones desconocidas,

lo monstruoso se vuelve sublime y lo sublime pierde su forma. Aparece una nueva lengua apócrifa, una lengua que sólo es entendida y codificada en ese momento; lo inexplicable tiene explicación, las teorías se transforman en mitos, las ánimas se hacen presentes, los más profundos miedos se vencen. Ese momento en el que se pone en duda cualquier tipo de conocimiento y el contacto con la gente es amable pero al mismo tiempo voraz, se detectan la menor de las risas, de los asombros, de las compasiones y aparece el más largo de los silencios, de los suspiros interminables. El sudor se vuelve mares y las lágrimas se convierten en sangre, se pasa de la realidad a un estado ficticio y la soledad es más grande que nunca, se vuelve tu amiga, pero en realidad siempre ha sido tu enemiga. El artista se acerca al chamán que sabe cuándo dará fin al ritual del exorcismo. Para que, quizá sólo por esa vez, ese demonio no vuelva a habitar el cuerpo del artista. ▮

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR, Josefina, *Performance un arte del yo, Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014.
- ÁLVAREZ Castillo, Constanza, *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbico, antikapitalista & antiespecista*, Valparaíso, Trío Editorial, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- BUTLER, Judith, *Bodies that Matter. The Discursive Limits of Sex*, Nueva York, Routledge, 1993.
- CONTRERA, Laura y Nicolás Cuello (eds.), *Cuerpos sin patrones, resistencias, desde las geografías desmesuradas de la carne*, Buenos Aires, Editorial Madresaleva, 2016.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 2014.
- _____, *Historia de la sexualidad I, la voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1991.
- _____, *Historia de la sexualidad II, el uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1991.
- _____, *Historia de la sexualidad III, la inquietud de sí*, México, Siglo XXI, 1991.
- _____, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, México*, Siglo XXI, 2015.
- JONES, Amelia y Tracy Warr (eds.), *El cuerpo del artista*, Phaidon, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *58 Indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*, Argentina, Ediciones La Cebra, 2007.
- _____, *Corpus*, España, Arena Libros, 2003.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Diccionario de la Real Academia Española, <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>. Consulta: 3 de diciembre, 2017.
- CONTRERA, Laura, *La gorda Zine*, <<http://gordazine.tumblr.com>>.
- HYSTERIA!, <<http://hysteria.mx>>. Consulta: 10 de enero, 2018.

HEMEROGRAFÍA

- MORÍN ZARAGOZA, Raúl, "Obesidad y sexualidad", Academia la Voz de los Expertos, *Revista de Trabajo Social*, núm. 18, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- PULIDO MARTÍNEZ, Diana, "El papel del cuidado en la configuración de cuerpos gordos de mujeres jóvenes en medios de comunicación, un análisis desde Facebook y la televisión", *Maguaré*, vol. 29, núm. 2, 175-208, Bogotá, Colombia, 2015.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

ERIKA BÜLLE HERNÁNDEZ • Nació el 9 de junio de 1969 en la Ciudad de México. Candidata a doctora en Artes y Diseño en el área de performance por la UNAM. Trabaja sobre la problemática de los cuerpos gordos en México y la discriminación hacia esta disidencia. En el campo de la investigación del performance y arte del cuerpo ha representado a México en festivales como Buzzcut, Glasgow; Forma y sustancia, Guatemala; Perfoartnet, Colombia, y Rapid Pulse, Galería Defibrillator, Chicago. Ha participado en diferentes talleres y colaboraciones con Guillermo Gómez Peña y el colectivo La Pocha Nostra como en el 54 Festival Internacional Cervantino de México y en el Museo de Arte Moderno. Ha participado en diversas conferencias en simposios y coloquios institucionales sobre activismo gordo y performance con cuerpos disidentes. Hay varios escritos testimoniales de su producción artística. Tiene diversas publicaciones tanto electrónicas como impresas.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Militant Documentary ■ **Documental militante**
from the Feminist Practice ■ **desde la práctica feminista**

RECIBIDO • 12 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

MARÍA FERNANDA CARRILLO SÁNCHEZ / INVESTIGADORA Y DOCUMENTALISTA ■
mafecarrillo@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

documental ■
feminismo ■
escarache ■
feminicidio ■
colectiva ■

KEYWORDS

documentary ■
feminism ■
escrache ■
femicide ■
collective ■

RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre la realización del cine documental como un proceso social desde una práctica feminista.

La articulación colectiva y la presencia del cuerpo en la acción directa plantean una búsqueda política deliberadamente feminista, tanto en la narrativa como en el tipo de producciones. Retomo los aprendizajes de mujeres documentalistas como Marta Rodríguez, pionera del cine militante en Colombia en las décadas de 1960 y 1970, y cineastas del Colectivo Cine-Mujer del Centro Universitario de Estudios de Cinematográficos de la UNAM, quienes abrieron camino al cine militante feminista en México en la década siguiente. Concluyo con mi propia experiencia en la producción de cápsulas militantes feministas en el contexto del activismo en contra de la violencia patriarcal en la Ciudad de México.

ABSTRACT

This article reflects upon documentary cinema as a social process from a feminist perspective, in which collective articulation and body presence define the way of production creating a political feminist goal. In this essay, I draw from Marta Rodríguez, one of the first political film makers in Colombia during the 60's and 70's, and the Cine-Mujer Collective formed by women film makers at CUEC-UNAM, who were pioneers of feminist militant cinema in Mexico in the 80's. Finally, I share with my own experiences in the production of feminist militant films in the context of activism against patriarchal violence in Mexico City.

A continuación presentaré el cine documental como proceso social a partir de los aportes realizados por la colombiana Marta Rodríguez, una de las primeras mujeres en realizar cine político militante en América Latina. En segundo lugar haré un muy breve recuento de la trayectoria del Colectivo Cine-Mujer en México a partir del documental *Pioneras* (Katia Morales, 2013), realización en la cual participé como montajista, que evidencia el proceso de transgresión de las primeras cineastas en el Centro Universitario de Estudios de Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Una vez establecido este panorama me centraré en presentar piezas colectivas realizadas en la Ciudad de México en el contexto de procesos de militancia feminista por medio de la acción directa para apoyar, denunciar y visibilizar casos de feminicidios y transfeminicidios, así como de negación del derecho a la legítima defensa de las mujeres y el activismo contra la violencia médica en el tratamiento del cáncer de mama. Reflexionaré sobre las condiciones técnicas de realización y la búsqueda política en los contenidos, entendiendo el documental feminista militante como una práctica de autorrepresentación de las activistas feministas.

El cine político militante de Marta Rodríguez

Documentalista colombiana, etnóloga y antropóloga, Marta Rodríguez¹ pertenece al movimiento del *cinema vérité* y del tercer cine en América Latina. Participó en seminarios impartidos por Jean Rouch en la década de 1960 en París. Al regresar a Colombia en 1965 trabajó junto al fotógrafo Jorge Silva en la construcción de un documental político comprometido desde una perspectiva marxista, como bien marcaban las tendencias de izquierda de la época.

Marta y Jorge realizaron documentales en 16 mm, con una labor de investigación y rodaje de tres a siete años por proyecto. Durante el proceso se mudaban a las comunidades con las que trabajaban y construían una relación diaria, personal y de diálogo, orientada a conocer los contextos y a vincularse en la cotidianidad de las personas protagonistas del documental. Esta perspectiva responde a la influencia del método de la investigación-acción-participativa (IAP) planteado por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, y la organización social liderada por Camilo Torres, quien proponía el “amor eficaz” como

¹ Las reflexiones sobre el trabajo de Marta Rodríguez que retomo aquí son producto de las conversaciones que he sostenido con ella durante repetidas visitas en su residencia en Bogotá desde 2012. Alguna información específica proviene de su página oficial: <<https://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org>>. Consulta: 5 de marzo, 2018.

herramienta política de la teología de la liberación. Creían que el IAP podía transformar la realidad. Es decir, la preocupación iba más allá del deseo individual de expresión, por lo que ejercían el quehacer documentalista como sujetos partícipes de la realidad que filmaban, y por lo tanto hacían lo posible para modificarla colectivamente.

Además, desde la perspectiva marxista de Marta y Jorge, el documental generaba también un proceso de concientización de las personas que en él participaban. Para hacer esto posible mostraban repetidas veces las grabaciones con la idea de que al verse y escucharse a sí mismos en sus condiciones de trabajo o de vivienda, por ejemplo, los habitantes cuestionaran su lugar en la sociedad y buscaran opciones para lograr justicia.

Así, en documentales que tratan el tema de la explotación laboral como *Chircales* (1966-1971) y *Amor, mujeres y flores* (1984-1989), durante y después de la realización de los documentales surgieron sindicatos. Esto trajo, por supuesto, cancelaciones del rodaje y el destierro, elementos plasmados en los filmes, que no esconden su repercusión sobre las vidas de las personas que se organizaron y también sobre los documentalistas.

En otro tipo de acercamientos con poblaciones politizadas, como las comunidades indígenas y organizaciones campesinas, el proceso se tornó todavía más próximo, ya que generaron la participación activa de las personas en el proceso de creación, a tal punto de volverse actores naturales al momento de recrear su propio pasado. Así sucede en *Campesinos* (1973-1975), en el que un grupo de adultos mayores cuenta la relación feudal y patriarcal en la que vivieron en la década de 1930, cuando eran tratados como siervos y siervas sin derechos por los terratenientes de las afueras de Bogotá. En este documental, el acercamiento con la gente llega a tal nivel que ellos mismos reprodujeron sus condiciones de esclavitud frente a la cámara, elaborando con sus propias manos y cuerpos los elementos necesarios para la puesta en escena del uso del “cepo”, instrumento de tortura.

Valga nombrar la construcción de relaciones personales entre la realizadora y los participantes, quienes a pesar de ciertas decisiones que en algunos casos tuvieron consecuencias negativas, continúan cercanos décadas después de concluida la obra.

El último trabajo que Marta realizó con Jorge fue *Nacer de nuevo* (1986-1987), que relata la lucha por la vida de una mujer anciana después de la avalancha de Armero (1985). Jorge Silva falleció el 27 de enero de 1987 en el proceso de rodaje.

Durante la década de 1990 Marta realizó producciones junto con el Departamento de Comunicaciones del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) que narran las problemáticas de la comunidad originadas por el conflicto armado en la región. Los fotógrafos fueron varios jóvenes indígenas y Lucas Silva, hijo de Marta y Jorge.

A principios de siglo Marta produjo junto con Fernando Restrepo *La trilogía de Urabá* sobre las comunidades negras desplazadas por grupos paramilitares en los departamentos de Antioquía y Chocó. *Nunca más* (1999-2001), *Una casa sola se vence* (2003-2004) y *Soraya, amor no es olvido* (2006) relatan desde la perspectiva de las mujeres, principalmente, la situación de desplazamiento forzado y el proceso de organización colectiva para demandar el derecho de retorno y reparación. Actualmente, a sus 85 años de edad, Marta sigue produciendo con el CRIC, con el que lleva más de cuarenta años trabajando. Recientemente realizó el ensayo audiovisual *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2007-2011) y finaliza ahora su más reciente trabajo sobre la rebeldía desde el arte: *Sinfonía de los Andes* (2018).

Quiero retomar algunos aspectos de la propuesta que comprende al documental no sólo como un proceso creativo personal, sino como un medio social que se sustenta en las relaciones interpersonales construidas mediante un tipo de investigación cuidada desde la ética y desde los objetivos temáticos y políticos que se persigan mediante la realización.

A partir de ir construyendo con Marta Rodríguez una amistad de aprendizaje, hoy puedo afirmar que me ubico como realizadora desde una postura política feminista frente a la práctica documental y sus posibilidades en la transformación de la memoria hegemónica y patriarcal. Además, la construcción de vínculos de confianza y de participación con las personas participantes en el documental nos brindan la posibilidad de construir una mirada compleja sobre la realidad, de tener un papel relevante dentro de las disputas públicas por las memorias.

Colectivo Cine-Mujer

En mi proceso de formación en el cine documental tuve la oportunidad de acercarme al cine feminista en el CUEC, donde las primeras mujeres que lograron colarse en esta escuela de cine fueron apropiándose de la técnica destinada sólo a los hombres, y posteriormente construyeron colectivas que en la década de 1980 produjeron obras con contenidos sobre las injusticias en las vidas de las mujeres.

En mi paso por el CUEC, como parte del equipo de *Pioneras*, buscamos evidenciar el proceso de transgresión de las primeras cineastas en esta escuela. La investigación corrió a cargo de Katia Morales y Andrés Pulido. La edición del cortometraje la realicé junto con Abdel Cuauhtli.

El documental inicia con la trayectoria de Marcela Fernández Violante, la única mujer perteneciente a la primera generación (1964-1968) del CUEC. Participó aún como estudiante en el documental *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968-1970), memoria crítica sobre el crimen de Estado que significó la matanza de estudiantes en Tlatelolco. Directora y guionista, realizó el primer cortometraje hecho por una mujer en México, *Frida Kahlo* (1972), que recibió importantes reconocimientos en el país, Europa y Estados Unidos. Dirigió el largometraje *De todos modos Juan te llamas* (1974), sobre el que menciona: “en aquella época fue un trancazo porque nadie había tocado la Revolución Cristera y se había hecho una censura feroz contra los militares y contra los sacerdotes”.²

En 1977 produjo su segundo largometraje, *Canaana*, sobre la huelga en esta mina en 1906, acompañada en la fotografía por Gabriel Figueroa, quien acorde con la mentalidad gremial de la época le cuestionaba “¿qué es lo que están haciendo las mujeres en el cine? Aprenda de mi esposa Marcelita, mi esposa que es una gran pintora [la Bubi Figueroa, quien después quedó viuda; el caballete en su casa, ella pinta, ahí están sus pinturitas, usted que anda haciendo trepada en los cerros metiéndose al socavón de la de mina, dígame que necesidad...”.³

Comenta también sobre el trato del equipo de producción de la película: “ellos nunca habían trabajado

con una mujer; Matilde Landeta tenía 25 años retirada y era la única que había trabajado con los técnicos, y entonces dijeron: a ver esta vieja, a ver si nos aguanta... entonces aguanté... aguanté”.⁴

En 1984 fue la primera mujer directora del CUEC, y en 1995 la primera mujer al frente del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, que tenía cincuenta años de vida. Posteriormente continuó realizando diversas producciones, entre las que destacan, desde la perspectiva feminista, el programa de televisión *Matilde Landeta, pionera del cine* (1982), la ficción *Acosada* (2002) y *De cuerpo presente* (1998), sobre la cual apunta:

pues trata de la educación sentimental del mexicano de los años 30 a los años 90. Pero si les digo que lo edité, muriéndome de la risa, hasta chillábamos Ximena y yo de las cosas tan salvajes que estábamos poniendo, ¿entonces qué ocurrió? Que la gente salía asustada de ver el cortito en el cine. [riendo] En Guadalajara salieron así, y luego me pusieron en una exposición de cine surrealista en el museo de Nueva York, me pusieron ahí con una película de Buñuel porque era surrealista... Pues cuál surrealista, pues es la realidad mexicana de lo que fue el cine de los grandes productores, de cómo *El Indio* le ponía una tranquizita a Dolores del Río, las cachetadas a María Félix y todo, ahí está el maltrato a la mujer.⁵

A partir de las aperturas que poco a poco fueron logrando diversas cineastas, y bajo la influencia del cine militante en diversos países de América Latina, se conformó en el CUEC el Colectivo Cine-Mujer. Al respecto dice Teresa Carvajal, historiadora, cineasta, responsable del archivo de esa escuela:

estas compañeras del colectivo Cine-Mujer vienen de un periodo político muy intenso, muy fuerte, de un cambio social a todos niveles. Son mujeres muy inteligentes ya con otras formaciones y todo, y pues preocupadas con las situaciones de las mujeres que también eran movimientos muy fuertes a nivel internacional, no nada más en México. Era un feminismo de otro tipo,

² Marcela Fernández Violante, entrevista realizada en 2013.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Loc. cit.*

no era el de Alexandra Kollontai o Rosa Luxemburgo, ya otro tipo de feminismo, otras ideas, otro tono. Y pues son valientes, son trabajos muy valientes... Estos cortos pues sí hablan de prostitución, hablan del aborto y de temas fuertes. Temas que dijéramos polémicos en aquella época y hasta ahora en ciertos medios.⁶

Otra participante del colectivo es MariCarmen de Lara, quien actualmente es una de las documentalistas feministas destacada en México, quien ingresó al CUEC en 1979 y actualmente es su directora. Ella nos dice:

del colectivo la fundadora es Rosa Martha Fernández, y están ahí Beatriz Mira, que era también del CUEC, están ahí Laura Roseti, que pasó también por aquí por el CUEC, está Silvia Gagen, en fin [...] Lilian Liberman y ellas están haciendo una película que originalmente yo veo aquí creo que en mi primer año y que me parece súper interesante y me marca mucho, que es y es la película de *Cosas de mujeres* [1978] de Rosa Martha Fernández, que trata sobre el tema de aborto y es una mezcla de ficción y de documental.⁷

MariCarmen produjo *No es por gusto* (1981), una de las primeras aproximaciones documentales en México al tema del trabajo sexual: “es una película hecha bajo la escuela de Jean Rouch, de cine directo, y entonces a ellas les sorprendió mucho ese trato igualitario, equitativo, la manera en que las mujeres se expresaban a cámara. Sobre todo la relación que habíamos logrado con ellas, que claro, fue un año de trabajo”.⁸

De Lara enfatiza en la búsqueda feminista en los contenidos sobre lo privado y la cotidianidad, así como la participación técnica que en ese momento se consideraba un tabú:

la intención no sólo era que las mujeres fueran sujetos de sus historias. La intención también era reflejar desde el documental o desde la ficción; las problemáticas que también vivían las mujeres. La violación, el aborto, que era lo que había retomado Rosa Martha desde el principio, y la prostitución, el trabajo domés-

tico. Las temáticas que también empezaban a discutirse en el movimiento feminista en México.⁹

Posteriormente realizó *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), documental sobre el proceso de organización del sindicato de costureras, quienes exigían sus derechos laborales, pero sobre todo de dignificación de sus vidas después de la muerte de cientos de compañeras atrapadas en la fábrica tras el terremoto del 19 de septiembre de 1985.

Mucha de mi trayectoria también creció junto con el feminismo, y esas cosas me permitieron también sentirme parte de un grupo, no tanto el cine, porque hubo un momento en que por *No les pedimos un viaje a la luna* a mí no me llamaron más a muchas cosas, de alguna manera me marginaron... No te decían abiertamente que estabas censurada, pero bueno, era una película que había tenido todos los reconocimientos menos el mejor para un director, que es que su película se vea, entonces mi película no se veía, y no se veía porque había un cuestionamiento político a la figura presidencial.¹⁰

De Lara continúa en su búsqueda política, y ha logrado financiamiento proveniente de becas y organizaciones de mujeres. Con ello ha podido sostener una producción de más de veinte títulos de documentales durante 35 años de trabajo, que abordan temas sobre la sexualidad, la corporeidad, la necesidad y la violencia patriarcal.

El Colectivo Cine-Mujer alcanzó alrededor de diez años de vida. Se desintegró a mediados de la década de 1980 tras siete producciones, pero permitió la injerencia de temas feministas en la opinión pública, así como la formación técnica de las cineastas que de él hacían parte. Sus producciones son hoy un aporte a la memoria de las luchas de las mujeres frente al aborto, la violación sexual, el trabajo doméstico, el trabajo sexual, la lucha sindical y la organización rural en México.

Documental feminista militante

De los aportes desde la postura política, el manejo de la técnica y la selección de contenidos que permiten la au-

⁶ Teresa Carvajal, entrevista realizada en 2013.

⁷ MariCarmen de Lara, entrevista realizada en 2013.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

torrepresentación de las mujeres en el cine, me interesa el diálogo entre estas posturas de cine militante feminista de las décadas anteriores en México y en Colombia con el ejercicio militante feminista como práctica en el cine documental, ya no desde el cine directo donde se habla de las otras sino desde la acción directa en la que el cuerpo como herramienta de lucha permea las acciones filmadas y los criterios de montaje al hablar de nosotras.

Esta postura resulta necesaria en el contexto de visibilización de la violencia feminicida, en este caso en la Ciudad de México en los últimos años. Como activista he participado en diversos procesos de colectivas feministas que han tenido como objetivos apoyar, denunciar y visibilizar casos de acoso, feminicidio y transfeminicidio, así como de negación del derecho a la legítima defensa de las mujeres. En el actual contexto de democratización de los medios de comunicación, en donde la tecnología ha simplificado los complejos procesos requeridos en el cine, y dadas las circunstancias de las diversas acciones directas, las condiciones técnicas de realización se adaptan a un acompañamiento necesario en el eco de la acción. Así, en mi proceso como militante feminista me he acostumbrado a llevar conmigo una cámara en la acción directa, compartiendo el proceso organizativo de las acciones pero a su vez registrando una memoria desde mi propio punto de vista al interior de la acción.

Desde la Colectiva Alí Somos Todas, conformada para construir memoria y exigir justicia por el feminicidio de Alí Desiré Cuevas, asesinada por su ex pareja el 20 de septiembre de 2009, iniciamos una reflexión sobre el uso del audiovisual para la denuncia urgente de estos hechos. Así, se produjo *Aliversario* (Chu3kas, 2011)¹¹ como conmemoración de los dos años de ausencia de Alí; en la colectiva se desarrolló un guión para la realización de un documental, pero desafortunadamente hasta ahí llegó el impulso para dicho proyecto.

El primer ejercicio que se realizó como colectiva fue *Libertad a Pussy Riot desde México* en abril de 2012,¹²

que relata la marcha solidaria que se realizó hasta la embajada de Rusia en México para protestar por la detención del grupo de punk. Esta acción fue un esfuerzo conjunto de colectivas feministas vinculadas a grupos de defensa personal y colectivas anarquistas de la Ciudad de México. Durante la marcha nos encontramos con una iglesia y espontáneamente se realizó una pinta que decía “alejen sus rosarios de nuestros ovarios”. Al llegar a la embajada se llevaron a cabo rituales de limpieza, declamaciones y una oración por la “Santísima Virgen de las Panochas”. Se finalizó con un ataque de aviones de papel. El video llegó a la plataforma que exigía justicia para las entonces detenidas, y fue el aporte de solidaridad desde México.

A partir de esta experiencia nos percatamos del impacto de este tipo de producciones y lo catalogamos como una estrategia de autorrepresentación colectiva y denuncia política. Ese mismo año fue asesinada Cécile Denisse Acosta, un caso de feminicidio que decidimos acompañar desde la colectiva Alí Somos Todas. Organizamos una acción directa en el Zócalo de la Ciudad de México, invitadas por el Tribunal Permanente de los Pueblos para presentar el caso Cécile mediante un performance y actividades de intervención en el espacio público para la participación de las mujeres. A partir de esta acción y junto con el material de archivo que la madre de Cécile nos proporcionó construimos *Cécile presente* en mayo de 2012.¹³ Este audiovisual tenía la intención principal de denunciar el hecho y, sobre todo, de hacer memoria viva de Cécile. A la vez veíamos cómo el proceso jurídico contra el feminicida y catedrático de la UNAM Martín Manrique Mansour no avanzaba. Se organizó entonces una acción de denuncia pública dentro de las instalaciones de la Facultad de Ciencias, específicamente en el Instituto de Matemáticas, para que todas las estudiantes y sus colegas se enteraran del feminicidio y exigieran junto con nosotras la suspensión preventiva de Manrique en la universidad. De esta acción surgió *Escrache Cécile justicia* en septiembre de 2012.¹⁴

¹¹ Chu3kas, *Aliversario*, 2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=faxmaSVxJsg>>. Consulta: 6 de marzo, 2018.

¹² Colectiva Alí Somos Todas, *Libertad a Pussy Riot desde México*, 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=1neuUQgdhSw>>. Consulta: 6 de marzo, 2018.

¹³ Colectiva Alí Somos Todas, *Cécile presente*, 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=8gsUnRLPp1o>>. Consulta: 6 de marzo, 2018.

¹⁴ Colectiva Alí Somos Todas, *Escrache Cécile justicia*, 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=4vT93do5RRY>>. Consulta: 6 de marzo, 2018.

En 2014 nos activó otro caso de injusticia en la Ciudad de México, esta vez una mujer que fue secuestrada y violada por dos hombres en la colonia Doctores y luego llevada a prisión bajo el cargo de homicidio por defenderse de su agresor, con quien forcejeó cuando él intentó asesinarla: Yakiri Rubio Aupart logró propinarle una cuchillada en la yugular y salvar la vida. Con la aquiescencia del sistema de justicia fue encarcelada durante tres meses, le crearon pruebas falsas para justificar la detención y no le realizaron ningún procedimiento de medicina legal por el delito de violación sexual. Al enterarnos diversas colectivas decidimos llevar a cabo acciones directas frente al juzgado, utilizando el ruido como instrumento para llamar la atención de la opinión pública, que hizo caso al llamado de los tambores y al uso de consignas pensadas para visibilizar los miedos de los machistas y agresores. “Verga violadora a la licuadora” se gritaba en la calle, lo que consolidó una colectiva flotante y cambiante nombrada Likuadoras.

Debido a la complejidad del caso y al ejercicio de tocar el tambor no usé la cámara, sin embargo otras compañeras apoyaron el proceso de búsqueda de justicia de Yakiri por el derecho a la legítima defensa, y desde ese lugar se propusieron comisiones que se encargaron del registro audiovisual. El colectivo *Otras voces, otra historia* realizó una nota sobre uno de los plantones realizados frente al juzgado, titulado *Audiencia del caso Yakiri en el Juzgado 68*,¹⁵ en el que registraron la acción directa que se llevaba a cabo. Asimismo, buscando más visibilidad, se organizó colaborativamente una acción de escrache para pedir la clausura del Hotel Alcázar, en donde sucedieron los hechos: denunciarnos la complicidad de la administración frente a la violación de los derechos de Yakiri. En este caso la colectiva Somos más de 31 se solidarizó y produjo #*YakiriLibre Clausura del Hotel Alcázar*,¹⁶ que rápidamente se movió en las redes sociales y ayudó a ejercer más presión y observación del caso.

Poco a poco fui tomando experiencia en manejar el tambor y decidí filmar con mi celular en diversos mo-

mentos de las acciones directas. Sucedió entonces la desaparición de cuarenta y tres normalistas de Ayotzinapa y el asesinato de uno más, con clara participación del ejército y la policía. La indignación como feministas creció con el uso de la violencia patriarcal estatal para reprimir la disidencia política. Salimos a las calles de la Ciudad de México a expresar nuestro descontento y exigir justicia, juicio y castigo a los responsables. De esta acción surgió *Todxs podemos hacer ruido*,¹⁷ audiovisual que muestra un fragmento de la marcha de la más profunda indignación, vista desde la perspectiva de quienes participaron con los tambores.

El 22 de junio de 2015 en Chihuahua una mujer trans fue golpeada, asfixiada y ultimada con cuatro balazos en la cabeza. Este asesinato destacó por una expresión de corrección simbólica al colocarle botas de hombre y envolver su cuerpo inerte en una bandera de México. Colectivas trans activistas, feministas y defensoras de derechos humanos nos manifestamos en la representación del estado de Chihuahua en la Ciudad de México el viernes 26 de junio. Se entregó un posicionamiento exigiendo a las autoridades verdad y justicia contra la violencia transfeminicida y denunciando la complicidad del gobierno mexicano al no realizar las investigaciones pertinentes, hacerlas públicas y garantizar los derechos humanos. De ahí surgió *Acción contra transfeminicidio en Chihuahua. Exigimos justicia y verdad*,¹⁸ que circuló en las redes de activismo trans en el país.

Finalmente, en este recorrido del quehacer activista en el documental feminista tuve la oportunidad de participar en el taller de OncoGrrrls en noviembre de 2015 en la Ciudad de México. Ahí se plantearon críticas a la visión patriarcal del cáncer de mama y la violencia médica sobre el cuerpo de las mujeres. En este espacio se realizó el documental *Laboratorio de yeso*¹⁹ y un video experimental denominado *Resistencias sonoras*.²⁰ Es interesante cómo aquí

¹⁷ Likuadoras, *Todxs podemos hacer ruido*, 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=LicMkfSRYnc>>. Consulta: 12 de marzo, 2018.

¹⁸ Juventudes Trans, *Acción contra transfeminicidio en Chihuahua. Exigimos justicia y verdad*, <https://www.youtube.com/watch?v=BhFL6Y_bMwk>. Consulta: 12 de marzo, 2018.

¹⁹ OncoGrrrls, *Laboratorio de yeso*, 2015, <<https://oncoGrrrls.wordpress.com/portfolio/laboratorio-de-yeso-gypsum-lab>>. Consulta: 13 de marzo, 2018.

²⁰ OncoGrrrls, *Resistencias sonoras*, 2015, <<https://oncoGrrrls.wordpress.com/portfolio/resistencias-sonoras>>. Consulta: 13 de marzo, 2018.

¹⁵ Otras voces, otra historia, *Audiencia del caso Yakiri en el Juzgado 68*, 2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=Wnkn4GneE0>>. Consulta: 6 de marzo, 2018.

¹⁶ Somos más de 31, #*YakiriLibre Clausura del Hotel Alcázar*, 2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=kx6jppPP4V8&t=40s>>. Consulta: 6 de marzo, 2018.

ya no se manifiesta la estética de la rabia presente en las producciones anteriores.

Así, el documental feminista militante —firma con la cual se cierran todas las obras nombradas en este último apartado— se ubica como una acción directa en sí misma, en la que es necesario poner el cuerpo para participar en la acción que a la vez se graba. Es decir, la práctica documental no equivale a un acercamiento a una realidad que será interpretada y narrada dramáticamente, sino que propone en su hacer la participación y articulación directa de las cineastas con las colectivas, con las causas y con los contextos que se busca capturar. De esta manera no se pretende un retrato periodís-

tico ni objetivo, por el contrario, se emplea un lenguaje directo y fuerte sobre sus aseveraciones audiovisuales respecto a la denuncia de la violencia feminicida y de las instituciones patriarcales que la sostienen.

Por lo tanto, la práctica feminista en el documental entiende al cine como un proceso social vivo, retoma herramientas de la acción participante en la investigación, al amor eficaz como eje de encuentro con otras y otros, a la resistencia desde los medios libres tomando las armas de la información, y a la lucha cotidiana de poner el cuerpo para aportar mediante el lenguaje audiovisual la continuación de este debate para construir una memoria no patriarcal y otras formas de justicia. ▣

SEMBLANZA DE LA AUTORA

MARÍA FERNANDA CARRILLO SÁNCHEZ • Investigadora y documentalista. Profesora investigadora de la Academia de Comunicación y Cultura, y co-coordinadora del Laboratorio de Medios Audiovisuales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Maestra en Cine Documental (FAD-CUEC, UNAM), maestra en Ciencias Sociales (FLACSO-México) y socióloga (UNAL-Colombia). Directora del largometraje documental *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (2017). Ha participado en diferentes cortometrajes documentales como editora, asistente de dirección y sonidista. Ha impartido diversas conferencias, cursos y talleres de cine documental e investigación social. Realizadora de cápsulas militantes feministas.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Rostros de fuego: ■ **Rostros de fuego:**
Shaping Spaces of Justice ■ **formación de espacialidades**
through Performance ■ **de justicia a través**
 ■ **del performance**

RECIBIDO • 1 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

JOSÉ RICARDO GUTIÉRREZ VARGAS / ACADÉMICO ■
 jose_ricardo.gutierrez-vargas@kcl.ac.uk ■
 ■

PALABRAS CLAVE

performance ■
 violencia ■
 feminicidio ■
 cruces ■
 activismo ■

KEYWORDS

performance ■
 violence ■
 femicide ■
 crossings ■
 activism ■

RESUMEN

Las violencias feminicidas que prevalecen en el Estado de México¹ han originado que diversos grupos de mujeres jóvenes y pobres desarrollen estrategias performativas que no sólo les permitan protestar, sino también crear lo que aquí se propone como “espacialidades de justicia”, es decir, sitios donde el encuentro *entre cuerpos* es capaz de ir tejiendo un lazo comunitario. Así, a lo largo de este trabajo retomaré la acción *Rostros de fuego, del bordo a la esperanza*, llevada a cabo por varios grupos de mujeres activistas en la entidad. El caso servirá como sustento para argumentar que este tipo de iniciativas permiten poner, colectivamente, la palabra y las experiencias de las mujeres pobres en el centro de una idea de justicia.

ABSTRACT

The violence against women that prevails in Estado de Mexico is the context where activist groups of working class and young women have been organizing performative strategies in order to challenge such situation. These actions have helped them to create what I will call “spaces of justice”, wherein the encounter between bodies triggers a sense of community. Thus, this article analyses the performance Rostros de fuego, del bordo a la esperanza that was carried out by activist groups of women in Estado de Mexico. I will argue that these kind of actions allow us to place, collectively, women’s stories and experiences in the centre of an idea of justice.

¹ Tan sólo entre 2007 y 2013 más de mil quinientas mujeres fueron asesinadas en el Estado de México. Anaiz Zamora, *En el EdoMex hay cosas más graves que atender que los feminicidios: gobierno mexicano*, <<http://www.proceso.com.mx/?p=372987>>. Consulta: 13 de noviembre, 2014.

Introducción

La hipótesis que guía estas reflexiones es que los performances planeados y llevados a cabo por mujeres jóvenes pobres del Estado de México con el objetivo de contrarrestar los efectos de las violencias feminicidas en sus localidades han servido para crear, por medio de la presencia de sus cuerpos, un espacio que antes no existía: buscan volver a la calle, pues la violencia que permea su entorno las ha llevado a vivir en el encierro por miedo a sufrir una agresión o incluso perder la vida. Además, este espacio les permite evidenciar colectivamente, mediante una multiplicidad de lenguajes que se construyen a partir del cuerpo, la situación que viven.

Propongo ver las acciones emprendidas por estos activismos no como eventos contenidos por un espacialidad física determinada que es la calle, sino como acciones que orientan la formación de un *topos* por medio de la presencia de los cuerpos que protestan contra las violencias feminicidas. Estas iniciativas han tenido que ser creadas, mantenidas y defendidas como espacios públicos de enunciación.

Bajo las consideraciones anteriores, la propuesta es entender dichas acciones como el producto del anudamiento entre una demanda por justicia para las mujeres pobres y la construcción de un sitio donde su cuerpo deja de concebirse como desecho para convertirse en una presencia que se reconoce dentro de un lugar específico (un canal de aguas negras, para el caso del performance *Rostros de fuego*) donde las mujeres han sido *abandonadas* por la ley. Dicho reconocimiento sirve para articular un discurso de justicia que no construye todas sus esperanzas alrededor del terreno estatal y, en cambio, apuesta por el encuentro *entre cuerpos*.² El espacio que se crea en el *entre*, marcado por el encuentro, es donde se re-narra y se re-nombra una violencia, lo que permite poner, colectivamente, la palabra y las experiencias de las mujeres pobres en el centro de una idea de justicia.

Las acciones que estos grupos organizan también modifican, temporalmente, el arreglo espacial de las calles y lugares donde llevan a cabo sus performances. Al recurrir a la forma adverbial “temporalmente” no me refiero a que la presencia de estos cuerpos irrumpa dentro de los espacios públicos de manera efímera, sino que cada acción marca una continuidad en el uso de ese espacio. Y aunque los performances pertenecen a un

² Bajo esta consideración del *entre cuerpos* aludo a lo dicho por Martin Buber, quien para hablar del diálogo entre sujetos destaca que no es un problema entre un individuo y la sociedad. Individualismo y colectivismo, según Buber, destruyen igualmente el diálogo. En cambio, considerar al sujeto como una figura abre la posibilidad de pensar lo que pasa entre sujeto y sujeto, *entre los cuerpos y su encuentro*, lo cual no se reduce a una sumatoria de dos individualidades, sino a un contacto-encuentro donde se corporaliza la palabra que surge del diálogo. Martin Buber, *Between Man and Man*, Nueva York, Routledge, 2004.

tiempo específico irreplicable, eso no quiere decir que el lugar vuelva a ser el mismo una vez concluida la acción. El “espacio público” no sólo se refiere a la disposición física de un lugar determinado sino a las dinámicas sociales que ahí ocurren y que se van asentando de manera visible, a manera de *marcas*, como lo explicaré más adelante cuando apelo al uso del símbolo de las cruces rosas que elaboran las familias de las víctimas de feminicidio.

Rostros de fuego

Me gustaría retomar las acciones que distintos colectivos del Estado de México³ llevaron a cabo el 5 de marzo de 2016 con motivo de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo); que ocurrieron de manera simultánea en diferentes municipios de esa entidad, que es donde se han registrado los índices más altos de feminicidio en el país. Los distintos colectivos marcharon por las calles mexiquenses, y confluyeron en las orillas de un canal de aguas negras que sirve de separación entre los municipios de Ciudad Nezahualcóyotl y Chimalhuacán. En esta zona la pobreza salta a la vista. Una hilera de casas a medio construir emerge a las orillas del vertedero de aguas negras. Lo que separa a las viviendas del canal con olor putrefacto es un montón de basura y tierra. En dicho espacio, durante los últimos años, se han encontrado los cuerpos asesinados de varias mujeres en bolsas de basura con signos de tortura y violación. Por esta razón, aquella franja formada por desechos fue el escenario donde se encontraron ese día para presenciar/participar en el performance *Rostros de fuego, del bordo a la esperanza*. Esta intervención se presentó como una forma de narrar y denunciar lo que lleva pasando en ese sitio.

La acción referida usó el fuego como símbolo de esperanza y lucha. Las jóvenes que participaron, coordinadas por la Red Denuncia Feminicidios Estado de México,⁴ junto con Irnea Buendía y Norma Andrade,

³ Los colectivos organizadores fueron la Red Denuncia Feminicidios Estado de México, Las Enredadas, Movimiento Paular Revolucionario, Madres de Víctimas de Feminicidio en el Estado de México, CECOS, Voces de Lilith, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el Oriente, GiiA Red, Hilanderas y Red Cihuame.

⁴ Es un proyecto social y político que evidencia desde el arte las formas de la violencia contra las mujeres en el Estado de México con el fin de buscar una cultura de la equidad y el respeto de los derechos humanos de las mujeres.



1. Performance *Rostros de fuego, del bordo a la esperanza*, Estado de México, 5 de marzo de 2016. Foto: Manuel Amador.



2. Performance *Rostros de fuego, del bordo a la esperanza*, Estado de México, 5 de marzo de 2016. Foto: Manuel Amador.



3. Performance *Rostros de fuego, del bordo a la esperanza*, Estado de México, 5 de marzo de 2016. Foto: Manuel Amador.

ambas madres activistas, se ataviaron con los colores del fuego (figuras 1, 2 y 3). En los brazos llevaban ramos de flores que al finalizar la acción arrojaron al canal. Mientras deambulaban entre la tierra y la basura, a veces rozándose unas a otras, gritaban palabras con un tono de desesperación: “ayuda”, “piedad”. Sus movimientos eran interrumpidos por pausas, donde cada una de ellas contaba, megáfono en mano, la historia de algún feminicidio ocurrido en México. Cuando las historias finalizaron, las mujeres se formaron en líneas, de frente a otra línea, que no era de cuerpos sino de llamas, hecha con antorchas. Dando la cara al fuego, como si éste guiara un trayecto hacia la justicia y la esperanza, se tomaron de las manos para lanzar discursos improvisados. Finalmente una de las participantes leyó el “Pronunciamiento Político de la Sociedad Civil del Estado de México ante el Aumento de los Feminicidios y la Violencia Hacia las Mujeres en la Entidad”. Todas estas acciones tuvieron un epílogo que consistió en la erección de una cruz rosa a la orilla del canal, la cual se sumó a otra cruz, del mismo tamaño, que se había puesto un año antes por iniciativa de Irinea Buendía (figura 4). Entre ambas, se colocaron catorce cruces pequeñas con los nombres de algunas de las mujeres que han sido encontradas muertas en este lugar.

Las escenas que aquí he descrito contribuirían a la formación de una espacialidad específica, donde ocurriría una deslocalización de la protesta. En este caso, son acciones que conmemoran el Día Internacional de

la Mujer, ya no en las avenidas principales de la Ciudad de México, como cada año ocurre tradicionalmente, sino en los márgenes de la urbe.

Ahí normalmente no se protesta, y el silencio y el aislamiento de la población ante lo que ocurre se convierte en el piso donde se sobrevive. Atestiguar las marchas de diferentes colectivos por las calles de municipios donde rara vez o nunca se han llevado a cabo manifestaciones de esta índole introduce para los habitantes de aquellas zonas marginadas una nueva manera de relacionarse y mirarse entre sí. De esta manera, algunos de los y las residentes de estos cinturones de miseria pudieron ver, a través de dichas acciones, los rostros de quienes son violentadas y asesinables. Las mujeres que fueron parte de *Rostros de fuego* se juntaron para lograr un objetivo específico: exigir el reconocimiento humano de la vida y la muerte de las mujeres pobres. Su presencia no era estática, ni siquiera cuando todo el conglomerado de personas confluía a las orillas del canal. Ellas, con su tránsito, a partir de esta acción y otras que siguen llevando a cabo, transforman las calles del Estado de México de espacios de violencia y muerte a campos de batalla. Las excluidas de la periferia se ponen en el centro de sus comunidades para abandonar el “borde” y para deshacer, aunque sea momentáneamente, la ética patriarcal y neoliberal que las ha confinado a un lugar social periférico, de desecho y abandono.

La relación entre los cuerpos de las mujeres que participan en *Rostros de fuego* con el lugar donde se lleva a cabo se basa en la construcción de una escena sobre el abandono que se podría mirar bajo las consideraciones que hace Rodrigo Parrini, siguiendo a Agamben:

El abandono de un lugar es una materialidad que no queda sencillamente fuera de la ley, ni es indiferente de ésta, sino que es abandonado por ella, es decir, que queda expuesto y en peligro en el umbral en el que vida y desecho se confunden [...] el abandono es una relación ambigua; no es la simple expulsión mediante un decreto o un acto, es la inclusión abusiva de algunos colectivos, su estatus precario, ya que son colocados entre la ley y su ruptura.⁵



4. Mujeres poniendo una segunda cruz rosa a las orillas del canal de aguas negras, Estado de México, 5 de marzo de 2016. Foto: Manuel Amador.

⁵ Rodrigo Parrini, *Falotopías. Indagaciones en la crueldad y el deseo*, Bogotá, Universidad Central, 2016, pp. 130, 136.

Rostros de fuego sirve como una herramienta para aprehender la precariedad de un bordo de basura donde la vida se ha confundido con el desecho. Mirar este lugar a través de esta acción es ver una imagen donde no sólo se constata la pobreza que potencia la violencia y la vulnerabilidad física sobre los cuerpos de las mujeres, también se capta el abandono de este lugar por la ley, pues ahí mismo los cuerpos de las mujeres han sido concebidos como desechos, lo que posibilita que sean precarizados en una dinámica social de “inclusión abusiva”, como afirma Parrini. Exponer esa precariedad mediante una acción no permite sustituir la justicia de esa ley que ha abandonado a las mujeres pobres que han transitado por aquel sitio, pero posibilita construir una aprehensión que apunta a reconocer las vidas que ahí fueron truncadas como irrecuperables/dañadas, y no como simples bolsas de basura, contenedoras de restos humanos que se confunden con todo el mar de desperdicios que ahí se acumula. En pocas palabras, esta acción intenta darle un valor de reconocimiento humano, que hasta el momento no habían tenido, a todas las vidas que ahí se han desvanecido cruelmente. Estas mujeres, al pararse junto al canal, mostraron el valor de sus vidas y señalaron la precariedad de su condición al ser jóvenes y pobres. Es decir, hacer evidentes ante su comunidad, por medio de este espacio, los rasgos que determinarían una “distribución diferencial de la precariedad”,⁶ pues esas características puntuales definen los cuerpos de estas mujeres como potencialmente desechables al no existir ningún tipo de consecuencias legales o sociales en el caso de que lleguen a ser acosadas, violadas o asesinadas.

Este lugar creado por los “rostros de fuego” de las mujeres me hace pensar en lo que la antropóloga griega Anthena Athanasiou ha denominado *spacing appearance*.⁷ Este concepto no tiene que ver con la fijeza del espacio o su materialidad arquitectónica, sino con la manera en la que la acción, como un componente simbólico y político, se hace presente y transforma el lugar, haciéndolo aparecer.

Reunirse en medio de los desechos es una manera que estas mujeres han encontrado para usar imágenes

de lo reminiscente como metáfora visual de eso que se quiere dejar de ser: desecho, despojo.

Lo que se muestra en los registros fotográficos analizados del performance no se reduce a una especie de superficie fenomenológica, lo mirado con el ojo de la carne que da cuenta de las acciones hechas por un grupo de mujeres. Lo que aparece es un movimiento, una “imagen viviente” hecha de cuerpos femeninos que reclaman justicia ante una línea de fuego que de algún modo redime la memoria de quienes fueron cruelmente asesinadas. Esta relación entre cuerpo y espacio ofrece la posibilidad de transformar una “zona de abandono”⁸ en un espacio de justicia, es decir, un lugar físico donde se da una *reconstrucción del encuentro* entre sujetos usando como medio su propio cuerpo. Dicho escenario se convierte en un umbral de la justicia. Siguiendo al jurista Antoine Garapon, Tomás Valladolid asegura que el encuentro significa “el genuino hecho generador de justicia”.⁹ Este encuentro sirve para articular colectivamente al menos dos cosas: 1) un planteamiento que exige la obligación del Estado y la sociedad a rendir cuentas por los feminicidios irresueltos y su posterior incidencia en el reconocimiento de la vida de las mujeres (pobres) y 2) el derecho a reclamar una reparación del daño. Estos dos aspectos pondrían a las víctimas, vivas y muertas, en un sitio central que les ha sido negado.

Surgiría un lugar de enunciación, donde colectivamente se activaría un encuentro que reconoce los rostros de quienes han sufrido las violencias feminicidas. El sentido reconstructivo y terapéutico de la justicia en este caso no tendría que ver, como afirma nuevamente Valladolid, con suplantarse “la sacralización de la ley, relevando la politización de la sociedad y reemplazando la psicologización del mal por una nueva sacralización, politización o psicologización, pero en este caso de las víctimas”.¹⁰ Se definiría más bien como una consecuencia del *encuentro* no sólo entre las y los vivos, también con las asesinadas.

⁶ Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, Nueva York, University of Michigan, 2009, p. 54.

⁷ Anthena Athanasiou y Judith Butler, *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 194.

⁸ Esta noción es recuperada por Rodrigo Parrini, siguiendo al antropólogo brasileño Joao Biehl, quien define una zona de abandono como “espacios físicos definidos, donde se envía a los indecisos/as y grupos crecientes de pobres”. *Falotopías*, op. cit., p. 9.

⁹ Tomás Valladolid, “La justicia reconstructiva: presentación de un nuevo paradigma”, en José Zamora y Mate Reyes (eds.), *Justicia y Memoria. Hacia una teoría de la justicia anamnética*, Barcelona, Antropos, 2011, p. 228.

¹⁰ *Idem*.

La presencia de la ausencia de estas últimas que construye *Rostros de fuego* sería aquello que difumina la dicotomía vida/muerte, y en cambio potencializa el nexo entre quienes están y no están más. El encuentro se convierte en un ejercicio donde se reconstruye la vida ausente, pero también lo político en la lejanía del Estado y la ley, para en cambio encontrar su sentido en la proximidad¹¹ que define a las seres humanas, vivas y muertas, como seres de encuentro. Esta es la fuente de donde emana una memoria (de la injusticia) que sirve como condición de la política. La proximidad entre estos sujetos devuelve la posibilidad de memorializar. Sin la construcción de un recuerdo no existirá posibilidad alguna de hablar sobre lo político, y mucho menos de justicia. A lo que se desea apuntar con esto es que el canal de aguas negras, al ser intervenido por las acciones de las mujeres, es en sí mismo la imagen del abandono que desatan las violencias feminicidas y al mismo tiempo el sitio donde las víctimas son redimidas por medio de un cuestionamiento al abandono que define sus cuerpos y los espacios por donde transitan: una imagen que alude al encuentro, a la vida de las mujeres (pobres).

Ya no hablamos simplemente de un canal de aguas negras que divide dos municipios, sino de un escenario que forma parte y define el encuentro de estas mujeres, en el que la memoria es proceso (expresión mediada por una dramatización) pero también producto (la memoria tiene una presencia, por medio del cuerpo, que se produce como resultado del contacto entre quienes participan y presencian de la acción a las orillas del canal de aguas negras). El encuentro hace que las voces de las mujeres vuelva a surgir, quizá por primera vez, para entender la memoria como una práctica que se sitúa en los despojos, no para ofrecer una imagen descarnada de la miseria que les toca enfrentar a las mujeres pobres, sino para utilizar esa escenografía precaria como aquello que permite ubicar y hacer evidente las condiciones que hacen imposible la formación de comunidad.

¹¹ De acuerdo con Diana Taylor, la ideología sobre la masculinidad patriarcal heteronormada tiende a asociar dicho concepto con un relación de poder, a diferencia de su contraparte femenina que se vincula, desde ese mismo contexto patriarcal, a una idea de proximidad. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*, Estados Unidos, Duke University Press, 1997, p. 37.

Las dos cruces rosas, de aproximadamente tres metros de altura, son una huella visible que transforma permanentemente aquel paisaje dominado por la basura y la pobreza.¹² Cruces que en realidad son *la traza* de un movimiento, o más bien, de varios movimientos que, dentro del Estado de México, se han formado para ir desarrollando redes de colaboración y sororidad que permiten articular un movimiento de mujeres en estos municipios. Estas cruces no sólo sirven para marcar donde los cuerpos de las mujeres se han camuflado con la basura, preferiría concebirlas como materialidades (imágenes) capaces de darle una identidad al canal de aguas negras. Esto porque esas cruces no están agregadas al lugar, sino que ahora son el lugar mismo y ayudan a narrarlo. Si bien puedan representar una especie de ofrenda a la memoria de las asesinadas, también son signo inequívoco de la violencia feminicida.

El 29 de abril de 2016, por órdenes del ayuntamiento de Chimalhuacán se retiraron las dos cruces rosas con el pretexto de que la zona sería pavimentada. Ante ello, la madre de Mariana Lima,¹³ junto con otras 17 personas, acudieron al lugar para recuperarlas.¹⁴ De esta forma las mujeres activistas volvieron a recordar públicamente y colectivamente los motivos que las llevaron a poner las cruces. En las fotografías que registran este hecho podemos mirar una narración de la lucha de estos grupos que también se

¹² Con relación a este punto, las madres y mujeres que protestan contra los feminicidios, con su activismo, también politizan la esfera pública dejando a su paso huellas, que autoras como Alice Driver han denominado *ecotestimonios*. Dicha categoría ha sido usada para referirse a cómo el grafiti, los memoriales, entre otras imágenes, hechos en Ciudad Juárez por las madres de las víctimas de feminicidio, pueden ser considerados como un testimonio geográfico que termina por desestabilizar un discurso hegemónico del silencio. El papel que juegan estas huellas estaría en su materialidad, que además de marcar un espacio, también da forma a ese espacio y lo dota de una identidad específica. *More or Less Dead. Feminicide, Haunting and the Ethics of Representation in Mexico*, Estados Unidos, University of Arizona Press, 2015, pp. 24 y 25.

¹³ Mariana Lima Buendía fue asesinada por su esposo Julio César Ballinas en junio de 2010. Sin embargo, las investigaciones deficientes obligaron a Irinea Buendía a emprender una lucha por justicia para su hija. Paula Chouza, "El Supremo mexicano ordena reabrir un caso por presunto feminicidio", <https://elpais.com/internacional/2015/03/27/actualidad/1427415299_018550.html>. Consulta: 23 de noviembre, 2016.

¹⁴ Angélica Soto, "Retira Chimalhuacán símbolos contra el feminicidio en EdoMex", <<http://www.cimacnoticias.com.mx/node/72530>>. Consulta: 16 de mayo, 2016.



5. "Ordenan quitar nuestras cruces pero no nuestra rabia. Seguimos de pie". Leyenda inscrita con aerosol por parte de las activistas que acudieron a las orillas del canal para recuperar las cruces caídas, 30 de abril de 2016. Foto: Facebook de Irinea Buendía.

lee en el mensaje pintado en el sitio: "Podrán quitar nuestras cruces, pero no nuestra rabia. Seguimos en pie" (figura 5).

Emprender la lucha por los derechos de las mujeres involucra una labor y un *hacer* que se sostienen de las emociones (de la rabia sentida por Irinea y las otras activistas) y de la voluntad propia. Entendería así su acción como un vínculo que se establece entre una práctica y su tesitura emocional y volitiva. Sería, como afirmó Mijaíl Bajtín, "vivir activamente una vivencia".¹⁵ En cierto sentido, el antagonismo generado entre activistas y gobierno, mediado por las cruces rosas, es una especie de trayecto hacia la justicia, una tensión entre dos partes que se constituye a partir de las implicaciones simbólicas de una imagen, la cruz rosa. Esto permite al menos dos cosas: nombrar los feminicidios que han ocurrido en el canal y evidenciar el rol de Estado como feminicida al tratar de ocultar la situación de violencia en que viven las mujeres en el Estado de México.

La eliminación de las cruces por parte del municipio las convirtió en una especie de símbolos itinerantes, cuyo sitio ya no sólo fue la orilla del canal, sino la explanada frente a la Procuraduría de Justicia de Chimalhuacán. De esta forma las activistas volvieron, una vez más, a hacer de la calle un espacio público. Sería una inserción colectiva en el mundo de los discursos relacionados con el género, la clase, la justicia y la me-

¹⁵ Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, México, Siglo XXI, 1997, p. 41.

moria. Las cruces son también una forma material y visual que permite revelar públicamente a las mujeres activistas como agentes capaces de esgrimir sus propias ideas en torno a la justicia para las mujeres pobres.

Esa *alguien* que es revelada no es más que una presencia con rostro propio y que con un pico recupera el símbolo derribado a través del cual teje un discurso de justicia: Irinea vuelve de este modo a levantar su lucha (figura 6). Las cruces se convirtieron en la evidencia de un peregrinaje emprendido por las mujeres desde el canal hasta el centro de su localidad.

Estas cruces rosas no sólo son una materialidad simbólica para demandar justicia por los feminicidios, también son objetos visuales que por sí mismos dan cuenta de una acción que re-narra el vínculo de estas mujeres con sus comunidades y lo significa. En las tensiones con el gobierno se replantean los propósitos y estrategias de Irinea Buendía y el grupo que la acompaña. Y es en esta vitalidad de la lucha que se va tejiendo una forma revolucionaria del pensamiento y de la acción, que dista mucho de aquella revolución que evoca el levantamiento intempestivo de las armas.

Por otro lado, debe quedar claro que con estos argumentos no quiero decir que el uso de las cruces rosas como elementos mediales de una lucha signifique un desplazamiento del discurso político por un discurso simbólico. En cambio, lo que cada una de estas accio-



6. Irinea Buendía recuperando las cruces caídas, 30 de abril de 2016. Foto: Facebook de Irinea Buendía.

nes inaugura es la posibilidad de establecer un legado simbólico y de encuentro, no un desplazamiento sino una conjunción de lo simbólico y la acción política, lo que abre la posibilidad de continuar la lucha a largo plazo. Un tiempo que se extiende más allá de la duración de las acciones mismas. Un tiempo en el que aquel legado simbólico se articularía, como advierte Marcela Fuentes, a otras estrategias que pueden contribuir a la formación de un poder simbólico, pero también de un poder político.¹⁶ Estas acciones podrían considerarse núcleos espaciotemporales que dan inicio a un *poder hacer* que ya no tiene que ver exclusivamente con la creación simbólica de estas mujeres, también se vincula con una forma de organización, de un hacer político que mina la política representativa porque ejerce un comportamiento menos delegacional. Cada acción sería entonces la oportunidad para identificarse como antagonistas del Estado y para articular alianzas y planear acciones futuras.

La itinerancia de las cruces rosas contribuye a la formación de un poder político no tanto por su potencial

para revertir eficazmente la situación de opresión de las mujeres (pobres), sino porque, como se ha dicho, es una posibilidad de encuentro que se prolonga y se replica en diferentes tiempos y espacios que se construyen como una sede generadora de símbolos, pero también como un lugar donde el contacto *entre* cuerpos que construye una postura y una resistencia por parte de las mujeres. El lenguaje simbólico es en sí mismo parte de la gramática de la acción y el poder político. Lo simbólico, en este caso, no puede reducirse a su efecto sensorial/semántico, sin tomar en cuenta su potencial para adquirir cuerpo y encarnarse de forma visible. La repetición y continuidad de estas acciones serían las que, junto con otros elementos que tienen que ver con la estructura estatal y social, posibiliten y construyan un espacio que permita a esas vidas volverse visibles dentro de un entorno donde sus cuerpos acosados y asesinados se igualan a la basura.

En pocas palabras, lo que hacen estas acciones es poner en el centro de una idea de justicia la palabra y experiencias de las mujeres pobres. ▣

¹⁶ Marcela Fuentes, "Presentación", en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 380.

BIBLIOGRAFÍA

- ATHANASIOU, Athena y Judith Butler, *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, México, Siglo XXI, 1997.
- BUBER, Martin, *Between Man and Man*, Nueva York, Routledge, 2004.
- BUTLER, Judith, *Frames of War. When is Life Grievable?*, Nueva York, University of Michigan, 2009.
- DRIVER, Alice, *More or Less Dead. Femicide, Haunting and the Ethics of Representation in Mexico*, Estados Unidos, University of Arizona Press, 2015.

- FUENTES, Marcela, "Presentación", en Taylor Diana y Fuentes, Marcela, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PARRINI, Rodrigo, *Falotopías. Indagaciones en la crueldad y el deseo*, Bogotá, Universidad Central, 2016.
- TAYLOR, Diana, *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*, Estados Unidos, Duke University Press, 1997.
- VALLADOLID, Tomás, "La justicia reconstructiva: presentación de un nuevo paradigma", en Zamora José y Reyes Mate (eds.), *Justicia y memoria. Hacia una teoría de la justicia anamnética*, Barcelona, Anthropos, 2011.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JOSÉ RICARDO GUTIÉRREZ VARGAS • Candidato a doctor en Humanidades por el King's College London (University of London) con una investigación que versa sobre el cruce epistémico entre imagen, memoria, justicia y género en los discursos visuales del feminicidio en México. Asimismo, cuenta con una maestría en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en diversos seminarios y congresos internacionales vinculados a los campos de los estudios visuales, performance y género.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Janin Nuz Garcín: ■ **Janín Nuz Garcín:**
Street Art, ■ **arte urbano, feminismo**
Feminism and Artivism ■ **y artivismo**

RECIBIDO • 2 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

JOSÉ ANTONIO MOTILLA CHÁVEZ / INVESTIGADOR ■
 antonio.motilla@uaslp.mx ■
 ■

PALABRAS CLAVE

arte urbano ■
 artivismo ■
 activismo ■
 feminismo ■
 campo del arte ■

RESUMEN

Janín Nuz Garcín (1990) es una de las artistas urbanas mexicanas con mayor presencia en las esferas nacional e internacional. Su obra está marcada por una perspectiva feminista y por su compromiso como activista, esto en un contexto en el que las artistas visuales que se dedican al *street art* son minoría y el activismo no es generalizado. Parto de la hipótesis de que su práctica creativa se puede entender como un activismo cuestionador del arte, la cultura patriarcal y las dinámicas tradicionales del campo artístico, al considerar que son ámbitos construidos fundamentalmente a partir de una marcada jerarquía centralista y controlados por redes de poder.

KEYWORDS

street art ■
artivism ■
activism ■
feminism ■
artistic field ■

ABSTRACT

Janín Nuz Garcín (1990) is one of Mexico's most renowned street artists. Her work stands out because of her feminist perspective and her commitment as an activist, in a context in which women dedicated to street art are a minority. I propose that her work and artistic practice can be understood as a questioning activism of art, of patriarchal culture, and of the traditional dynamics of the artistic field, as they are constructed through a distinctly centralist hierarchy and controlled by power networks.

Introducción

El arte urbano o *street art* es un campo que, por lo menos en México, ha sido poco explorado por los especialistas en arte. Su origen popular, de tipo barrial, durante mucho tiempo fue estigmatizado como una expresión fundamentalmente juvenil asociada a conductas vandálicas, lo que lo ubicó por algún tiempo fuera del interés de los espacios académicos.

Sin embargo, la irrupción de artistas de renombre internacional como Banksy u Obey, la alta técnica y especialización de algunos de sus actores y el creciente interés que el mercado del arte ha mostrado por las piezas de artistas urbanos o callejeros han motivado el aumento de investigaciones en la materia.

Académicos como Jeffrey Ian Ross consideran al *street art* como un área de investigación emergente que favorece diálogos sugerentes.¹ Consideran que el trabajo que la academia ha realizado hasta el momento permite conformar un cuerpo de trabajo que está dando pie a su consolidación como campo de conocimiento.

Dentro del *street art*, que comprende expresiones como el grafiti y el estencil, se ubica el muralismo callejero, que de acuerdo con Melina Amao Cenicerós “abandona su dimensión clandestina-ilegal, y adquiere legitimidad social e institucional, migrando hacia campos como el del arte”.² Así, fuera del estigma y del halo de clandestinidad, el artista urbano surge como un personaje “digno” de ser socialmente reconocido y con posibilidades de aceptación.

No obstante, la aprobación por parte del referido campo del arte³ no es en automático, ya que el creador urbano, incluso cuando es ampliamente identificado fuera de su ámbito local o inmediato, difícilmente es aceptado como parte de la comunidad artística. Una de las razones es que la mayoría de los creadores urbanos no recibieron formación artística tradicional en alguna de las escuelas o institutos de renombre, no fueron alumnos o discípulos de maestros conocidos como protagonistas del campo, y no han compartido exposiciones colectivas con actores clave,

¹ Jeffrey Ian Ross *et al.*, “In Search of Academic Legitimacy: the Current State of Scholarship on Graffiti and Street Art”, *The Social Science Journal*, núm. 54, 2017, pp. 411-419.

² Melina Amao Cenicerós, *Paredes que hablan: la producción simbólica del espacio urbano a través del street art en Tijuana*, tesis de maestría en Estudios Culturales, Tijuana, México, 2014, p. 1.

³ De acuerdo con Melina Amao Cenicerós a partir de Pierre Bourdieu, entiendo el campo del arte como un “sistema estructurado de posiciones y disposiciones que posee propiedades y reglas particulares, las cuales son conocidas y reconocidas por quienes forman parte de dicho campo, participantes que además se disputan un objeto que está en juego para alcanzar un capital específico”, *ibidem*, p. 20; Melina Amao Cenicerós, “Nuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 38, núm. 82, enero-junio de 2017, pp. 141-172, y Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Cuestiones de Sociología*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 112-119.



Janín Nuz Garcín, comisión para la Alianza Francesa, sin fecha, grafiti. Foto: portafolio de la artista.

motivos por los cuales son vistos como una especie de agentes externos u “outsiders”.⁴

Ante este escenario, ¿cuál es la situación de los y las artistas provenientes del *street art*? ¿Hasta qué punto se logran insertar en el campo del arte de sus lugares de origen? Desde su perspectiva como productores, ¿de qué manera leen el campo artístico? ¿Qué posibilidades les otorga la marginación que el arte académico o institucional les puede imponer? ¿Qué sucede con las mujeres artistas? ¿Acaso enfrentan una doble marginación en un medio fundamentalmente constituido por hombres? ¿De qué manera los factores señalados se manifiestan en su discurso? ¿Hasta qué punto esta apropiación y reflexión sobre su situación

en el campo del arte les permite actuar para buscar mejores condiciones, detonando posturas como las inherentes al artivismo?

Janín Garcín: feminismo, artivismo y *street art*

Para comprender la coyuntura señalada, considero pertinente estudiar la trayectoria de la artista urbana Janín Nuz Garcín, a quien propongo analizar como el elemento indiciario que permita acceder a una lectura del campo del arte, y a la situación que personajes pertenecientes a grupos minoritarios —una mujer en un contexto en el que los hombres son mayoría— tienen que enfrentar para abrirse paso.

Es una artista urbana originaria de la ciudad de San Luis Potosí, México. Su primer contacto con el *street art* fue a los 19 años de edad, cuando descubrió las posibilidades artísticas del aerosol. Estudió diseño gráfico en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí,⁵ espacio en el que conoció a otras

⁴ Marvin Rodríguez Vargas sostiene que el *street art* comparte con la fotografía la condición de arte medio, “pues se sitúa en los lindes de la cultura y el arte”, categoría propuesta por Pierre Bourdieu. Para Sergio Villena Feigo “esta ubicación deriva de la estratificación de las prácticas culturales según su grado de legitimación y, tanto en el caso de la fotografía como en el del grafiti, se caracteriza por la tensión entre usos prácticos (subcultura) y su producción estética (subcampo)”. Sergio Villena Feigo, *En la calle y más allá: una aproximación sociológica al arte grafiti*, San José, Editorial Arlekin, 2016; *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, núm. 43, 2017, p. 520, y Marvin Rodríguez Vargas, *Graffiti artístico en Costa Rica: una mirada sociológica*, tesis de licenciatura en Sociología, Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Sociología, 2014, p. 37.

⁵ Como la artista lo señala, su formación como diseñadora gráfica le dio elementos de gran importancia para abordar su obra, por ejemplo, las metodologías del diseño.

personas interesadas en el grafiti, con quienes aprendió técnicas como la mezcla del aerosol, e hizo sus primeras intervenciones en el espacio público.⁶

Su participación en eventos locales y nacionales paulatinamente la fue posicionando dentro del mundo del arte urbano. Esto la hizo consciente de que como mujer se encontraba en una posición difícil. El *street art* la había llevado a convivir y a trabajar fundamentalmente con hombres, que son quienes controlan el medio. Cabe señalar que si bien existen mujeres involucradas, las dinámicas que se han seguido a lo largo del tiempo permiten a la artista caracterizar el arte urbano como de corte marcadamente “machista”. Por ejemplo, Garcín ha sido invitada a festivales como Meeting of Styles, en el cual participaron alrededor de doscientos hombres y tan sólo tres mujeres.

La artista identificó que, en ocasiones, la inclusión de mujeres en grandes festivales respondía a cuestiones políticas que buscaban posicionar a las artistas para transmitir un mensaje de inclusión, de ser políticamente correctos y “equitativos”, no por la calidad de ellas como creadoras. Por ejemplo, la asignación de espacios para realizar sus intervenciones es seleccionado estratégicamente por los organizadores no por una cuestión de calidad, discurso artístico o temática abordada, sino por el simple hecho de que ellas son “morrás” y tienen que estar a la vista. Esto le provocó “un conflicto muy grande” al sentirse “utilizada como una herramienta para los fines de ellos”, y la llevó a reflexionar sobre las intenciones de la gente implicada en el campo.

Ante este panorama, 2017 fue un momento crucial para la trayectoria de Janín. Hizo una pausa en sus proyectos personales para dedicar sus esfuerzos al activismo y a fortalecer y replantear su discurso. Buscó alejarse del “círculo” en el que estaba inmersa y entró en contacto con mujeres activistas que trabajan en colectivos y organizaciones que buscan incidir en diferentes ámbitos desde una perspectiva feminista. El acercamiento con estos colectivos la motivó a cambiar su discurso artístico; el cúmulo de experiencias, vivencias, situaciones y reflexiones a lo largo de su trayectoria encontraron un marco conceptual que le permitía fortalecerse personalmente.

⁶ Luis Moreno Flores, “Janin, la artista que convierte las calles de San Luis en su museo”, <<http://laorquesta.mx/janin-la-artista-que-convierte-las-calles-de-san-luis-en-su-museo>>. Consulta: 17 de febrero, 2018.

Es interesante analizar el proceso de construcción discursiva de la artista potosina. Mientras que en su primera etapa representaba los rostros de las mujeres “por una cuestión estética y por los elementos que [le] podían funcionar”, la experiencia señalada, las tensiones prevalecientes en el campo y la inmersión en el feminismo la motivaron a abordar su trabajo desde una profunda reflexión sobre el cuerpo, la forma en que las mujeres se visualizan y representan a sí mismas. Marcas como cicatrices que denotan experiencias e historia comenzaron a ocupar un lugar sustancial en el abordaje de la artista para la construcción de lo femenino.

El posicionamiento y la contundencia discursiva de Janín permiten reflexionar sobre el principal soporte que ha elegido. Como señala Julia Antivilo, “muchas artistas y colectivos de artistas femeninos han focalizado su producción visual en el grafiti, el estencil, los afiches callejeros, o las acciones públicas, pues el arte feminista es esencialmente un arte público”.⁷

Activismo

Janín gestiona proyectos para mediante el arte incidir en la comunidad, de manera especial en colonias con importantes índices de marginación, violencia y conflictividad social.⁸ Busca por medio del activismo romper con la hegemonía implantada desde sectores tradicionales y contrarrestar los estigmas que la misma sociedad ha impuesto a este tipo de espacios.

En 2017, en conjunto con otras activistas y con el colectivo Chachachá, conformado por Raymundo Rocha y Dayron López, cuyo interés se concentra en “analizar la propia función de pintar en la calle y el aspecto social del arte urbano” y para quienes la identidad es el eje de su trabajo,⁹ emprendieron un proyecto en la colonia Santa Fe, considerada como una de las más peligrosas de la ciudad de San Luis Potosí.

⁷ Julia Antivilo, “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías”, *Karpa 9, Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 2016-2017, <<http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/julia.pdf>>. Consulta: 17 de febrero, 2018.

⁸ La artista ha impulsado diversos proyectos de murales colectivos, con activistas y asociaciones como Educación y Ciudadanía A. C.

⁹ Cynthia Arvide Sousa, *Muros somos: los nuevos muralistas mexicanos*, México, La Cifra Editorial, 2017, p. 30.



Janín Nuz Garcín, mural en el Festival Constructo 2017, grafiti, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. Foto: portafolio de la artista.

El proyecto se basó en los murales colectivos que Chachachá realiza en áreas conurbadas a la Ciudad de México como Valle de Chalco. Estos proyectos surgen del interés del colectivo de “entender más lo que realmente dice la gente y no tener ese cliché de la identidad mexicana”.¹⁰ Los ejercicios, principalmente pensados para tener un acercamiento e incidir en la comunidad, son aprovechados por los artistas para conocer las dinámicas, los códigos y las costumbres de estos barrios, e incorporar algunos de estos elementos a su discurso.

La tarea de Garcín y de sus compañeras consistió en gestionar los espacios en la comunidad, lo que supuso un importante reto al ser mujeres que se acercaban a un espacio ajeno. Para conseguir la autorización para realizar el mural y convocar a la comunidad tuvieron que investigar y ponerse en contacto con las autoridades del barrio, líderes comunitarios cuyo poder es más respetado que el de las autoridades formales.

La convocatoria trascendió fuera de Santa Fe, ya que estudiantes universitarios y público interesado en el arte urbano participaron en la elaboración del mural. Más allá de la obra, la artista considera que el éxito de este proyecto radicó en la dinámica dada entre los participantes, quienes por lo menos durante unas horas salieron de su cotidianidad y se entusiasmaron por ser tomados en cuenta. Los vecinos de la colonia estuvieron muy agradecidos por la iniciativa, y como cierre de la experiencia se organizó un baile.

Los muros pintados han experimentado un fenómeno interesante: con frecuencia han perdurado, ya que la comunidad se ha esmerado en preservarlos debido al sentido de pertenencia y apropiación del espacio que significan.

Janín sostiene que la motivación para comprometerse con el *street art* nació por la posibilidad de intervenir el espacio público, por ser “muy interpretativo e incluyente, ser la galería más grande del mundo, y por las posibilidades de internación con el contexto que la práctica le otorga”. La visibilidad que tiene una pieza

¹⁰ *Ibidem*, p. 31.



Janín Nuz Garcín, mural en el Festival Entre Líneas, grafiti, Juchitán, Oaxaca, 2016. Foto: portafolio de la artista.

en la vía pública permite el involucramiento de los ciudadanos y el surgimiento de una especie de crítica, no formal ni académica, que la artista valora porque fortalece su discurso. Al ver e interpretar la obra plasmada en el mural, el transeúnte hace una lectura que lo lleva a reflexionar y posiblemente le motive cuestionamientos que descoloquen su cotidianidad.

Así, la labor de Janín supone una actitud cuestionadora del campo del arte, con la cual no sólo manifiesta un posicionamiento político, sino que busca, a partir de murales que a primera vista no suponen un desafío al statu quo, y que incluso por algunos pueden ser vistos como un ejercicio meramente decorativo, impulsar un ejercicio de crítica colectiva que fomente la reflexión y el ejercicio de la ciudadanía.

La artista, quien se define como pintora que ha elegido principalmente el muro por ser el soporte que le permite plasmar su discurso de forma efectiva, considera que la pintura debe tener un alcance mayor que las galerías, espacios a los que acude “gente del mismo círculo”, es decir, actores que en mayor o menor grado integran el campo del arte.

Así, la pintura, al igual que las demás expresiones artísticas, son “excluyentes” al circular dentro de los mismos lugares, y ser producidas, de una u otra ma-

nera, para satisfacer las exigencias establecidas por el mismo campo. Es decir, la creación de profesionales, académicos, artistas consolidados o como se les quiera decir, es realizada con el objetivo fundamental de complacer al campo del arte, aun más si la obra en cuestión es conceptualizada a partir de las “estrategias de producción” propias del arte contemporáneo.

En este sentido, cabe señalar que a diferencia del arte moderno, en el cual la obra tenía un lugar fundamental como síntesis y resultado de un proceso artístico, y justificaba por sí misma su práctica, el arte contemporáneo requiere necesariamente de un discurso que acompañe a sus piezas o resultados y le dé legitimidad.¹¹ En otras palabras, es una práctica simbólica que se legitima por los discursos de sus protagonistas,¹² es decir, son los mismos productores de arte los que dotan de sentido a la práctica. Ante esto cabe cuestionar si es la misma comunidad de colegas la que valida el discurso artístico, y si esta comunidad tiene poco diálogo con el exterior de su área inmediata de influencia o espacio de confort —en este caso el estado de San Luis Potosí.

¿A qué trascendencia aspira un artista o productor de arte potosino? En el caso de Janín, que su práctica artística consista principalmente en el grafiti y la pintura mural, el no haber sido formada dentro de academias artísticas tradicionales —como el Instituto Potosino de Bellas Artes, el Centro de las Artes de San Luis Potosí o la Escuela Estatal de Artes Plásticas—, y el no deber favores a estructuras jerárquicas de la escena del arte local la sitúan fuera de los círculos artísticos tradicionales, mismos que se traducen en redes de poder en las cuales la pertenencia de un artista es fundamental para poder abrirse paso.

La práctica no institucionalizada del *street art* y la distancia que la artista mantiene con el campo del arte local la motivaron, desde un momento temprano de su trayectoria, a pensar y dimensionar su producción en un contexto nacional e internacional, es decir, mientras que para los estudiantes de arte o artistas “emergentes” en un primer momento su horizonte no mira más allá de la Sierra de San Miguelito que circunda el valle

¹¹ Jorge Terrones, *Tres sardinas en un plato e ideas nómadas. Arte contemporáneo y Octavio Paz*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016, p. 88 y Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte concepto*, Madrid, Akal, 1994.

¹² Jorge Terrones, *op. cit.*, p. 101.



Janín Nuz Garcín, intervención de muros, sin fecha, grafiti. Foto: portafolio de la artista.

de San Luis Potosí, y “lo que sucede en el arte gira en torno a ellos”.¹³ Janín encontró en la escena del *street art* de la Ciudad de México, Guadalajara y de América Latina los referentes visuales que le permiten hacerse de un discurso y una propuesta. A esto se le suma su condición de minoría dentro de su medio, lo que la ha llevado a adoptar como referente a artistas mujeres de reconocimiento internacional. Desde un inicio le quedó claro que el camino sería largo, con múltiples obstáculos, y que su éxito dependería de hacer un mayor esfuerzo al que los hombres están obligados.

La práctica, el discurso y la presencia que la artista tiene en el ámbito local, a partir de la alta calidad de sus piezas, le han hecho posible abrirse paso a escenarios nacionales e internacionales y romper con estrategias meramente disciplinares, para explorar un campo más amplio, multidisciplinario, expandido, en cual los soportes no necesariamente son el mural, sino el *mapping*, la pintura en bastidor o cualquier medio que le permita transmitir su discurso.

A manera de cierre

El *street art* de Janín Nuz Garcín permite hacer una relectura del campo del arte porque cuestiona el sistema jerárquico y patriarcal de la práctica artística. Los acto-

res, las instituciones y las redes de poder son puestos en jaque por una artista que, alejada del marco institucional, irrumpe y logra hacerse de un lugar relevante sin ser “captada” por el mismo.

Las herramientas de Janín son su técnica, su esfuerzo, su tenacidad y, por supuesto, su alta factura. Ante el reto de insertarse en este campo teniendo una formación “callejera” y no institucional, ella se abre paso mediante su obra: “en este ambiente dominado por hombres, yo requiero hacer el doble de esfuerzo, ser doblemente buena, para ser reconocida”.¹⁴

Así, desde la minoría, lo excluido, lo no institucional y no “académico” ella se apropia de la escena y se consolida, indiscutiblemente, como una de las artistas con mayor proyección y presencia en el exclusivo campo de la “alta cultura”.

Lo paradójico del asunto es que una artista que viene de una práctica hasta hace pronto “marginal”, cuyo soporte fundamental es el espacio público y no un bastidor, para quien el ámbito expositivo es la calle y no las galerías y museos y sus “mejores críticos” son los ciudadanos que leen y se apropian de las piezas, es quien, salvo poquísimas excepciones, en los últimos años ha tenido mayor presencia y trascendencia fuera de San Luis Potosí. ▽

¹³ Entrevista con Janín Garcín, 16 de febrero de 2018.

¹⁴ *Idem.*



Janín Nuz Garcín, intervención de espacios en el Festival Nueve Arte Urbano, sin fecha, grafiti, Ciudad de Querétaro.
 Foto: portafolio de la artista.

BIBLIOGRAFÍA

- AMAO CENICEROS, Melina, “Nuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos”, *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 82, año 38, enero-junio de 2017, pp. 141-172.
- _____, *Paredes que hablan: la producción simbólica del espacio urbano a través del street art en Tijuana*, tesis de maestría en Estudios Culturales, Tijuana, México, 2014.
- ANTILO, Julia, “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías”, *Karpa 9, Journal of Theatricalities and Visual Culture* (2016-2017), en < <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/julia.pdf>>. Consulta: 17 de febrero de 2018.
- ARVIDE SOUSA, Cynthia, *Muros somos: los nuevos muralistas mexicanos*, México, La Cifra Editorial, 2017.
- BOURDIEU, Pierre, *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.
- HERNÁNDEZ, Daniela, “Los colores de Janín Nuz llenan las calles”, *Fahrenheit Urban*, jueves 2 de marzo de 2017.
- MARCHÁN FIZ, Simon, *Del arte objetual al arte concepto*, Madrid, Akal, 1994.
- MORENO FLORES, Luis, “Janin, la artista que convierte las calles de San Luis en su museo”, en <<http://laorquesta.mx/janin-la-artista-que-convierte-las-calles-de-san-luis-en-su-museo>>. Consulta: 17 de febrero, 2018.
- RODRÍGUEZ VARGAS, Marvin, *Graffiti artístico en Costa Rica: una mirada sociológica*, tesis de licenciatura en Sociología, Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Sociología, 2014.
- ROSS, Jeffrey Ian et. al, “In Search of Academic Legitimacy: the Current State of Scholarship on Graffiti and Street Art”, *The Social Science Journal*, núm. 54, 2017, pp. 411-419.
- TERRONES, Jorge, *Tres sardinas en un plato e ideas nómadas. Arte contemporáneo y Octavio Paz*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.
- VILLENA FENGO, Sergio, “En la calle y más allá: una aproximación sociológica al arte graffiti”, *Anuario de Estudios Centroamericanos*, núm. 43, Costa Rica, 2017.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JOSÉ ANTONIO MOTILLA CHÁVEZ • Profesor investigador de la Coordinación Académica en Arte de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Subjective Transformation: ■ **Conversión subjetiva:**
Gender Performance ■ **el performance de género**

RECIBIDO • 8 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

CRISTINA I. CASTELLANO GONZÁLEZ, SAM BOURCIER Y PATRICIA LESSA / INVESTIGADORES Y DOCENTES ■
cristina.castellano@academicos.udg.mx · mariehelenebourcier@gmail.com · patricialessa13@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

performance ■
pedagogía feminista ■
interculturalidad ■
universidad ■
grag king ■

KEYWORDS

performance ■
feminist pedagogy ■
interculturality ■
university ■
grag king ■

RESUMEN

El presente artículo conceptualiza y reflexiona sobre los cursos, talleres y seminarios de performance de género llevados a cabo en algunos países de América Latina y Europa. Se explican las bases teóricas y conceptuales de la performatividad del género y cómo se institucionalizan las prácticas artivistas feministas en ambientes educativos como la Universidad de Lille en Francia y la Universidad de Maringa en Brasil. Se reflexiona sobre la experiencia en la transmisión y acompañamiento del performance de género para mostrar cómo se puede estimular la conversión subjetiva colectiva al entrelazar el performance de la feminidad/masculinidad con temas como la etnicidad, la pertenencia cultural, religiosa, lingüística, de clase y raza en contextos definidos. Para ello se explican las lógicas de la puesta en marcha de los cursos de performance de género, su funcionamiento y las resistencias o iniciativas vividas por parte de estudiantes y asistentes. También se analizan los criterios de evaluación y validación de este tipo de prácticas y su inscripción en la educación superior con el fin de conocer y comprender cuáles son los alcances y las limitaciones de esta pedagogía feminista.

ABSTRACT

This article conceptualizes and reflects upon gender performance workshops and seminars carried out in Latin America and Europe. The text explains the theoretical and conceptual bases of gender performativity, but also shows how feminist activist practices are institutionalized in educational environments at the University of Lille in France and the University of Maringa in Brazil, for example. The text analyzes the experience of teaching gender performance of femininity/masculinity with an intersectional focus, including ethnicity, cultural, religious, linguistic, class and racial contexts, and shows how these practices encourage subjective transformation. The text explains how gender performance courses work, how they function, and illustrates the resistances or initiatives experienced by students and audiences alike. Also included is feedback on the evaluation criteria used for this kind of practice and its implementation in higher education, in order to know and understand the scope and limitations of this feminist pedagogy.

La performatividad del género es una de las tendencias artísticas más expandidas en el medio feminista, y el performance de las masculinidades y las feminidades una herramienta pedagógica creativa y poderosa utilizada en los estudios de género. En Francia, desde hace un poco más de una década, el crítico y activista trans *queer* Sam Bourcier instauró al interior de la Universidad de Lille 3 un curso original sobre performances y lenguajes en el marco de la licenciatura en Cultura y Comunicación. Dividido en dos dimensiones —un curso teórico estilo CM, curso magistral, y uno práctico llamado TD, trabajos dirigidos— se invita a reflexionar y actuar sobre la manera en que se incorporan y desincorporan las coreografías binarias de la masculinidad y la feminidad. En el curso teórico se analizan textos e imágenes sobre las relaciones entre arte y cuerpo,¹ arte y feminismo,² performance y artes³ y prácticas performativas vinculadas al posporno.⁴ En los talleres teórico-prácticos se trabajan los proyectos de puesta en escena de los performances de género que realizan estudiantes y asistentes.

Pero en el país de la racionalidad cartesiana perfumada de psicoanálisis, en donde los espectáculos callejeros profesionales (*les arts de la scène*) siguen siendo una tradición incontestable en los festivales de verano, los performances aparecen con menor impacto visual que en los países anglosajones, en donde es estudiado y transmitido, o en América Latina, donde el performance es representativo de la historia social del arte desde la década de 1970. En Francia, por el contrario, lo que se pondera es la dimensión poética del performance, el estímulo del sueño artístico, del *rêve artistique*, y en mucho menor medida la emancipación política comprometida con los temas sociales del presente. De ahí que la conceptualización y realización de pedagogías visuales del género inspirada en las epistemologías de los estudios culturales, interdisciplinarios per se, se haya vivido como una pequeña revolución al interior de las instituciones francesas, sobre todo cuando la sociología de las artes sigue siendo dominante para pensar las culturas y las artes.⁵

¹ Amelia Jones y Tracey War, *The Artist Body*, Londres, Phaidon, 2000.

² Peggy Phelan y Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Londres, Phaidon, 2005.

³ Judith Butler, "Le genre comme performance", entrevista en *Humain, inhumain, Le travail critique des normes*, París, Amsterdam, 2005, pp. 13-42. También "Inscriptions corporelles, subversions performatives", "De l'intériorité du genre performatif" y "Conclusion: de la politique à la parodie", en *Trouble dans le Genre, la Découverte*, París, 2005.

⁴ Annie Sprinkle, *Post-porn Modernist, My 25 Years as a Multimedia Whore*, San Francisco, Cleis Press, 1998.

⁵ A pesar de que muchas de las teorías y propuestas filosóficas estructuralistas y postestructuralistas nutrieron los estudios culturales, en Francia el tradicionalismo académico ve con desconfianza los *cultural studies* que se interesan en las imbricaciones entre discursos, producción de sentido, poder y cultura.

En esta práctica instructiva se parte de la idea de que la transmisión del performance debe ir vinculada a la transformación social. Sin plantear propuestas políticas determinadas o utopías para todos desde el arte, se apuesta a la experimentación de la conversión subjetiva de las singularidades, a la ejecución de un performance de género y de la etnicidad. Para ello se requieren, en principio, ejercicios para identificar el lugar que cada ser ocupa en el mundo de las representaciones. Es decir, se estimula un autoconocimiento y un autocuestionamiento de la posición social, racial, nacional, de género. Cada asistente reflexiona sobre el lugar que cree ocupar en el espacio social. Las preguntas ¿cómo creo que me ven los otros en el mundo? y ¿cómo siento que me represento yo en el mundo? son fundamentales en esta parte del taller. Dependiendo de cada caso, los asistentes se cuestionan su posición vital frente a las diversas jerarquías del poder, de los privilegios y de las discriminaciones que cada quien vive o percibe de manera situada. Lo primero que aparece en las respuestas son las experiencias o las percepciones de discriminación. En la Universidad de Lille 3, donde la mayoría de los alumnos es blanca de clase media, el curso ha sido impartido por una profesora mexicana (garantía de alteridad); frente a ella numerosos estudiantes varones *cis* afirmaron sentirse excluidos económicamente frente a los modelos de desarrollo y bienestar de lujo que les presentan las clases más pudientes. También se sienten excluidos al no tener oportunidades laborales, porque los jóvenes trabajan la mayor parte del tiempo en empleos precarios o en empresas que solamente les otorgan un estatus de practicante mal pagado. Identifican su exclusión económica y de clase sin preocuparse por los temas de género, migración o etnicidad tan presentes en sus sociedades multiculturales.

Muchas de las estudiantes que se autoafirman bajo la categoría de mujeres *cis* afirman la discriminación en términos de su movilidad en el espacio público, el acoso vulgar callejero, la dificultad que tienen para divertirse por las noches sin ser fragilizadas (aunque sea simbólicamente) en algún momento, e identifican también la exclusión de clase siempre enfatizando que los varones gozan de mayores privilegios y oportunidades laborales que ellas. Los estudiantes que se autoidentifican como LGBTQ señalan la discriminación en la falta de comprensión, de espacios y de reconocimiento

social frente a las culturas gay y *queer*, sin dejar de puntualizar la preocupación económica frente a su futuro laboral. Un estudiante varón que asiste a los cursos en silla de ruedas es de los pocos sensibles a las discriminaciones corporales, señalando su discapacidad como el elemento central de su exclusión.

Curiosamente, lo más difícil para todos los estudiantes es identificar los privilegios que gozan. Las preocupaciones se concentran frecuentemente en la angustia de clase, e incitarlos a pensar en términos de género les conduce a evocar los estereotipos que las imágenes de los medios de comunicación y de la moda transmiten, y que muchos de ellos buscan alcanzar.

La idea principal de los cursos es invitar a los estudiantes a profundizar sobre la construcción social de su propio género y de su etnicidad para transformarlo o deconstruirlo; el ejercicio no es solamente un reto estético sino simbólico, por lo que las resistencias aparecen. Evidentemente no es sencillo desincorporar años de entrenamiento inconsciente de las coreografías de la feminidad y la masculinidad culturales. Aprender a “cambiar de género”, a “performear su cuerpo” sin caer en clichés es parte de los métodos que se comparten en el curso.

La herramienta pedagógica principal, más que los trabajos de artistas profesionales, son las prácticas de las antiguas generaciones de estudiantes que ejecutaron performances de género. Al principio, los proyectos de las y los estudiantes de la Universidad de Lille, que es una ciudad media pudiente y llena de confort urbano, estaban cargados de lugares comunes. Sin embargo los videos de sus compañeros de cursos anteriores han servido para mostrar a las generaciones actuales lo que hay que evitar realizar cuando se hace un performance de género. Por ejemplo, no caer en la tendencia facilona al travestismo caricatural porque se creaban y reforzaban prejuicios en torno a comunidades y subjetividades completamente ajenas y desconocidas para ellos. Lejos de un performance de género, lo que presentaban los varones de los primeros cursos eran propuestas cómicas de ellos mismos vestidos de mujer.⁶ A veces en bares, a veces parados en las esquinas de los barrios rojos, se paseaban con pelucas rubias o rojas

⁶Las y los estudiantes, en equipo o de manera individual, realizan los performances en el espacio público o privado que ellos eligen. De manera discreta graban un video que es presentado como trabajo final acompañado de una nota de presentación que puede ser autocrítica.

de cabello largo rizado altamente sofisticado, vestidos en lentejuela y minifaldas, medias, tacones, lápiz labial y a veces hasta micrófono en mano, listos para el ligue directo, que se volvía acoso sexual para los presentes y que daba como resultado un producto más cercano a la cámara escondida de baja calidad que al arte del performance.

Las primeras estudiantes, más que hacer una performance de género, hacían una crítica a la sociedad del espectáculo por medio de una presentación de la hiperfeminidad. La sexualidad, la percepción íntima o personal del género estaba ausente en estos primeros ejercicios de performance. Con el tiempo, las nuevas generaciones, gracias a la observación y el análisis de los videos de sus antecesoras, comenzaron a realizar performances más críticos, interesantes y políticos, en los que la sexualidad no sólo era expuesta sino también criticada, deconstruida, transformada.

Los primeros performances de *drag king* surgieron de manera espontánea. Las jóvenes improvisaban sexos plásticos con calcetines y algodones, borraban los rasgos de su feminidad tradicional, camuflaban el cabello largo con capuchas masculinas, algunas introducían barba o bigote y cambiaban radicalmente el género de su vestimenta hasta parecer estudiantes varones. Presentes en los espacios públicos como el Metro o en las clases de la facultad, las estudiantes no sólo ejecutaban por unas horas un performance de su propio género asignado, sino que vivían y resentían las miradas y los comportamientos de la sociedad frente a su transformación.

Es innegable que el impacto de estas propuestas depende del contexto en el que se sitúan y de la intención del mensaje que buscan transmitir. En los performances de género, lo que observamos es que para las estudiantes *cis* ha sido más fácil desplazar su subjetividad hacia otras empoderadas como las masculinas, y que, por el contrario, a los estudiantes varones *cis* les ha costado mucho trabajo renunciar a su posición de privilegio genérico. Parecería que las alumnas ejecutan con mayor facilidad la plasticidad del género que sus congéneres, esto se debe tal vez a que desde las "identidades femeninas" se practica con mayor frecuencia el desplazamiento teatral de la subjetividad para acceder a sectores de privilegio, por ejemplo, para obtener puestos de alto nivel y dirección en el plano laboral, científico, financiero, político, para ejercer de manera exitosa su carrera y romper así el llamado techo de cristal.

Ejecutar la interseccionalidad

Cuando se inició el proyecto para incluir la cuestión de la raza y la etnicidad en los cursos de performances de género, la primera pregunta que se hizo fue ¿cómo ejecutar el performance de raza? El tema no solamente era pertinente sino necesario en vistas de la alta estigmatización que se hace en Francia hacia los individuos de origen migrante, africanos u árabes, principalmente. Evitando entrar en la confrontación directa y superficial que nos recuerda las percepciones binarias entre Oriente y Occidente, lo que se buscó fue delocalizar la mirada y trabajar sobre todo en la cuestión de la "eticidad", entendida como cultura singular de los pueblos o comunidades. Hacer un performance de género que articulara la dimensión cultural y étnica nos arrojó los mismos resultados que se obtuvieron al principio cuando se intentaba hacer el performance de género simple. Los varones pensaron en primera instancia en disfrazarse de mujeres musulmanas con velo integral, o bien en caricaturizar las culturas francoafricanas vistiéndose con motivos kitsch como lo hacen los grupos de rap. Sin ningún respeto frente a estas comunidades, y con un alto desconocimiento de lo que implica el manejo de estos símbolos, el primer reflejo fue performar a través del otro, desplazar la propia subjetividad hacia los estereotipos que vemos en los demás hasta llegar a construir caricaturas.

Varios preproyectos de esta índole fueron rechazados, puesto que la idea era performar el género y la etnicidad desde sí mismos, es decir, tomando en cuenta las inquietudes, las identidades culturales y las percepciones de género propias de cada estudiante, pero siempre insertos en un espacio político singular, el de su región, país o comunidad.

Las propuestas de Guillermo Gómez-Peña sirvieron para introducir la definición abierta del performance y la noción del propio cuerpo como materia prima, "cuerpo arte-facto identidad que debe ser marcada, decorada, intervenida culturalmente".⁷ Se buscaba invitar a los participantes a trabajar sobre sus propias particularidades culturales y de género y no sobre las

⁷ Guillermo Gómez-Peña, "En defensa del Performance", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (selección), *Estudios avanzados de performance*, capítulo 3, "El cuerpo humano", México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

miradas que tienen de los otros. Se trabajó en la noción de presentación y exposición del propio cuerpo y en las posibles miradas paradoxales de la alteridad. El análisis de Coco Fusco sobre el performance *Two Amerindians Undiscovered*⁸ fue una lectura importante, puesto que demostró que no necesariamente la mirada depende de uno mismo sino del público que asiste o lee el performance. Así, cuestionar las miradas o comportamientos dogmáticos sobre los demás daba sentido a la crítica política, religiosa y cultural del performance. Al voltear la mirada hacia ellos mismos para cuestionar su propia cultura, los estudiantes del ciclo escolar 2013-2014 se percataron de la importancia del debate político del momento, porque el partido socialista francés estaba aprobando el matrimonio legal para las personas del mismo sexo.

La oposición y algunos miembros de los partidos conservadores gritaban “el fin de la civilización” y se sumaban a los tres millones de ciudadanos agrupados en lo que se llamó La Manifestación para Todos, que se oponía ferozmente a la propuesta de matrimonio homosexual, marchando por las calles con pancartas rosas y azul es en las que se exigía el regreso a una familia tradicional con “un papá y una mamá”. En este periodo, estudiantes de Lille ejecutaron performances políticos simulando, por ejemplo, matrimonios homosexuales en plazas, iglesias, jardines y todo tipo de lugares públicos frente a una sociedad a veces atónita y a veces divertida.

Alcances y limitaciones

Una parte importante del ejercicio del performance de género y de la etnicidad es la conceptualización que los estudiantes lograron hacer de su experiencia. Aparte de identificar, concebir y transformar a través del cuerpo, en una nota de presentación explicaron lo que el

⁸ En este performance, Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco se instalaron al interior de un museo encerrados en una celda simulando ser de un pueblo amerindio no descubierto. Las respuestas de los visitantes no sólo reflejaron la ignorancia y la violencia de un público supuestamente culto, sino que revelaron también la mirada estereotipada que se tiene de los que son aparentemente distintos o diferentes. Véase Coco Fusco, “La otra historia del performance intercultural”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *op. cit.*, pp. 311-342.

ejercicio les aportó en términos de conversión subjetiva y política, lo que sintieron, lo que se reveló a ellos no pasando por un ejercicio de tipo racional o mental como un trabajo final escrito sino como un ensayo corporal. Más allá de aprender herramientas técnicas de cómo ejecutar un performance, manipular una cámara de video, editar o realizar, las y los estudiantes se percataron de la importancia invisible de las relaciones binarias de género en el mundo social y encontraron sus propias respuestas a la construcción social del género y la etnicidad.

Las limitaciones de esta pedagogía feminista coinciden con las pocas capacidades de desplazamiento subjetivo que pueden manifestarse en términos de la representación cotidiana a nivel físico y corporal. Nos preguntamos también sobre cuál es realmente el impacto político y de transformación social de performar el género saliendo de las feminidades para instalarse en las masculinidades o viceversa. Tal vez las rápidas transformaciones del cuerpo a las que nos está conduciendo la ciencia por medio de la genética, la biomecánica y la gestación artificial conduzcan a una futura transformación y diseño más radical de los cuerpos, las sexualidades, los géneros y sus representaciones, pero en este principio del siglo XXI y en los cursos y talleres que hemos comentado, la herramienta ponderante de conversión subjetiva ha sido el performance de género, particularmente en su declinación feminista hacia el *drag king*.

El quebrantado género en disputa

Prácticas subculturales o trasplantes pedagógicos, los ejercicios de *drag king* no se infieren ni de la teoría ni del paradigma de género como performance y performatividad desarrollado por Judith Butler, pero tampoco se resumen a estos conceptos. La fuerza pedagógica de los cursos de performances de género y de la etnicidad en la Universidad de Lille 3 se apoyan en los talleres de *drag king* y en diversos ejercicios relativos a los géneros performados; incluso si los paradigmas de la década de 1990 siguen siendo interesantes para describir o analizar las prácticas performativas, éstas se encuentran lejos de ser perfectas por ser demasiado asimétricas.

Con *El género en disputa*⁹ Butler realiza dos hazañas: proponer una conceptualización del género como performance sin tener un referente original por el cual guiarse, y sobreponer el *drag queen* al rango de paradigma. *El género en disputa* propone una encarnación del paradigma de género como performance situado del lado de la feminidad dejando de lado la masculinidad. Con la *drag queen* Butler hizo entrar en la esfera teórica y universitaria una figura minoritaria y subcultural poco valorizada, por no decir ridiculizada. Esta inversión, que se muestra como algo cercano a la *camp theory*, permitió deconstruir una feminidad hegemónica que fue considerada durante mucho tiempo una pálida y falsa imitación de la “feminista auténtica”. Pero el hecho de que esta supraposición (un tanto al estilo de Jean Genet) fuera reconocida como de baja reputación, *trash*, abyecta, como la *drag queen* o el tubo de vaselina de Genet en el *Journal du Voleur* (que un teórico de las subculturas como Dick Hebdige ha escogido como el escudo para simbolizar el valor subversivo y podríamos decir “reversivo” de éstas),¹⁰ no tuvo que ver con el *drag king* a pesar de que estas subculturas eran visibles y accesibles en los Estados Unidos de finales del siglo xx. El *drag king* es uno de los ángulos muertos de *El género en disputa* aunque evoca con parsimonia las *butch* y otras masculinidades lesbianas.

El silencio y la invisibilidad que rodean las prácticas *drag king* pueden explicarse diciendo que el espectáculo del performance de la feminidad, cuando es entendido a fortiori bajo el ángulo del “travestismo” y de lo cómico —como lo fue mucho tiempo en el caso del cine o del teatro—, es menos amenazador culturalmente que el espectáculo de la no naturalidad masculina que rara vez hace reír. A ello hay que añadir que la idea de performar las masculinidades para interrogarlas y transformarlas viene de las subculturas *queer* y *trans* de finales de siglo, y no es llevada a cabo por una corriente de pensamiento o un movimiento social equivalente al feminismo. Es Johnny Science, un *trans Female to Male* (FtM) quien inició con Diane Torr las técnicas de *bin-*

*ding*¹¹ y de la barba a lo largo de un taller que se desarrolló en el departamento de Annie Sprinkle en Nueva York en 1990. *El género en disputa* es ante todo una crítica feminista de las insuficiencias del feminismo, y una crítica de la feminidad que sigue siendo el principal objeto de ataque de un feminismo que no ha extendido su trabajo de deconstrucción a las masculinidades y a lo que ellas pueden aportar cuando nos las reapropiamos. Es lo que la crítica unívoca del patriarcado no autoriza e incluso prohíbe. Las culturas *queer* van a completar el proyecto y la crítica de *El género en disputa*, el cual no aporta la discusión en el tema de la masculinidad en sí; prueba de ello son los trabajos posteriores de Butler sobre las subjetividades *trans*, a quienes se les priva de fuerza performativa al optar por el paradigma de género como melancolía, lo cual es todo menos empoderador, por no decir transfóbico.¹²

Hay que constatar que los talleres de *drag king* que se desarrollan en las universidades o en los bares lésbicos funcionan siempre bien para públicos de lesbianas, *queer* o mujeres heterosexuales. La obsesiva pregunta sobre la falibilidad o la reversibilidad del performance de género ni siquiera se plantea, y sin embargo ocupa un lugar central en Butler, sin duda porque su conceptualización, a la vez postmodernista y filosófica, la ha conducido a privilegiar una noción de repetición temprana de Derrida y Freud (más que de Deleuze) al llevar al extremo la noción de ritual antropológico de Turner, lo cual es a la vez muy antisocial y nada colectivo.

Es, pues, muy importante tomar distancia con la teoría del performance y del rol que la teoría francesa (la llamada *French Theory*) ha jugado en la conceptualización butleriana de los géneros para poder apreciar los efectos del performance de género en tanto que escenario pedagógico. Es, de hecho, uno de los objetivos del curso teórico sobre el performance que está articulado a los trabajos dirigidos de performances en el curso de Lille 3. Butler se enseña como texto conectado a sus numerosas réplicas externas. Las subculturas de género, sin las cuales la teoría de Butler no hubiera podido

⁹ Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, España, Paidós Ibérica, 2007.

¹⁰ Véase Dick Hebdige, introducción a *Sous-culture, le sens du style*, París, Zones, 2008, pp. 5-7. Primera edición: *Subculture. The Meaning of Style*, Londres, Methuen & Co, 1979.

¹¹ *Binding* es el proceso de aplanar y cubrir los senos por medio de una tela apretada que los disimula para crear una apariencia de pecho masculino.

¹² Véase Marie-Hélène Bourcier, “F*** the Politics of Disempowerment in the Second Butler”, *Paragraph, A Journal of Modern Critical Theory, The French queer Renaissance*, edición especial, noviembre, vol. 34, núm. 3, 2012.

haberse logrado y que permiten alterar igualmente la pureza de su teoría, son prueba de ello. También los performances artivistas y feministas que preexistían y exceden la reapropiación butleriana del performance. Los géneros como performances son enseñados como una formación de saberes y de prácticas, es decir, una red de películas y prácticas de géneros que rebasan largamente el cuadro de *El género en disputa* o de *Female Masculinities* de Judith Halberstam.¹³ Las fronteras entre teoría y práctica, pero también entre las diferentes disciplinas (sociología, artes, antropología, feminismo, teoría *queer*, estudios *trans*, estudios de performance), son retomadas para producir una matriz pedagógica que aborde más el empoderamiento de género (*gender power*) que la teoría de género.

El primer beneficio de esta iniciativa de empoderamiento de género es desarrollar un enfoque en el que los géneros y el performance se vuelvan más un proceso que un concepto. Correlativamente, la espacialización y la temporalización del *drag* retoman toda su importancia. La espacialización, es decir, el hecho de performar en el espacio público, permite que las y los estudiantes entiendan el rol crucial del espacio en la reiteración del sistema sexo/género binario. Se les invita a abandonar el escenario de la *drag queen* hecha teoría para confrontarse al espacio público, generalmente urbano, y también se les llama a asistir a la “queerización” del espacio académico. Esto se manifiesta el día en que los diferentes grupos de estudiantes hacen una presentación de sus performances en el anfiteatro; ahí se hacen visibles las identidades de género *queer*, habitualmente vistas como “mancha” en el espacio universitario universalista y republicano, que preserva la opción epistemológica positivista y monocultural en su política de la identidad, que no es otra más que la identidad nacional.¹⁴

Si es verdad que el género masculino y el género femenino son una copia sin original, la pregunta es saber a qué se parecen esas copias, a qué tipo de masculinidades apelan o modifican, cómo se anclan temporalmen-

te, históricamente, políticamente según los contextos. Como lo subraya justamente Elisabeth Freeman en su análisis sobre las dimensiones temporales, colectivas y sociales, “[la conversión] *drag*, pensada desde la performatividad *queer* en realidad oculta lo social en lugar de recrearlo”.¹⁵ Así, la dimensión temporal del *drag* es casi siempre borrada por el enfoque teórico.

Diane Torr o Bridge Markland han evocado frecuentemente las figuras familiares que utilizan en sus performances de la masculinidad.¹⁶ Sin embargo, no es la única opción ni la más practicada, y los talleres de *drag king* no pueden ser contenidos en una perspectiva familiar o psicoanalítica, mucho menos de tipo edipiana o aquella que supuestamente revelaría la “vida psíquica del poder”.

Los *kings* profesionales, o incluso aquellos que lo practican por sólo un día, lo hacen sobre la construcción social y cultural de la masculinidad más que sobre un sujeto disociado o a punto de la ruptura. En los talleres de *drag king* y en los performances de la masculinidad realizados por las estudiantes no es extraño encontrarlos con figuras históricas como el Che Guevara o masculinidades populares como las de las estrellas de rock o del cine como los Beatles, Johnny Rotten o James Dean. La re-actuación de la masculinidad que se produce actualmente en los talleres de *drag king* no tiene mucho que ver con su forma freudiana, que sería una actitud compulsiva por la repetición, que a su vez daría información sobre la interioridad del sujeto, un sujeto desprendido de toda dimensión política, colectiva o social; en una palabra, un sujeto reprivatizado. Correlativamente, las masculinidades *drag king* no se definen por su capacidad de acción incierta. Al contrario, el *kinging*,¹⁷ como su nombre lo indica, es un asunto de empoderamiento en su tradición feminista. Encontramos esta dimensión temporal en los performances de la masculinidad propuestas por las estudiantes que no son presas de las figuras familiares ni de la masculinidad heterosexual. Es frecuente que los performances se realicen evocando a cantantes populares homosexuales como Freddy Mercury, por ejemplo,

¹³ Judith Halberstam, *Masculinidad femenina*, España, Egales Editorial Gai y Lesbiana, 2008.

¹⁴ Para un análisis de este giro en el espacio-performativo véase “Performing Academy: Feedback and Diffusion Strategies for Queer Scholarship in France”, en Rachele Borghi, Marie-Hélène Bourcier y Cha Prieur, *Companion for Geographies and Sexualities*, Ashgate, 2015.

¹⁵ Véase Elisabeth Freeman, *Time Binds, Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham y Londres, Duke University Press, 2010, p. 63. Particularmente el capítulo 2 titulado “Deep Lez, Temporal Drag and the Specters of Feminism”. La traducción de la cita del inglés al español es nuestra.

¹⁶ En *Venus Boyz*, documental sobre la escena *drag king* anglosajona realizado por Gabriel Baur, 2002.

¹⁷ La acción de practicar el performance del *drag king*.

o que se utilicen otros registros de la masculinidad gay como el súper sadomaso, el homosexual que va a las discotecas, etcétera.

Más allá de fracasar, o de llevar la marca intrínseca de la falibilidad de las normas de los géneros, los performances de la masculinidad como prácticas pedagógicas en la universidad dicen bastante sobre la administración de la diferencia sexual que las instituciones pretender llevar a cabo en el marco de su neoliberalización salvaje. Es al menos lo que concluimos de la tentativa de modificación de la fórmula del curso que debería permitir a los estudiantes masculinos trabajar sobre su masculinidad.

Uno de los valores pedagógicos inmediatos que se desprenden de los talleres *drag king* y de los performances es permitir a los estudiantes sentir directamente el poder asimétrico de la dimensión de género en la cultura occidental. Si sigue asociado a la masculinidad heterosexual y cisgénero, el taller de *drag king* demuestra que la masculinidad no le pertenece, que la masculinidad pertenece a todo el mundo y no tiene ancla biológica. Cuando esta dimensión se vuelve demasiado visible, la resistencia frente a los talleres de *drag king* puede manifestarse de manera extrañamente violenta. Fue el caso del año universitario 2015, durante el cual el curso de performance fue animado por un performer gay, quien era a su vez un antiguo estudiante de la Universidad de Lille 3. El objetivo era construir talleres destinados a estudiantes masculinos cisgénero que no podían participar en los talleres de *drag king*. La nueva modalidad les permitía trabajar sobre su masculinidad en un ambiente no mixto. Como se subraya más arriba, las y los estudiantes tienen frecuentemente la tendencia a trabajar el performance de género del “otro sexo” más que el suyo, y esto vale particularmente para los estudiantes masculinos —menos para las estudiantes—, quienes performan en masa la feminidad de las trabajadoras sexuales o la feminidad sexy, que a su vez toma prestada los códigos de la primera. No ha habido un sólo año universitario sin que los videos de los performances estudiantiles muestren ya sea el performance del trabajo sexual o del género femenino en lugares de prostitución. Su experiencia es inevitablemente la del desempoderamiento, y es casi siempre violenta. Los insultan, los tratan de “putas”, de “travestis”. Sin

embargo, las estudiantes que performan la masculinidad expresan un *power trip* gracias a los privilegios de la masculinidad, incluso en el espacio público, ya que casi siempre pasan como hombres; ello porque es poco probable que se piense que la masculinidad es el resultado de un performance como lo es la feminidad, que casi siempre está sumisa a la restricción de la naturalidad por la artificialidad, como bien lo muestran los discursos publicitarios de las coloraciones capilares que promueven un color aún “más natural”.

De ahí que la voluntad de recentrar el ejercicio performativo sobre la masculinidad de los estudiantes cisgénero masculinos se enfrentara a una violenta oposición por parte de los propios alumnos y del personal académico. Al profesor a cargo le suprimieron arbitrariamente la posibilidad de hacer una evaluación, lo cual provocó una degradación de la relación pedagógica que llegó hasta un boicot del curso y a violentas manifestaciones de agresión homofóbica en la cuenta de Facebook de los estudiantes de la licenciatura.

El curso fue calificado de “farsa” y el interventor caricaturizado en esta red social como un perverso sexual al representarlo como un Hombre Araña tirado a cuatro patas “listo para el sexo anal”, susceptible de dar buenas calificaciones a los estudiantes que posarían desnudos para él, o que se dejarían fornicar cuando éste les pidiera que utilizaran “prendas confortables para los talleres”. A pesar de las constantes denuncias, los responsables del departamento y de la oficina de discriminaciones de la universidad y la rectora no reaccionaron aun habiendo sido informados.

La naturaleza y la violencia de los ataques, así como el rechazo a realizar el ejercicio en clase, son elementos novedosos en un curso que cuenta con más de diez años de existencia. Las reacciones de los estudiantes se parecen a la mirada arrogante y a los comentarios incisivos que los policías españoles hicieron del tubo de vaselina que encontraron en las bolsas de Jean Genet cuando lo arrestaron. Al marica se le reenvía a los limbos de su abyección primaria. La duración y la dureza del debate sobre el matrimonio entre personas del mismo sexo en Francia contribuyó a esta situación, lo que generó hartazgo y confusión. Como se mencionó, en 2013 los videos de los performances de género presentados por los estudiantes retomaban como temática el matrimonio gay y lésbico, y la orientación sexual más que

los géneros propiamente hablando. Los performances defendían y representaban matrimonios entre personas gays y lesbianas. En 2015 parecería que el trabajo sobre la masculinidad apuntaba a la perversión homosexual porque cuestionaba la masculinidad heterosexual: “otra vez una loca como maestro”, decía uno de los comentarios en la red social. ¿Cómo explicar, entonces, que los estudiantes que parecían tan de acuerdo con el matrimonio homosexual manifestaran tal ansiedad cuando se trataba de desnaturalizar su propio género?

Lo que está claro es que el matrimonio homosexual, llamado también matrimonio para todos, no propone una deconstrucción de los géneros; al contrario, reinstala la ficción de la diferencia sexual adoptada en Occidente desde la época moderna. En los términos en los que es articulada y representada por los gays homonormativos y el movimiento gay institucional, el matrimonio gay y lésbico tiene lugar entre dos hombres y dos mujeres. Pero no entre dos “desviados” del género, entre una *butch* y una *fem* o entre dos *tapettes*.

De manera paralela, desde 2008 la privatización de la universidad francesa ha sido acompañada por una administración de la igualdad y la diversidad que va en el mismo sentido. Las políticas de igualdad hombre/mujer conforme a las exigencias del *gender mainstreaming* reinstalan la diferencia sexual dada la concepción de la masculinidad y de la femineidad indexadas biológicamente; por otro lado, las políticas que luchan contra las discriminaciones promueven acciones preventivas y victimizadas, verdaderas antípodas de la afirmación cultural y el empoderamiento de las minorías sexuales y de género. Por tanto, no hay que sorprenderse cuando constatamos que en el siglo XXI los estudiantes pueden pensar no ser homofóbicos al estar a favor del matrimonio gay (no trans), y al mismo tiempo realizar prácticas homofóbicas hacia las llamadas desviaciones de los géneros, que es en sí lo mismo que se les reprochaba a los invertidos en el siglo XIX.

El performance de género en Brasil

El 29 de julio de 2014, un martes, tuvo lugar el taller de *drag king* coordinado por Sam Bourcier y Patricia Lessa. La actividad fue realizada en el bar Atari. Contó con aproximadamente 22 participantes entre docentes

y estudiantes de la Universidad Estadual de Maringá (UEM), algunas activistas del Colectivo María Lacerda de Moura, dos estudiantes de teatro de la Universidad Estadual de Londrina y dos estudiantes de la Universidad Federal de Santa Catarina.

El Simposio Internacional con Sam Bourcier en la UEM tuvo actividades diversificadas, tales como conferencias, reuniones con grupos de investigación, ocupaciones artísticas con artistas de Maringá y Londrina. El taller de *drag king* fue realizado fuera de la UEM para propiciar el encuentro de estudiantes y docentes con un público mayor, también por la disponibilidad y facilidad posibilitada por el local. Una de las propietarias del bar, ex alumna del curso de moda de la UEM y participante del grupo de investigación en género, colaboró organizando un camerino con espejos, mesas, perchas y objetos facilitadores para el performance *drag king*.

La actividad colaboró para las transgresiones de género a medida que las participantes, al performar las masculinidades, creaban personajes diversos, desde guerrilleros, punks, artistas e inusitadas experiencias en las que se mezclan etnias, culturas, historias y artes feministas de la existencia.¹⁸ Cabe resaltar que las actividades que antecedieron al taller posibilitaron un instrumental teórico feminista y *queer*, organizando saberes y herramientas pedagógicas necesarias para cuestionar los papeles fijos de masculino/femenino. Marareth Rago llama artes feministas de existencia a las experiencias de enseñanza, artivismo y experimentación corporal que buscan formas más creativas y dinámicas de mezclar los géneros y reordenar saberes localizados.

La actividad contó con un equipo de fotógrafas profesionales relacionadas con las artes, estudios feministas y *queer*; destacamos el trabajo de Fernanda Magalhães, Roberta Stubs, Fernanda Paz y Marian Pessah. Las personas que participaron en el taller estaban inscritas en el evento y tomaron parte de las otras actividades. El público fue mixto: quienes asistieron al evento, que acostumbran frecuentar el bar o que fueron para asistir al performance *drag king*.

¹⁸Margareth Rago, *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, São Paulo, Editora Unicamp, Campinas, 2013.

El taller es un modo de performar las masculinidades. Orientando a la problematización de los papeles se pregunta ¿qué es la “masculinidad”? Esta cuestión está en el centro de la discusión sobre la masculinidad femenina. No tenemos una respuesta definitiva para la pregunta, pero sí algunas sugerencias sobre por qué la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo de los hombres, o cómo podemos experimentar algunas masculinidades alternativas. Las masculinidades y las femineidades minoritarias ayudan a desestabilizar los sistemas de género. Masculinidad no es sinónimo de “hombres”. En los performances se abren posibles modos de liberar los cuerpos presos en el papel de destino y recrear un modo más lúdico, transviado de masculinidad, que incluye el papel de la vestimenta en la configuración de género.

No existe una palabra final o una definición que aglutine todos los modos de expresión vía vestimenta. Existen diferencias entre las prácticas *drag kings*, transexuales, travestis, transformistas o *crossdressers*, porque, justamente, las palabras crean y recrean realidades e inventan modos de existencia no hegemónicos; sus diferencias están circunscritas a los grupos y las “políticas y epistemologías de la localidad, del posicionamiento y de la situación”.¹⁹ Las prácticas del vestirse son situadas y reconstruyen los espacios y posiciones para las que fueron destinadas.

La vestimenta, como tecnología de género, expresa una profusión de sentidos visibles en las imágenes. Si bien, por un lado, reproduce la división binaria, por otro amplía el campo de las representaciones desordenando sus normas. Las imágenes de la ropa constituyen importantes elementos pedagógicos para la educación de los cuerpos, puesto que informan cómo los sujetos sociales deben presentarse, y su función disciplinaria separa a las personas en categorías de género, clase y etnia. Los feminismos posibilitan, por otro lado, analizarlas como importantes elementos constructores de cuerpos generizados, instituidores de representaciones inmersas en valores y en creencias normativas, pero también muestran las posibilidades de resistencia como formas potentes y creativas de romper ese orden

¹⁹ Donna Haraway, “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”, en Heloisa Buarque de Hollanda (coord.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Río de Janeiro, Rocco, 1994, p. 196.

y reinventarse en el mundo. Susie Bright provoca el cuestionamiento:

Aquí están algunas ideas para dejarte con la cabeza inquieta: existen *butchs* que se visten con ropas bien femeninas porque eso las excita. ¿Quién es realmente travesti? ¿Una *butchs* en ropas masculinas o una *butchs* vestida con ropas femeninas? [...] mitad de las lesbianas que trabajan en la industria del sexo como bailarinas eróticas o prostitutas son *butchs* disfrazadas de mujeres femeninas. Y para el ojo clínico de una *femme*, eso está más que obvio.²⁰

Es importante aclarar que optamos por la terminología masculinidad sin hombres²¹ porque su definición está unida al arte de transformarse, de jugar o de transitar por un papel social diferente a las identidades polarizadas y fijadas en hombres y mujeres. Podemos decir que masculinidad sin hombres es el nombre que se le da a una persona que por algún motivo se viste con ropas, accesorios y adornos hegemónicamente considerados masculinos. Entender esta práctica como la iniciativa individual de un determinado sexo/género que se porta como el otro puede dar margen a una comprensión estereotipada, binaria y reduccionista, ya que su práctica está más asociada a factores sociales y comportamientos de grupos específicos en situaciones localizadas.²² Otra dimensión está ligada a su carácter artístico. Las masculinidades sin hombres no están restringidas a imitación y observación, es más profundo: son interpretaciones que resignifican y recolocan en el mundo a los personajes creados. La vestimenta masculina, tanto en lo superficial como en lo más profundo, es una narrativa visual que recrea cuerpos y, más tarde, inventa personajes. Rognon-Ecarnot²³ exploró el tema de travestismo y la representación del cuerpo en tres libros de Monique Wittig: *Virgile, non, Les Guérillères* y *Le Corps lesbien*. En el primero la apariencia femenina es una señal de servilismo humillante, que limpia el cuerpo de cada individuo en nombre del “mito de la

²⁰ Susie Bright, *Sexo entre mulheres: um guia irreverente*, São Paulo, Summus, Brasil, 1998, p. 27.

²¹ Judith Halberstam, *op. cit.*

²² Donna Haraway, *op. cit.*

²³ Catherine Rognon-Ecarnot, “Poétique et politique du travestissement dans les fictions de Wittig”, *Clio: histoire, femme et sociétés. Femmes travesties: un “mauvais” genre*, núm. 10, París, 1999.

mujer". Las obras de esta feminista representan una lucha para la disolución de las fronteras de género.

La polifonía de sentidos que brota de lo social indica que el mismo aparato que construye las identidades, las representaciones, que moldea los cuerpos en cuerpos sexuados, al mismo tiempo no consigue fijarlos, visto que hay líneas de fuga que mueven a los sujetos y los reacomodan en nuevas prácticas sociales, desestabilizando sus identidades. Si existe una construcción que moldea cuerpos en femenino y masculino hay posibilidades que desestabilizan esos lugares comunes. La obra de Wittig trabaja en pro de quebrar los lazos con la heteronormatividad y sus consecuentes modelos.²⁴

Su idea de lesbianidad es propositiva: ser lesbiana es no identificarse ni con mujeres ni con hombres. El libro *Queda para o Alto*,²⁵ publicado por la editora Vozes y escrito por el autor con seudónimo de Anderson Herzer, cuenta la historia de Sandra Mara, que pasó gran parte de su vida como interna de la Febem,²⁶ en la unidad de Villa María, en São Paulo, y quedó conocida con el sobrenombre de "Bigote". Anderson Herzer, Sandra Mara o Bigote, que se suicidó el 9 de agosto de 1982 tirándose de un viaducto sobre la Avenida 23 de Mayo, amaba mujeres en una sociedad misógina donde lo masculino es positivado y elevado al estatuto de "dominante". Importante resaltar que Herzer "se vestía de hombre" y usaba sobrenombre masculino, importantes códigos para la construcción de su proceso de subjetivación. Su trayectoria demuestra que las relaciones plurales son forzadas por los mecanismos de domesticación presentes en los dispositivos de la sexualidad, misma que lucha para reacomodar la sexualidad centrada en la reproducción y en lo masculino como referencia central; de ahí se puede inferir que su sufrimiento, soledad y suicidio son algunas de las marcas de ese dispositivo.²⁷

Herzog, o Sandra Mara, tuvo un destino diferente al de Víctor Victoria del París de 1934, interpretado en el cine por Julie Andrews: una cantante lírica desempleada que conoce un cantante homosexual recientemente despedido. Arman un plan: ella se

hace pasar por un hombre, el Conde Víctor, que es un transformista. En el cine, el glamour y la novedad, pero en las calles de São Paulo, Herzog encontró la soledad y el miedo. ¿Su tentativa de inserción social, a través de los trayectos y de las vestimentas masculinas, chocó con su condición social? Pregunta importante para pensar las barreras impuestas a las mujeres para que ingresen en algunos locales de dominio masculino. Esto nos muestra la importancia de los talleres *drag king* para quebrar las normas de género y reinventar los papeles sociales y las identidades de género, teniendo en el cuerpo un locus de resistencia a la continuidad de las mujeres y las prácticas sociales heteronormativas.²⁸

Para Bourcier²⁹ podemos usar la categoría "travesti" sin cuestionar la prerrogativa de los cuadros androcéntricos donde se encuentra anclada. Cuestiona qué se construye con este modelo: ¿es esencialmente considerado una cuestión de ropa? ¿Sirve para cumplir la continuidad normativa entre sexo y género y para restablecer la sexualidad dividida en masculinidad y femineidad biológica? ¿Reproduce el binarismo social y político? Para la autora existen tres posibilidades de modelos interpretativos: el médico (de finales del siglo XIX y a comienzos del XX), el emancipatorio feminista de Beauvoir y el performativo *queer* de Butler. De esta manera, utiliza la idea de "prácticas transgénero" para abarcar un mayor número de expresiones que ayudan a reevaluar cómo el travestismo asume un carácter de perversión en determinados momentos históricos.³⁰ Opta por el término transgénero como modo de traspasar las fronteras de género y ampliar las prácticas sexuales.

Conclusiones

La vestimenta masculina sin hombres, pensada en el campo de la educación y de las artes, puede ser una potencia que transgrede las normas de género y recrea modos de existencia disidentes, rebeldes y menos conformados a las normas sociales y a la disciplina de los cuerpos.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Caída hacia arriba.

²⁶ Febem: Fundación Estatal para el Bienestar del Menor. Son centros de rehabilitación para personas menores de edad.

²⁷ Patrícia Lessa, *Lesbianas em movimento: a criação de subjetividade (Brasil, 1979-2006)*, tesis de doctorado en Historia, Brasil, Universidade de Brasília, 2007.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Marie-Hélène Bourcier, "Femmes travesties et pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement", *Queer Zones 1*, París, Balland, 2001.

³⁰ *Idem.*

En el campo de las artes en Brasil podemos decir que algunas artistas crean performances de género porque cantan, bailan, componen, juegan e interpretan personajes vistiendo masculinidades sin hombres. Rita Lee en 2001 hizo un homenaje a los Beatles con un CD llamado *Aquí, allí, en cualquier lugar*; en la portada del disco hizo un performance de género: fue fotografiada vistiendo saco negro y sombrero blanco dentro de una cabina telefónica roja *a lo Londres*, la producción tuvo como escenario de fondo la sierra de la Urca, en Río de Janeiro. Vemos esa obra como una relectura del grupo inglés a través de la mirada de la rockera paulista, por eso “aquí, allí, en cualquier lugar” toma un significado de identificación, tanto de la cantante con el famoso cuarteto que generalmente se presentaba vistiendo traje negro como con la proximidad en el estilo musical y en el performance artístico. La idea de “vestir el otro género” es recurrente en el campo musical brasileño, podemos citar como ejemplo los grupos Secos y Mojados y Los Mutantes o, inclusive, los performances de Dzi Croquetes. Así, el carácter performativo trabaja con la imitación, que no es copia, sino reapropiación creativa de identidades preestablecidas. La teoría *queer* clama por una postura autocrítica para los sujetos envueltos, una actitud crítica que incida sobre el propio sujeto *queer* en favor de otros que produzcan acciones políticas más efectivas.

Margareth Rago³¹ al escribir sobre feminismos y artes sugiere que algunas propuestas de mujeres en las artes posibilitan crear otros modos de constitución de la subjetividad, que ella llamó estéticas feministas de la existencia. Muestra cómo pueden existir modos diferentes de organizar su lugar en el mundo, otras “artes de hacer” que resuenan y reinventan las relaciones amorosas y sexuales. Para la autora, la crítica feminista evidenció múltiples estrategias de liberación de las formas obligatorias impuestas a las mujeres por la cultura heteronormativa. Así las “artes de la existencia” son, para Rago, técnicas de constitución estilizadas en la producción de subjetividades construidas a partir de las prácticas de libertad y de creatividad.

Los discursos feministas libertarios vislumbran modos de transformar las experiencias individuales y sociales con el mundo, la vida y la producción de saberes,

mostrando formas de resistencia a las normalizaciones y disciplinamientos de los cuerpos. Ayudan, pues, a pensar que vestir una masculinidad sin hombres puede ser una forma de arte para transformarse a sí, y de esta manera crear una estética de sí que resuene en lo social al romper binarismos. Es importante destacar que a través de los juegos performativos de la vestimenta cada vez más personas, independientemente de su orientación sexual, pueden tener acceso a modos nuevos de romper los lazos entre la compulsión por la heterosexualidad y la dominación de un género sobre el otro porque justamente lo que cuenta es la pérdida de referencia o, como dice Halberstam,³² el hecho de actuar un género específico. Ella apunta a las masculinidades femeninas como importantes para transgredir los géneros y sus apariciones en diferentes momentos de la historia a través de las artes, la literatura, la fotografía y el cine.

Consideramos que si por un lado la vestimenta masculina para mujeres representó históricamente para algunas artistas una forma de inserción en un medio dominado por los hombres y la cultura patriarcal, por el otro significa/significó un importante código para reinventar las experiencias individuales y sociales con el mundo de una forma más libre y creativa. Los performances de Rita Lee, desde su participación en Los Mutantes, así como los performances *drag king* pueden ser percibidos como estéticas feministas de la existencia, porque su potencia performativa traslada las normas de género.

Las masculinidades sin hombres prestan el cuerpo a un personaje que incorpora una o más *personas* que se manifiestan de modo variado. Entre el ver y el mirar hay alguna diferencia. Educamos nuestra mirada de acuerdo con las condiciones de producción en que son creadas las imágenes. El término masculinidades sin hombres permite incluir a todas aquellas personas que desafían los límites de sexo y de género, ya sea en la educación o en el arte.

Los performances de género y de etnicidades ayudan a los estudiantes a pensar y proponer cuestiones como ¿cuántas jóvenes dejan de frecuentar la escuela porque de repente se descubren trans, lesbianas o gays? ¿Cuántas personas perciben que necesitan cambios

³¹ Margareth Rago, *op. cit.*

³² Judith Halberstam, *op. cit.*

corporales que se adecuen a su percepción de género y, por eso, son excluidas de los espacios escolares? La escuela, finalmente, ¿es para todos? Los grupos LGBTQ estiman que cada año crece el número de víctimas de la violencia transfóbica, lesbofóbica y homofóbica, que van del insulto verbal hasta agresiones físicas y asesinatos con requintes de crueldad. ¿Hasta cuándo las escuelas van a esquivar esa discusión y dejar parte de la población al margen del conocimiento? ¿Hasta cuándo las escuelas públicas le darán la espalda a la población LGBTQ y continuarán sirviendo para la perpetuación de estas violencias?

En el caso brasileño, en 2005, los movimientos LGBTQ organizados ayudaron al Ministerio de la Educación a desarrollar el “Proyecto Escuela sin Homofobia”, que fue creado con la finalidad de combatir el prejuicio sexual en las escuelas públicas por medio de acciones como formación de profesores, seminarios, charlas, investigaciones y estrategias de comunicación. Parte de estas acciones fue la elaboración del llamado “kit anti-homofobia”, material educativo que incluía videos, boletines, cuadernos y carteles. Su elaboración contó con la participación de especialistas de varias áreas y con las entidades representativas; también se recibió apoyo tanto de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura como del Consejo Federal de Psicología. Ambos consideran el material adecuado a las diferentes edades y el desenvolvimiento afectivo-cognitivo para lo cual es destinado. Inclusive, contando con estos apoyos, el material fue rechazado en última instancia y retirado en función de las campañas homofóbicas patrocinadas por políticos ligados al fundamentalismo religioso, que además de boicotear el trabajo de los movimientos organizados también influyen negativamente en las políticas públicas educacionales. Diez años después del retiro del proyecto del kit, en 2015, vemos nuevamente a la bancada fundamentalista hablando de “ideología

de género” y retrocediendo en las parcas conquistas políticas hasta aquí alcanzadas. Inclusive, si esas alas fundamentalistas religiosas utilizan argumentos que se oponen a las cuestiones de una educación laica, nuestras acciones en los performances de género y de las etnicidades ayudan a accionar nuevas estrategias educativas y políticas artivistas, más allá de recordar que lo que se busca es garantizar el acceso de todas y todos a la educación laica.

Finalmente, se observa que las pedagogías performativas para abordar los géneros y las discriminaciones constituyen un enfoque que presenta ventajas a la conversión subjetiva. Conjugan la creatividad y el espíritu crítico y permiten a todos los estudiantes y participantes —ya sea que pertenezcan a las minorías sexuales y de género, o bien a los estudiantes heterosexuales— la realización de un trabajo sobre sus propios géneros. Desde este punto de vista, el aporte específico de los talleres *drag king* es introducir la “disputa de la masculinidad”. Ello permite también tomar distancia con las políticas de *gender mainstreaming* de la universidad que se traducen casi siempre como luchas contra las desigualdades hombres/mujeres en una perspectiva de festejo convencional (el 8 de marzo) y que casi siempre son negativas o victimizantes. Esto sucede específicamente cuando se focalizan únicamente en las violencias sexuales y verbales y no proponen luchar contra las discriminaciones de manera transversal y afirmativa. Una cosa es denunciar los estereotipos de género y otra muy distinta proponer cursos y talleres que estimulen la afirmación cultural y la expresión de los géneros en sus dimensiones múltiples. Proposiciones pedagógicas destinadas a generar no sólo el empoderamiento sino también una visión política de los géneros que no se preste a prácticas de obstrucción anti-géneros y que nos lleve a entender que la “ideología del género” no es, en lo absoluto, un asunto propio de los movimientos LGBTQ. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- BORGHI, Rachele, Marie-Hélène Bourcier y Cha Prieur, “Performing Academy: Feedback and Diffusion Strategies for Queer Scholarship in France”, en *Companion for Geographies and Sexualities*, París, Ashgate, 2015.
- BOURCIER, Marie-Hélène, “Femmes travesties et pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement”, en *Queer Zones 1*, París, Balland, 2001.
- _____, “F*** the Politics of disempowerment in the second Butler”, *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory. The French queer Renaissance*, vol. 34, núm. 3, Edimburg University Press, noviembre 2012.
- _____, *La fin de la domination (masculine): pouvoir des genres, féminismes et posteminisme*, <<http://www.multipitudes.net/La-fin-de-la-dominacion-masculine>>. Consulta: 25 de febrero, 2018.
- BRIGHT, Susie, *Sexo entre mulheres: um guia irreverente*, São Paulo, Summus, 1998.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le Genre*, París, la Découverte, 2005.
- _____, “Le genre comme performance”, en *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, París, Amsterdam, 2005.
- FREEMAN, Elisabeth, *Time Binds, Queer Temporalities, Queer Histories*, Inglaterra, Durham & London, Duke University Press, 2010.
- FUSCO, Coco, “La otra historia del performance intercultural”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, “En defensa del Performance”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- HALBERSTAM, Judith, *Masculinidad femenina*, España, Editorial Egales, 2008.
- HARAWAY, Donna, “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”, En Heloisa Buarque Hollanda (coord.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Río de Janeiro, Rocco, 1994.
- HEBDIGE, Dick, *Sous-culture, le sens du style*, París, Zones, 2008.
- JONES, Amelia y Tracey War, *The Artist Body*, Londres, Phaidon, 2000.
- LESSA, Patrícia, *Lesbianas em movimento: a criação de subjetividade (Brasil, 1979-2006)*, tesis de doctorado en Historia, Brasil, Universidade de Brasilia, 2007.
- PHELAN, Peggy y Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Londres, Phaidon, 2005.
- RAGO, Margareth, *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, São Paulo, Editora Unicamp Campinas, 2013.
- ROGNON-ECARNOT, Catherine, “Poétique et politique du travestissement dans les fictions de Wittig”, *Clio: histoire, femme et sociétés. Femmes travesties: un “mauvais” genre*, núm. 10, París, 1999.
- SPRINKLE, Annie, *Post-porn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*, San Francisco, Cleis Press, 1998.
- VENUS BOYZ, *102 minutos*, dirigido por Gabriel Baur, producción alemana, 2002.

SEMBLANZAS DE LOS AUTORES

CRISTINA ISABEL CASTELLANO GONZÁLEZ • Profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara. Doctora en Artes por la Universidad de París 1, La Sorbona. Sus intereses de investigación tratan las representaciones artísticas del siglo xx y xxi vinculadas con temáticas de género, ciencia y migraciones. Entre sus publicaciones recientes se encuentra la coordinación del libro *Feminismos visuales*, ediciones CUCSH udG, 2018.

SAM BOURCIER (MARIE-HÉLÈNE BOURCIER) • Es profesor de la Universidad de Lille 3, Francia. Reconocido activista y teórico *queer* con numerosas publicaciones sobre performatividad, género y estudios culturales. Hoy es una de las voces más creativas de los estudios de género del mundo francófono. Su más reciente publicación se titula *Homo Incorporated. Le triangle et la licorne qui pète*, París, Cambourakis, 2017.

PATRÍCIA LESSA • Profesora en la Universidade Estadual de Maringá, Brasil. Doctora en Estudios Feministas y de Género con especialidad en Historia. Sus líneas de investigación articulan temáticas relacionadas con visibilidades, masculinidades y educación. Es especialista de la teoría feminista *queer* vinculada con los estudios visuales poscoloniales.