

Las bordadoras de arte
Aproximaciones estéticas feministas

Francesca Gargallo Celentani



Gargallo Celentani, Francesca

Las bordadoras de arte / Francesca Gargallo Celentani

México: Editores y Viceversa, 2020.

p.; 21cm

ISBN: 978-607-96976-7-9

Ensayo de género

Las bordadoras de arte/ Francesca Gargallo Celentani

Primera edición en Editores y Viceversa: 2020

Editores y Viceversa, S.A. de C.V.

H. Escuela Naval Militar 59, San Francisco Culhuacán

C.P. 04260, México, D.F.

ISBN: 978-607-96976-7-9

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la copia o la grabación sin la previa autorización por escrito de los editores. Los textos son de dominio público por lo que pueden reproducirse citando a la autora y a la editorial

Diseño de portada: Felipe Olivares Cuarenta

Edición y cuidado editorial: Valentina Tolentino Sanjuan

Formación: Sinhué Bellescusa Mendieta

Fotografías: Obra de Sonia Félix Cherit/ Fotografía de Miguel Ángel Cid

Prefacio

Por Eli Bartra

Al leer este libro de Francesca Gargallo siento que le estamos dando continuidad a las conversaciones entabladas durante años sobre un tema que nos fascina y en torno al cual hemos trabajado ambas desde hace mucho tiempo: la estética feminista. No puedo dejar de percatarme de las distintas formas en que sus escritos se hermanan con los míos. Las reflexiones expresadas en este conjunto de textos, que conforman una polifonía, hacen pensar, y estoy convencida de que harán rumiar y aprender a quienes se acerquen a él.

Son más que necesarias, imprescindibles, reflexiones como las de Francesca sobre estética feminista, sobre las artes de las mujeres tanto históricamente como del presente. A las feministas de esta y otras partes del mundo les ha interesado poco la estética, casi nada la historia del arte y menos aún las “manualidades” y las artes populares. De ahí

lo oportuno, lo pertinente y lo importante de un libro como este que aborda estas temáticas y mucho más.

Francesca Gargallo apuesta a lo largo de los nueve capítulos, agrupados en este armónico volumen, por una liberación estética feminista y ello frente al despiadado mundo que radiografía. Mantiene el necesario enojo y optimismo para querer transformarlo, en cierta medida, por medio de las palabras, pero no solo.

Un surco, empero, atraviesa todo el libro y es el de la violencia hacia las mujeres con sus mil rostros. Aunque lo luminoso se asoma siempre, hay procesos de liberación posibles y una producción artística que emana de ellos. El eje estructurador dentro de esta temática de violencia sistémica patriarcal es el cuerpo lacerado que requiere liberación y el escudriñamiento de las artes visuales y escritas conforman el núcleo. Le interesa tanto la plástica, el performance o el teatro, como la fotografía, el cine y la narrativa, pero la poesía lo envuelve todo. La visión poética del mundo la define.

En el libro la historia de las luchas, del pensamiento feminista y la estética feminista se van entretejiendo con las artes en una infinidad de manifestaciones específicas de mujeres concretas de México y más allá, para conformar la polifonía que he mencionado más arriba. En virtud de esto mismo su labor es interdisciplinaria pues el hilo de su bordado es

tanto la filosofía, (sobre todo la estética y la ética) como la historia.

No se puede dejar de reconocer que los textos son informativos, didácticos, claros y contundentes, y ponen el acento en la creatividad desde los márgenes. Mujeres, todas, pero de entre ellas no olvida, antes al contrario, a las chicanas, las indígenas, las negras, las lesbianas, las otras, las no hegemónicas, por decirlo de alguna manera.

Lo claro y lo distinto, ya lo señalaba Descartes, es una virtud que es preciso destacar, subrayar, ya que vivimos aún bajo el influjo de los escritos posmodernos que tan a menudo ofuscan la realidad; Francesca se coloca con su ágil pluma lo más lejos posible de esa jerga posmoderna inextricable.

Le preocupa y se ocupa tanto del sexismo como del racismo y del clasismo. Y las feministas son percibidas como sujetos autónomos y como dice ella: no más igualdad, no más diferencia, aparte de simplemente ser.

Va saltando, como en la vida misma, de una idea a otra, pero las va entretejiendo sobre territorios diversos. Su discurso es siempre, invariablemente, contra la dominación, venga de donde venga, y para destacar las diversas resistencias de “los vencidos”; resistencias en femenino, atribuciones subalternas, identidades grupales y utopías rebeldes aparecen en todos y cada uno de los textos, con el telón de fondo de la violencia. Artistas, creadoras, individuales y colectivas conforman la trama.

Casi todas las personas que se sumergen en cuestiones de estética y mujeres acaban tocando el asunto de si existe o no un quehacer específico de las mujeres en las artes, de si se crea de manera diferente de acuerdo con los géneros o las preferencias sexuales. La tendencia ha sido la de negar lo femenino en el arte. Dentro del feminismo hay quienes hemos apostado en sentido inverso. Pienso que las mujeres casi siempre, en los mundos conocidos, crean en tanto sujetos sexuados y generizados. La existencia de un arte y de una literatura femeninas y el significado de lo “femenino” le preocupa a Francesca. Sin embargo, se decanta por la idea de que lo femenino es solamente lo tradicional, solo el estereotipo de mujer cabe en lo “femenino”. “Por supuesto, no creo que lo femenino sea lo propio de las mujeres, sino lo que se les atribuye”, afirma Francesca. Yo pienso, en cambio, que lo femenino sí es lo propio de las mujeres, atribuido la mayoría de las veces, pero caben todas las formas posibles de ser mujer en este planeta, en Nuestramérica, el estereotipo y las rupturas. Femenino es lo que corresponde a las mujeres y no es, por lo tanto, una sola cosa. Es múltiple y complejo. De la misma manera que el arte feminista no es uno, sino la suma de la multiplicidad, la diversidad y la heterogeneidad del feminismo.

Así como aparece la cuestión de lo genérico cuando se habla de prácticas artísticas, también surge indefectiblemente el asunto de la función del arte; esta ha sido una de las grandes preocupaciones de la estética y a Francesca también le interesa al igual que la importancia y el significado de

la autoría de las obras. ¿Para qué sirven las prácticas artísticas? ¿A quién sirven? ¿Deben tener alguna función social o ninguna? Sin decirlo explícitamente es evidente que Francesca es contraria a la nefasta noción del arte por el arte. Las prácticas artísticas, indudablemente, sirven para mucho, tienen una función social múltiple y compleja y, en un lugar destacado, son útiles para la liberación de los seres humanos.

Ninguno de los capítulos queda al margen de la condena a la execrable violencia hacia las mujeres, como dije. Todo el libro conforma una enorme cruz como las que se colocan en el desierto por cada mujer asesinada en el marco del atroz feminicidio sistémico patriarcal. Los hilos con que se han ido bordando cada uno de los capítulos, uno a uno, conforman esta gran cruz simbólica ante la misoginia.

Termina con un hermoso texto autorreferencial, autobiográfico incluso, que representa otro fragmento de su inmenso tapiz, entre lo personal, lo familiar, las amigas y la historia. Erudita entre las eruditas nos cuenta historias que conforman la historia. Francesca le da tanto peso específico a “lo personal es político” que cierra su libro con un relato, en buena medida personal, pero eminentemente político.

A manera de introducción

La aceleración y transformación de las culturas dada por la visibilización feminista de lo personal e íntimo como ámbitos políticos, han socavado los valores tradicionales que ensalzaban la masculinidad y desdibujaban la feminidad, mostrando a ésta como un estado subalterno de sujeción y servicio. Bioarte, diseño de patrones, performances, bordado, collage, narrativas colectivas, entre otras artes, han intervenido en este proceso.

Cuando su cultura no se lo impide, las mujeres se escuchan y pasan la palabra, en un temascalli, en la lucha por la Independencia, en las organizaciones comunitarias. En la sexófoba y autoritaria cultura occidental, lo hicieron monjas como Hidelgarda von Bingen en el siglo XI, intelectuales amparadas por una corte como Cristina de Pisan en el siglo XV, las mujeres en los clubes de la Revolución Francesa en el siglo XVIII, las escritoras de Las Violetas del Anahuac en el siglo XIX, las anarquistas y las sufragistas de principios del siglo XX. Hace poco más de medio siglo, de manera organizada, el movimiento de liberación de las mujeres

sostuvo que lo personal es lo político y renovó con ello el pensamiento político feminista, así como sus expresiones sociales, artísticas y vitales. Estas reflexiones recurrentes, aunque fragmentarias, intentan historiar cómo se miran las feministas desde entonces y cómo van descubriendo sus defectos y los obstáculos por los que han tardado en derrumbar las barreras de clase, edad, geografía y educación.

Las feministas se pintan, graban y representan; se atreven a la autoconciencia; se estudian y analizan su condición: han dejado la senda de la reivindicación de la igualdad con los hombres —que gozaban de derechos sociales, familiares, personales, económicos y jurídicos como si fueran sus privilegios—, para afirmarse como sujetos autónomos. En poco más de medio siglo, las teorías feministas han consolidado una transformación ideológica radical de lo que son los seres humanos, diferentes sin jerarquías, mujeres, intersexuales, hombres, con diversas sexualidades e interpretaciones de las mismas. Han tirado una figura, el monumento a El Hombre, gracias a que enfocaron la mirada hacia sí mismas. Se reconocieron, fortaleciendo la voz con que se pasaron la palabra.

A partir de la experiencia del mundo vivida en cuerpos reales, propios y diferentes, las mujeres, en el mundo que salía de la colonización, exigieron su lugar en el proceso de liberación, y en Occidente, escupieron sobre la filosofía que les negaba la autoconciencia. En países, regiones, comunidades, se multiplicaron los procesos, se hibridaron y

contradijeron, cuestionaron el colonialismo de la palabra de las mujeres más visibles, cuestionaron sus culturas.

El sistema capitalista mundial, sin embargo, no se resigna a la caída de la importancia masculina en las sociedades que fiscaliza: se ha insertado y ha crecido en las tradiciones patriarcales, colonizando cuerpos y territorios. Necesita la hegemonía de la masculinidad para justificar su violencia y las jerarquías sexuales y racistas, sus clases sociales excluyentes y su autoritarismo controlador. Se resiste a abandonar las prácticas de agresión y tutela: argumenta la necesidad de recluir a las mujeres para protegerlas, gobernar la economía de los pueblos que explota, calificar los sistemas legales, culturales y de género de las naciones que somete. De no ser así, la procuración de justicia no estaría sesgada y las mujeres víctimas de delitos que atañen su libertad de movimiento o su sexualidad no tendrían que demostrar su inocencia.

El sistema es contrarrevolucionario, por lo tanto es muy capaz de adaptarse, transformándose formalmente. El estallido feminista, la crisis de las lógicas de colonización y las revueltas estudiantiles, obreras y campesinas contra el autoritarismo de las familias, el profesorado, el estado, la medicina y la psiquiatría a finales de la década de 1960 fueron casi simultáneos. Las relaciones de poder quedaron al descubierto. Se quebró la lógica de la producción para el enriquecimiento de la patronal, las instituciones y los mecanismos de control; familias, iglesias, fábricas, escuelas, cárceles, fueron desbordadas. La

contraofensiva del sistema fue tan brutal como ineficaz en un primer momento: se prohibieron las minifaldas, por lo cual las mujeres se desnudaron, usaron pantalones, quemaron brasieres. La creatividad se revelaba jubilosa contra la represión. Vietnam resistía la invasión estadounidense, mientras los homosexuales se defendían en los bares de San Francisco y las y los jóvenes negros de Estados Unidos construían sus defensas de barrio y su ideología anticarcelaria.

Tomas de tierra, revolución sexual y una revolución de las mujeres en las artes se sucedieron contemporáneamente. Les respondieron los golpes de estado de América del Sur y sus regímenes sanguinarios; el ejercicio indebido de la fuerza policial y las masacres de la plaza de Tlatelolco y el jueves de Corpus en México; la invasión de Checoslovaquia; el control partidario de la revolución de independencia en Argelia; el incremento de los bombardeos en Vietnam; la represión de los movimientos chicanos y negros en Estados Unidos. La reacción contrarrevolucionaria no ha dejado de actuar en el último medio siglo, utilizando armas viejas y nuevas, el terror que paraliza y las transformaciones de la producción capitalista, aunadas a las más totalitarias formas de control cibernético.

Contra la liberación de las mujeres, el sistema ha intentado aprovecharse de su salida al mundo laboral asalariado para implementar un cambio catastrófico en los derechos al y en el trabajo. A diferencia de hace 50 años, hoy para mantener un núcleo de convivencia de cuatro o

cinco personas se necesitan por lo menos dos salarios. Las exigencias laborales obligan a las mujeres a estudiar para atenderlas, no por el placer de saber; la explotación no libera a nadie. A la vez, han actuado una descorporalización de las necesidades intelectuales, una exigencia de formación acelerada y constante y una descalificación de las actividades de cuidado. Para esta reconfiguración laboral, el sistema se ha servido de avances tecnológicos en la agroindustria de monocultivos genéticamente modificados que desplazan el trabajo campesino, y de la robotización y maquilación del trabajo industrial.

Utiliza la expoliación de los bienes comunales y la hipereplotación de los recursos naturales en la minería a cielo abierto, la fracturación hidráulica del subsuelo, la deforestación, así como un nuevo control sobre los cuerpos a través del reconocimiento facial cruzado con datos policiales, de la reproducción medicalizada y de la imposición de nuevos parámetros de belleza y seducción. Reubicar a las mujeres en el sistema de explotación implica derrotar todos los espacios de disidencia y descontrol, sin conceder la igualdad. Con la excepción de Islandia, en ningún lugar se ha logrado la paridad salarial entre mujeres y hombres y los techos de cristal se han revelado muy resistentes.

La transformación de las sociedades que impulsan las prácticas feministas, anticoloniales y anticapitalistas se combate desde muchos frentes abiertos. Una contrarrevolución moralizante agrade a las mujeres que deciden

sobre sus cuerpos y a todas las personas que ponen en discusión la supremacía de la masculinidad hegemónica. Castiga el cuestionamiento de las prácticas matrimoniales con mecanismos legales de imposición del riesgo de embarazo; sanciona la independencia del tutelaje familiar, estatal y eclesial; se burla de los cuerpos que desafían las imposiciones del mercado cosmético y del acondicionamiento físico. Todo ello, mientras los estados formulan leyes de igualdad y pretenden combatir la discriminación educativa, política y laboral de niñas y mujeres. Los “derechos de las mujeres” se defienden por corrección política y pueden convertirse en excusas para que los países occidentales agredan a los estados de religión islámica. ¡Desnuda y expuesta a la mirada pornográfica del mercado del sexo, pero no tapada por una prenda tradicional!

Las mujeres se quieren vivas, apelan a historias colectivas, emprenden acciones pedagógicas para trabajar con la infancia desde el reconocimiento del propio cuerpo. El estado intenta embridar sus demandas y los grupos delincuenciales más variados e impunes extienden sus tentáculos, violando, secuestrando, tratando niñas y mujeres para la pornografía y la prostitución; esclavizando, matando.

Los feminicidios se han incrementado en número y en crueldad en los últimos treinta años en todo el mundo capitalista, sin importar religión, zona geográfica, condición de paz o de guerra; alcanzan cifras desproporcionadas en las zonas de conflicto entre bandas de hombres en armas.

Cuando “ser hombre” es considerado una virtud, se trueca en un mandato de violencia y prevaricación, entonces las relaciones pacíficas y no jerárquicas se visualizan como un desafío o una pérdida de privilegios de quienes acostumbran considerarlos derechos. Los transfeminicidios y los crímenes de odio homofóbico, racista o xenófobo también revisten la característica del mensaje de terror que lanza la masculinidad que se siente amenazada. Una parte importante de los trabajos y energías creativas de las mujeres y los disidentes sexuales se desvían hoy de las tareas de transformación social para atender la crisis de violencia. Se despistan precisamente porque el sistema necesita extrañar la liberación feminista. La creación de opciones opuestas a la masculinidad pone en jaque al sistema entero, por ello éste se afana en evitar a los sujetos ocultos de las artes y a las historias que revelan que las mujeres pueden organizarse contra el disciplinamiento violento de la conducta humana.

La igualdad salarial, jurídica, de trato entre todas las personas, sin discriminaciones de sexo, nacionalidad, religión, edad, condición económica, sexualidad, peso, pertenencia étnica y condición de salud, son indispensables para el establecimiento de relaciones de paz. Las mujeres lo decimos, lo cantamos, lo actuamos. La liberación trasciende las reglas y avanza en la percepción y el reconocimiento de los modos en que siguen operando las determinaciones de género, raza y clase en culturas diversas.

Desde el análisis de la producción de arte, si examino el trato que reciben por parte de la crítica una pintora y un pintor, un grupo de fotografías y uno de fotógrafos, una escultora o un escultor, descubriré algo obvio, y no por ello menos indignante: que es desigual por efecto de la arbitrariedad sexista —que casi siempre agrega la discriminación racista, clasista, de salud y de edad la segregación y menosprecio por motivos de la valoración sexo-genérica—. Puedo dedicar mi tiempo a convencer a la academia, la prensa, el mercado del arte, mecenas y coleccionistas para que dediquen una mayor atención a la producción de las mujeres en las artes convencionales y las nuevas expresiones culturales —simbióticas entre tecnologías y artes, que fusionan estilos y expresiones, impermanentes e inmateriales, comprometidas con políticas ecologistas y sociales—. Puedo exigir multas para las revistas especializadas, museos, galerías y secciones culturales de los periódicos que no dediquen un espacio proporcional al número de mujeres productoras. Demandar la revisión de los cursos universitarios y de las academias y reclamar que en todos los programas haya análisis de obras de mujeres y bibliografía firmada por mujeres. A pesar de la urgencia de estas acciones, que siempre festejo, ninguna de ellas logrará que visualice las versiones y estímulos emocionales producidos históricamente por las mujeres.

La creación trasciende la denuncia, burla los límites, es liberadora. Si advertimos el placer, tendremos la fuerza de cambiar las relaciones de opresión. Ningún sistema se sostiene cuando deja de ser funcional, y el patriarcado ya no

es práctico para la mitad de la población humana. ¿Cómo mantener la atención de las mujeres en su poder colectivo en medio de la obscena hiperproductividad individualista contemporánea? Un regocijo estético puede revertir la opresión del trabajo explotado.

El peligro hoy es que la subversión feminista se aquiete en una “perspectiva de género” que no hace de las mujeres agentes transformadores sino víctimas de la relación desigual hipostasiada. Para atacar a las contrarrevoluciones sólo se puede acrecentar la lucha, so pena de perder lo logrado. Por ejemplo, hay que seguir desubicando la figura del genio creador, del individuo dominante, del portavoz. Colocar intereses distintos, proponer al mundo las sensaciones producidas por esas prácticas que el sistema patriarcal no considera bellas artes porque las realizaban principalmente mujeres. El bordado, el tejido, el ganchillo, el encaje, el arreglo de los espacios de convivencia, las caligrafías, el decorado mural y de los muebles, la cerámica, la cocina, la jardinería, las manualidades, las canciones de cuna no sólo son artes si se hibridan con actividades canonizadas por la producción masculina.

Seguramente en la Inglaterra victoriana algunos prerrafaelitas y artistas afines, William Morris, Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Philipp Webb, lograron el reconocimiento de las artes menores o decorativas, pero eran pintores y poetas que desafiaban los gustos de la burguesía positivista. Sobre todo eran hombres frente a un telar,

tiñendo lana, frente a una gubia; hombres ricos, famosos y bien educados que dictaban conferencias de títulos retadores como *The History of Pattern Design* —lo cual no le quita grandeza a su atrevimiento y logro.¹

Son las destrezas negadas de las artistas del hilo las que me han hecho consciente de cuánto los mercados, geografías, escuelas, vivencias temporales, ideologías religiosas, desvaloraciones sistemáticas de grupos específicos de personas y valoraciones de otros, intervienen en la definición del arte. Ha sido observando a mi madre cuando usaba el ganchillo y reproducía en bordados los elementos visuales de su cotidianidad, que me he percatado cómo las “artes aplicadas” propias de las mujeres se reproducían en todos los ámbitos de reclusión doméstica. Ahora bien, ¿eran por ello artes menores o únicamente técnicas de control?

En las casas, los conventos, los burdeles, es decir, en los espacios de encierro de género, por muchas generaciones existieron verdaderas “academias de reclusión doméstica” que, aunque privadas de publicidad, valoración y reconocimiento colectivo, sostuvieron el valor de las artes funcionales y decorativas. Hasta llegaron a desafiar algunas de las discriminaciones de clase que el patriarcado imponía

1 *Pattern design* puede traducirse como “diseño de patrones”. Cfr. Edward Palmer Thompson, *William Morris*, Edicions Alfons el Magnanim, Valencia, 1988, pp. 93-110.

a “sus” mujeres. En los círculos de bordado que se congregaban en casas de señoras, las mujeres de diversos sectores sociales se reunían, se pasaban conocimientos sobre puntos, telares, colores, hilos y tendencias. Cuando estos círculos se abrían a actividades sociales y políticas, los elementos de la producción de mujeres se volvían asimismo instrumentos de una expresión política propia.

Es de las reuniones para bordar en casa de las amigas de donde salió la mayoría de los colectivos que dieron inicio a la gran actividad literaria y de fundación de periódicos y revistas de mujeres en América a finales del siglo XIX. Las colchas de retazos acomodados de las mujeres afroamericanas contra la esclavitud, en el mismo periodo, y las arpilleras chilenas contra la dictadura de Pinochet en el siglo XX, son expresiones de esta política de las artes aplicadas de las mujeres. Simbolizar sirve para definir tanto como para denunciar: revela, afirma, fija. En México, desde 2011, contra la violencia provocada por “la guerra al narco” — desatada por un presidente que pareciera estuvo contra la población de su país— bordar en la calle por la paz, la memoria y la justicia se convirtió en un proceso de visibilización que traspasó fronteras y transformó las relaciones entre militantes mujeres y hombres de un movimiento mixto.²

² *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*, Grafisma-Cereal-Iteso-IMDEC-Concretos Rivera-Pronto, Guadaluajara, 2014.

Si nos detenemos en el bordado de las banderas de las naciones emergentes durante las guerras de Independencia en América y de la formación de los estados nacionales producidos por luchas que socavaron los imperios turco, austriaco y ruso en Europa, Asia y África del Norte, veremos que generales y “padres” de la patria en esas ocasiones reconocían las “labores” de las mujeres; pero no mencionaban su formación ni mucho menos que fueran “obras de arte”.

Lo efímero de ciertas expresiones contemporáneas de las artes visuales, como las instalaciones, intervenciones, *grafitti*, arte ambiental y performances, a la luz de las cotidianas acciones de bienestar estético de las mujeres en las sociedades que las recluían, “produce” algo fugaz que no permanece en un objeto, sino subraya lo precedero y transitorio de las emociones y la vida, permitiéndonos reconocer el esfuerzo de muchas mujeres de significar su mundo a sabiendas de que sus obras jamás serían salvadas en caso de guerra o desastres. El mundo del arte no las consideraba siquiera representativas del momento de su creación. Hasta la revolución estética feminista, las acciones plásticas, líricas, domésticas, epistolares de las mujeres eran efímeras, no perduraban a pesar de que producían emociones pues no pertenecían al ámbito de la protección histórica de lo que simboliza algún tipo de dominación. En este sentido, eran antisistémicas. Hoy alimentan una estética crítica de los valores de la dominación.

La liberación estética y la liberación de las mujeres son procesos que se entretajan y apelan a más. Probablemente a una ideología difusa que no descansa en la economía, sino en la creación. A una poética no violenta y, por ende, no épica. A reiteraciones de imágenes de una belleza desligada de la búsqueda de un lucimiento personal. A elaboraciones de objetos, cartas, cantos, teatralizaciones, danzas que convocan a sesiones de olfatos, de tactos, de gusto, de ejercicio, de vista, de oído. A tiempos que suspenden las actividades y tiempos que las aceleran, descanso y vórtice.

Cuanto más analizo las obras que las mujeres han elaborado en las últimas cinco décadas —después de que a finales de los años sesenta del siglo pasado declararon una revolución expresiva a través de sus artes— más urgencia le encuentro a la liberación estética feminista, pero menos me encuentro capaz de definirla. Sólo en diálogo me he acercado a algunos de sus significados, en particular a la simbolización y refiguración de los signos expulsados de la paz, el placer y la libertad femeninas.

La ceramista Elizabeth Ross y la mosaiquista Sonia Félix me han insistido mucho sobre el valor genital de la imagen de lo venerable, la suprema recuperación de la simbólica de la vulva. El sentido del humor con que Mónica Mayer me ha conducido por sus acciones performativas, tanto gráficas como representativas, asienta el carácter político de la denuncia contra la violencia y lo ridículo que es la censura de las muy diversas voces de las mujeres. He escuchado sin

intervenir en defensas tanto de lo material como de lo impermanente. He sido criticada por mi preferencia por la pintura sobre las otras artes visuales. He participado de debates donde unas artistas se definieron tales y otras se negaron a ser definidas por las artes, alegando que la estética participa de los procesos de democratización, es decir, de su permanente ampliación. Con las escritoras Cherie Zalaquett, Eve Gil, Joana Medellín Herrero, Maya Cu Choc, Amaranta Caballero Pardo, Melissa Cardoza, y otras, he reflexionado acerca de lo urgente de las narrativas que desnaturalizan, desnormalizan, desjustifican la violencia contra las mujeres. Algunas ofrecieron textos muy diversos para que realizara el n.135 de la revista literaria Blanco Móvil, titulada “Escrituras de la violencia: la voz de las mujeres”. Las ilustraciones de Kenia Cano, desnudos al carboncillo y en tinta china sobre papel periódico, me revelaron la suma de discursos que las expresiones estéticas de las mujeres revierten, reinterpretan, cuestionan.

Cuando los sistemas económicos y políticos contemporáneos, dirigidos por cúpulas de poder cada vez más restringidas y dependientes de las tecnologías de control, se organizan para apropiarse de las demandas de justicia de las mujeres, organizan grandes aparatos de estado y supranacionales. Para frenar la violencia de género y eliminar “todas las formas de discriminación”, la ONU apeló a su propia Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer y en 1979 produjo una Convención que actualmente ha sido suscrita por la mayoría absoluta de los países del mundo.

Para el “empoderamiento” —entendido como fortalecimiento al interior de las instituciones— de las mujeres, se ha declarado ONU Mujeres: “Como defensora mundial de mujeres y niñas, ONU Mujeres fue establecida para acelerar el progreso que conllevará a mejorar las condiciones de vida de las mujeres y para responder a las necesidades que enfrentan en el mundo³.” Denuncia violencias tan terribles como reiteradas en tiempos de paz y durante los conflictos armados, oficiales y no, y en los campos de refugiadas/os. Festeja la presencia de las mujeres en los ámbitos de poder tradicionalmente ocupados por hombres y valora a las activistas rurales y urbanas. Exige que los estados emitan leyes para evitar la violencia y para garantizar la representación de mujeres en los órganos de gobierno. Sin embargo, es absolutamente incapaz de incidir en las jerarquías que ideológicamente construyen personas de primer, segundo, tercer o cuarto valor.

Los organismos que sostienen las políticas públicas de género necesitan de las mujeres como productoras en un sistema de competencias en pugna, y no pueden subvertirlo; por lo tanto, no pueden entender que los feminismos son más que provocadores, son reales instrumentos de reflexión que tienden a la transformación de todas las relaciones de las personas entre sí y con el mundo. El castigo de los violadores de los derechos de las mujeres es sólo un paso. Otro será aprender a reaccionar ante el hecho de que las mayorías

3 <http://www.unwomen.org/es/about-us>

de hombres y muchas mujeres no son siquiera capaces de reconocer como delitos muchos de sus actos de violencia sexual, de sujeción, de menosprecio, de ocultamiento, porque culturalmente pertenecen a su vida cotidiana, sus costumbres, su percepción de lo justo —que identifican con lo que es bueno y bello.

¿Qué significa, en este momento histórico, que una película dirigida por una mujer con un equipo mixto hable de relaciones conflictivas sin nunca proponer una solución violenta para resolver la trama? ¿Qué es un performance para la teatralización plástica de una realidad que se quiere denunciar? Los desnudos de mujeres realizados por mujeres, ¿no proponen cuerpos para la mirada que se apropia de la imagen, sino expresiones del propio estar en el mundo? ¿Puede la cartografía del propio cuerpo-territorio rasgar el uso de la cartografía para el control y posesión de los territorios para beneficio de las empresas colonizadoras? Más aún, los mapas corporales de las mujeres, ¿qué relación tienen con el espacio que la comunicación cibernética ha puesto en crisis como realidad objetiva?

La intuición, producción y puesta en circulación de objetos, ideas y simbolizaciones ha originado cambios en los vínculos entre mujeres a lo largo del último medio siglo. Sigue construyendo lazos de fuerza entre mujeres, pues las agrupa y sostiene, ofreciéndoles espacios colectivos de poder. En el teatro zapatista, la reiteración en los temas históricos acerca de la propia esclavización y

explotación hasta el momento de la toma de conciencia tiene una función liberadora que, cuando es dirigida e interpretada por un colectivo de mujeres, pone sobre la escena la equivalencia entre explotación laboral y explotación sexual, así como la desafortunada certeza de que no va a haber permiso para su reproducción. Es un teatro que desmonta el racismo pues evidencia la construcción jerárquica en la apreciación del valor de las personas por su imagen, los sonidos y letras que producen. En el escenario de despojo y violencia del capitalismo del siglo XXI, la poética de las mujeres apunta a la crónica de la infamia y a la construcción de subjetividades que intenten destrenzar la relación entre posesión y gusto.

La producción estética feminista impone preguntas tan amplias que derivan en análisis siempre más complejos y diferenciados. Por momentos me sentí rebasada. Por ejemplo, cuando me acerqué a la totalidad estética como condición para la crítica social. Entonces me dirigí al diálogo con Carlos Asselborn, Gustavo Cruz y Óscar Pacheco, de la Cooperativa Filosófica Pensamiento del Sur, quienes han desarrollado una reflexión antirracista y de la liberación para comprender la permanente trasmutación del capitalismo como sistema que subsiste precisamente por su permeabilidad estética. A pesar de la coincidencia sobre los aspectos sociológicos de la construcción del gusto estético, estos jóvenes filósofos de Córdoba, Argentina, establecen que las artes son parte de la fragmentación de la realidad a pensar: son fragmentos ideológicos y, por lo tanto, no

revelan el espacio sociopolítico en el cual se producen las historias con sus economías corporales y pensares ubicados. Sobre eso diferimos totalmente. No sólo considero la producción artística como un camino hacia la producción no enajenada, sino que tiendo a relacionar los procesos de liberación con las expresiones que surgen en y desde el hacer artístico.

Antes de sentarme a reflexionar con ellos y su alumnado, la relación entre corporalidad y representación en el proceso de liberación era un hecho; luego se me complicó con la materialidad de la liberación. Cuestioné algunas de mis seguridades: ¿Es cierto que todo acto creativo nos separa, como seres actuantes, del trabajo enajenado? ¿Cómo es que nos des-cosificamos si seguimos necesitadas de una simbolización para emanciparnos? En las expresiones artísticas se congregan los elementos ideológicos y las construcciones simbólicas de más larga duración, tanto la formalidad como su crítica, tanto los sujetos como sus objetos, pero, ¿cómo cambia la realidad acercarse como mujeres a la corporalidad y subvertir los valores de su apreciación?

A los cooperativistas de la filosofía me acomuna una actitud crítica hacia las ideas hegemónicas y la visualización del racismo como constructo cultural que opera en el ámbito de la producción material y en lo educativo, simbólico y económico, pero en sus reflexiones no está la materialidad no explotada del acto creativo. Ninguno de ellos produce arte, mientras para mí es indispensable

analizar la elaboración, creación y realización porque soy una escritora. No sólo eso, sino una escritora que vivió con un pintor y ahora convive y con-siente con mujeres y hombres que hacen títeres, dibujan, se dedican a la psicología del arte, dirigen teatro, performancean, bailan, esculpen, pintan y filman. La materialidad de la reflexión estética me la proporcionan sus actitudes heterodoxas ante la construcción capitalista del mundo como espacio para las relaciones de explotación y ganancia. Por otro lado, soy una escritora con cuarenta años de activismo feminista, con acercamientos teórico-prácticos primero al feminismo de la diferencia sexual, luego al feminismo autónomo y, finalmente, al feminismo comunitario. De ahí que considere que la liberación estética feminista implica una diferente valoración de lo que las artes han ofrecido al interés, el entretenimiento, al placer y a las actitudes de las personas.

Las crisis en las investigaciones no siempre detienen momentáneamente el pensamiento para luego derribar grandes puertas y dejarlo espaciar a sus anchas. A veces, instalan dudas como muros que únicamente el continuo de la lucha de los pueblos puede agrietar. Para seguir analizando la relación cuerpo-liberación-artes fisgoneé en galerías, bibliotecas, calles intervenidas, museos, talleres y en reuniones de amigas. Conocí el teatro popular e indígena, en particular el teatro de las mujeres de las comunidades zapatistas en México y las propuestas escénicas de un colectivo de larga duración de mujeres mayas guatemaltecas, Actoras de Cambio, que sobrevivieron y

produjeron después de sanar de la violencia feminicida y genocida de gobiernos racistas y conservadores.

Siento mucha vergüenza hacia las molestias que he producido a pintoras, grabadoras y escultoras cuando he llegado a sus estudios bombardeándolas de preguntas. Hacia las manos que metí en telares, tocando fibras, oliendo procesos de teñido. Hacia las expectativas que quizá induje en bordadoras, performanceras, músicas, bailarinas, actrices, directoras, historiadoras del arte, activistas y filósofas. Cuando dudo de haber sabido llevar una poética pulida a mi narrativa, me avergüenzo de los cuestionamientos que dirigí a otras escritoras.

Muchas de las artistas, artivistas y activistas feministas con las que he construido una reflexión sobre el quehacer estético de las mujeres para su liberación son parte de todo lo que he escrito respecto de la urgencia de incidir en la cultura desde la propia creación. Pero de otras no supe escribir, olvidé sus especificidades en el conjunto, su obra se escapó de mi capacidad de síntesis: analicé sus propuestas sin saber ubicarlas.

Ahora bien, el respeto feminista a las crisis de las mujeres es parte de la transformación de la cultura que se está gestando fuera de la mecanización de las academias y del mercado del arte. Gracias a nuestras relaciones dialogales, ninguna de las artistas que he importunado me ha exigido un esfuerzo para que las cite en una reflexión estética

general, cuya redacción ahora mi voluntad no sabe encarar. Algunas, con cuidado, me consolaron, diciendo que algún día yo escribiré mi *Estética de la Liberación Feminista*. Sin embargo, dos amigas, la artista plástica Sonia Félix Cherit y la estudiosa de artes feministas Gabriela Huerta Tamayo, me propusieron recoger y publicar escritos diversos artículos, conferencias, textos para cursos- que he elaborado en estos seis años de reflexiones sobre las estéticas de las mujeres. La editora Valentina Tolentino Sanjuan, de *Viceversa Editores*, sostuvo la propuesta y he aquí esta pequeña recopilación de escritos diversos, apenas retocados para evitar inútiles repeticiones.

Por supuesto, hay reflexiones apenas esbozadas y otras que no llegaron a la escritura acerca de los gustos de clase y la construcción estético-económica del racismo. La *estética* fue una disciplina filosófica nacida para dar argumentos a la burguesía en ascenso, dotarla de una sensibilidad y subrayar sus marcas de reconocimiento cultural. Mientras en Alemania Alexander Gottlieb Baumgarten fundaba la *estética* para pensar lo bello en referencia a lo proporcional y equilibrado; en Escocia, Inglaterra y Francia, Joseph Addison, David Hume, Edmund Burke, el conde de Shaftesbury, el padre Bouhours, el abad Du Bos, Voltaire y Montesquieu pontificaban acerca del gusto para proporcionar una explicación sobre el placer o el desagrado que dan los objetos, modales y expresiones. No obstante, en la *estética* cayeron muchos elementos que los primeros filósofos, que quisieron dar razones a las emociones y a todas

aquellas ideas que no pertenecían al mundo de lo claro y distinto, no imaginaron. El reconocimiento de estéticas propias en todas las culturas, por ejemplo. Y las resistencias ubicadas, verdaderas luchas ideológicas, a las pedagogías del gusto y sus creaciones divergentes en los territorios colonizados. Los sujetos de las emociones que no podían contenerse en los sentimientos de estado produjeron rebeldías ante cualquier intento de domesticación. Así, revelaron que el mundo simbólico de la imaginación, los sentimientos y las emociones están enclavados en lo político.

Las feministas —desde las obras que empezaron a elaborar hace medio siglo por influjo de la política de liberación de las mujeres— han interpretado siempre más a fondo la realidad cotidiana. No han dejado de procesar transformaciones que tienden a cambios culturales que vislumbro, pero que todavía no soy capaz de conceptualizar de manera unitaria. Quizás lo homogéneo sólo pertenezca al ámbito de la legitimidad. Si cada quien produce emociones y significantes desde sí misma, la estética podría entonces resolver la impotencia colectiva originada por no encontrar una sola vía de liberación.

Cartografía de los gustos, cuerpos y políticas de las artes. Un acercamiento feminista⁴

Hace medio siglo, el movimiento de la liberación de las mujeres propició una auténtica revolución en las artes. Evidenció la reiterada negación de los aportes de las mujeres en los campos de la producción simbólica, estética y política, su historicidad y sus valores. A la vez, cuestionó la importancia de la autoría en las artes, los parámetros para definir la calidad de la producción y las técnicas reconocidas, desenmascarando la construcción patriarcal del autor genial y las características que acompañan su figura performativa, exaltada por el romanticismo: excentricidad, soledad, incapacidad de tolerar o responder a las normas, rasgos que a una mujer, artista o no, la identifican como “loca” y no la llevan a la fama sino a la reclusión y control médico.

La hermenéutica feminista de los textos clásicos de la cultura europea descubrió que, si sobre la voz de las mujeres

4 Ponencia escrita para II Congreso Internacional: Cuerpo, territorio y violencia en nuestra América. Cartografías materiales y simbólicas, presentada el 20 de octubre de 2017 en el Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, Torre II de Humanidades, 3er piso, de la Universidad Nacional Autónoma de México

recaía una descalificación invalidante —desde la prohibición de Telémaco a su madre Penélope de opinar sobre la poesía de los bardos y la subsiguiente invitación a que se retirara a sus aposentos con sus doncellas⁵— sobre las acciones de los hombres la alta valoración era reincidente y reiterativa. Tomar la palabra en el ámbito público y valorarla en el espacio privado e íntimo fue, por lo tanto, un acto revolucionario: las mujeres se negaron a guardar respeto, se volvieron irreverentes a los mandatos patriarcales. De ahí que fueran en busca de una memoria de sí, apropiándose de un lenguaje que en buena parte se había construido con el afán de rebajarlas.

El feminismo de la segunda ola, como también fue llamado el movimiento de liberación de las mujeres que

5 La *Odisea* no es el poema escrito más antiguo, como pretendió la cultura europea renacentista y clásica. Precedentes a la literatura griega existen textos poéticos líricos sumerios, como la poesía de Enjeduana a la diosa Inana y la epopeya en versos de Gilgamesh, rey hijo de una reina de Uruk, cuyo amor por Enkidu y la búsqueda de una fuente de agua de vida eterna para sacarlo de la muerte constituyen la narración épica más antigua conocida hasta ahora. Las tablillas de arcilla, en escritura cuneiforme, que recogen los 3500 versos del *Poema de Gilgamesh* datan aproximadamente del 2500 antes de la era común y los poemas líricos de Enjeduana de dos siglos antes. No obstante, la cultura europea clásica, renacentista y romántica hizo de los 24 cantos de la *Odisea* (*Odysseia*) y los 24 cantos de la *Iliada* (poemas atribuidos a Homero, compilados oralmente entre los siglos IX y VIII a.e.c. y escritos al final de la así llamada época oscura —750 a.e.c.—, cuando Grecia readquirió una forma de escritura después de tres siglos de analfabetismo, probablemente posteriores a una derrota militar masiva por parte de los dorios) no sólo las narraciones más importantes de la literatura clásica, sino el origen de la literatura misma. En ellos aparecen claras alusiones a que las mujeres no deben tener palabra pública y sólo pueden hablar cuando son interpeladas. Por ejemplo, en el primer canto de la *Odisea*, Penélope al escuchar al bardo Fermio entonar una canción sobre las tribulaciones de Ulises para volver a casa, le pide que deje de cantar porque la entristece; Telémaco entonces dice a su madre que se retire a sus habitaciones y que le deje resolver el asunto de los pretendientes, pues él ya es un hombre y tiene el mando de la casa de su padre.

empezó a manifestarse en la década de 1960, se diferenciaba del movimiento feminista que reivindicó la emancipación de las mujeres a fines del siglo XIX y principios del XX porque, precisamente, se deshizo del modelo masculino: no exigía que las mujeres alcanzasen la igualdad de derechos con el hombre en un mundo construido para que él definiera el desarrollo y tomara la palabra. Los títulos de los libros inscritos en esta ola dan cuenta de una rebelión profunda: *Política sexual* de Kate Millet (1970), *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi (1970), *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963), *El eunuco femenino* de Germaine Greer (1970), *La dialéctica del sexo*, de Shulamith Firestone (1970). Gracias a las feministas de mediados del siglo XX, el sexo se develó como una categoría política, una ideología y una construcción cultural.

Entonces las mujeres se hicieron del escenario artístico como del escenario político, porque de ambos habían sido expulsadas y porque en el primero se inscribían las más sutiles y feroces descalificaciones y cosificaciones de mitad de la población mundial. Las otrora modelos de la mirada y musas de calificativos que las convertían en eternas educandas a reprimir, analizaron por qué las mujeres que habían participado de la plástica y la literatura eran olvidadas por las historias del arte.

El enorme seno en primer plano con que la brasileña Tarsila do Amaral reveló la historia femenina y esclava de Brasil, en *La Negra* de 1923; las mujeres decapitadas

de *La Alegoría de la Libertad*, de María Izquierdo, 1937, donde una criatura apocalíptica se levanta sobre el humo negro de una chimenea con una antorcha dorada en la mano y las cabezas de cinco mujeres en la otra, trofeos de guerra, víctimas de su deseo, sacrificadas en pos de su propia libertad; *Katia en la ventana* pintada por la rusa Zinaida Serebraikova en 1920, libre de mirar lo que le plazca; las bailarinas que se agrupan y acuerpan en su placer y, sobre todo, el desnudo recostado en un animal que podría ser una llama o un caballo, acompañados de florescencias circulares y animales entre domésticos y salvajes, un gato-comadreja y un perro-zorro, pintados entre 1920 y 1930 por Marie Laurencin, se revelaron como expresiones modernas de un vocabulario visual de la feminidad. Violentadas y libres, desafiantes y en búsqueda de referentes, madres y no madres, asiáticas, europeas, mestizas americanas, indígenas, africanas e hijas rebeldes de la esclavización en América. Las pintoras que se retrataron a principios del siglo XX, inmediatamente anteriores a las artistas feministas, fueron miradas, sentidas, entrevistadas y rescatadas como las figuras que sobrevivieron a la esponja sobre el pizarrón de la historia del arte y la simbolización de lo humano. ¿Por qué no hay grandes mujeres artistas? Se preguntó en 1971 Linda Nochlin, y la mirada feminista dio respuesta a la invisibilidad construida para no verlas.

Desde sus primeros balbuceos, la historia del arte feminista rescató a las conocidas y valoró sus aportes: el retrato que expresa intimidad y juego en Sofonisba Anguissola,

el deseo de venganza contra los hombres en las alianzas de mujeres que juguetean entre los pliegues barrocos de la indumentaria de las diversas Judith y su doncella, mientras decapitan a Holofernes de Artemisia Gentileschi; la dignidad de las mujeres en equivalencia de los hombres en la academicista austriaca que se desarrolló en Italia y Londres Angelica Kauffmann, las imágenes de la indumentaria y las actitudes en casas y calles de las mujeres en las geografías que recorrió la viajera Elizabeth Heaphy de Murray. En cincuenta años se ha reconstruido una historia del arte, desplazándola de la mirada sobre la pintura, el grabado y la escultura europea, abriéndose al estudio de las propuestas estéticas de las mujeres decoradoras de casas y calles en África, de las bordadoras, tejedoras y canilleras americanas, rescatando el desplazamiento del *punctum*⁶ sobre el cuerpo que ofrecen las escultoras de Benín. Las artistas feministas revelaron lo antidemocrático del eurocentrismo andrógino de la historia del arte, indicando que la subjetividad, entendida como expresión de originalidad de los artistas modernos, era muy poco deseosa en relación con la persona común. Vivían entre la amenaza del no reconocimiento y la promesa de la gloria, impotentes contra el imaginario colectivo y, por lo tanto, descalificadoras de quien producía a su interior. Pintoras, dibujantes, escultoras, escritoras, decoradoras, miniaturistas, editoras, bordadoras, poetas, vitralistas, cesteras, ceramistas, tejedoras, cocineras fueron devoradas por la apabullante maquinaria de reconocimiento

6 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990, pp.63-68

de la superioridad masculina que, progresivamente, desde el Renacimiento, las excluyó del sistema de las artes. Sólo mirando fuera de las artes de la academia, volteando a registrar el reconocimiento del movimiento feminista en nuestra cotidianidad, podemos ver cómo el trabajo con las artes femeninas se ha vuelto un campo de reconocimiento necesario para las mujeres.

Las actrices y directoras de teatro y cine descubrieron una finalidad: la de evidenciar lo que el mundo de los hombres había declarado no importante o intentado ocultar bajo grandes discursos ideológicos unitarios, fuertes. A la vez que se enfocaron en su presente inmediato, volvieron a presentar en plazas y teatros piezas antiguas de mujeres. En ocasiones las pusieron al día para reivindicar a la vez su pasado y su presente. Ejemplo de ello es la recuperación por parte de las feministas alemanas de la década de 1970 de las obras de la monja Roswitha de Gandersheim, quien, en el siglo XI, confrontaba en el teatro las tesis del comediante romano Terencio (siglo II a.C.) sobre la debilidad moral de las mujeres, dotándolas de fuerza ética y espiritual.

Una connotación en femenino de la humanidad, desubicada del lugar de la masculinidad dominante, implicaba asumir que el derecho al voto había sido un paso para llegar a cuestionar el sistema de producción capitalista; pues el capitalismo había actuado en contra de la remuneración del trabajo de reposición de la vida, convirtiéndolo en una tarea gratuita de las mujeres, a su vez indispensable para la

explotación de la mano de obra masculina. El cine tanto como el activismo de Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici y Selma James revelaron que el capitalismo se apropió del trabajo no pagado, degradando la reproducción y los cuidados e imponiendo una dependencia económica y afectiva de las mujeres a la figura del marido proveedor. Helma Sanders-Brahms filma por lo tanto los cuidados infantiles, la maternidad, el miedo y las reacciones de las mujeres a la violencia. Con *Bajo los adoquines está la playa* (1975) se pregunta sin tapujos qué novedades trajo el feminismo. Grischa y Heinrich son dos actores que quedan durante una noche encerrados en una sala de ensayo. Aunque ella rechaza a su seductor colega, posteriormente se separa de su marido y se marcha con él, quien le propone que tengan un hijo. Grischa inicia un trabajo de entrevistas a madres trabajadoras para analizar cómo conjugan el trabajo, la familia y su sexualidad; pero su dedicación al proyecto, que la mantiene ocupada incluso cuando llega a casa, irrita a Heinrich, enturbiando su relación en el momento en que se aprueba la nueva ley del aborto y Grischa queda embarazada. Su obra maestra, *Alemania, madre lívida* (1980), interpreta en clave femenina la vida de las familias alemanas que sobrevivieron al nazismo, el terror que producía y cómo las mujeres enfrentaron la guerra, su relación con la nación y la violación, la maternidad y la sexualidad. En Argentina, María Luisa Bemberg realiza dos cortometrajes escritos y producidos por ella sobre el encierro y la infantilización de las mujeres cuando se escapan del control de los hombres: *El mundo de la mujer* (1972), de 17 minutos y

Juguetes (1978), de 12 minutos. La belga Chantal Akerman, en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) expone la trampa emotiva que esconde limpiar una casa y cuidar a un adolescente. La suiza Cristina Perincioli, en 1978, realizó el largometraje *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen* (aproximadamente, *El poder de los hombres es la paciencia —o tolerancia, aguante, prudencia, diplomacia— de las mujeres*) sobre las mujeres maltratadas por sus maridos porque no pueden escapar de su dependencia económica.

En los mismos años, en México, el Colectivo Cine Mujer reunía a jóvenes mujeres nacionales y provenientes de otros países, decididas a dejar una marca visual en la recuperación de la experiencia femenina: Beatriz Mira, Rosa Marta Fernández, Odile Herrenschildt, Laura Rosseti, Lillian Liberman, Sybille Hayem y la pintora Mónica Mayer⁷. Beatriz Mira filma en 1977 *Vicios en la cocina*, que atestigua la rutinaria vida de una ama de casa con tres hijos; Rosa Marta Fernández en 1978 dirige el mediodmetraje *Cosas de mujeres*, donde relata la historia de una estudiante que enfrenta un aborto en condiciones de clandestinidad y es maltratada por el médico que se lo practica, y en 1979, *Rompiendo el silencio*, sobre la violación sexual, la discriminación que la acompaña y las violencias del aparato legista,

7 Cfr. Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, Porrúa, México, 1999. El libro recorre la incorporación de las mujeres en el cine y presenta en detalle la obra de tres directoras que cuestionan las representaciones tradicionales de la cultura mexicana, Busi Cortés, María Novaro y Marysa Sistach.

de la familia y de la sociedad contra la mujer violada. Artistas visuales como Mónica Mayer y fotógrafas como Ana Victoria Jiménez se acercaron a las cineastas para reflexionar con ellas acerca de su quehacer. Ambas iniciarían en ese entonces dos de los más importantes archivos visuales y hemerográficos sobre las acciones de arte feminista en México.

Las artes escénicas y la literatura también tocan el tema de la explotación laboral invisible de las mujeres. Si el performance es arte escénica o arte visual es un dilema que tiene que ver más con la formación académica de las artistas que con el hecho de que se trata de un arte en acción⁸. Los performances de Mónica Mayer y Maris Bustamante como integrantes del grupo feminista Polvo de Gallina Negra, durante la década de 1980, insisten crítica y reiterativamente sobre la maternidad como derecho, como imposición cultural y como trabajo. Sus propias imágenes de embarazadas son reproducidas en maquetas de panzas abultadas que ofrecen a hombres para que las lleven por un día en solidaridad con las madres.

El feminismo de la liberación ponía el acento en el desmembramiento del patrón masculino de convivencia. Liberarse implicaba conocerse y tomar decisiones sobre sí mismas. El performance y las instalaciones de Ana Mendieta, artista cubana radicada en Estados Unidos, centraron la atención

8 Cfr. Archivos Virtual de Artes Escénicas, <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=campo>

en la libertad expresiva de las mujeres, en sus cuerpos en el marco de la naturaleza y en las agresiones que recibían en la sociedad estadounidense. La denuncia visual de la violencia contra las mujeres, los performances contra los feminicidios y el poner el cuerpo en la naturaleza, sin embargo, no pondrían a salvo la vida de la artista: Ana murió cayendo de un piso 32, muy probablemente víctima de la violencia feminicida de su marido, un famoso pintor minimalista, Carl André, para cuya defensa legal muchos hombres artistas aportaron cuantiosos fondos.

La opresión no les gustaba a las mujeres, el silenciamiento de su creatividad se les reveló repulsivo, la violencia les provocó rechazo. Las artistas feministas enseñaron al movimiento de liberación que, si se percibía algo contrario al goce de la vida, era factible evidenciar su lado abyecto, su fealdad. Percibir lo rechazable las confrontaba con el gusto, con las costumbres y las empujaba a revisar la idea de belleza. Riñeron con el orden que las constreñía, lo retaron. Los cambios de valores estéticos se les ofrecieron como instrumentos para la liberación.

El feminismo empezó a refigurar el mundo al otorgar importancia a la palabra y las opiniones de las mujeres. Puso fin a un monólogo masculino de siglos, a un secuestro de las expresiones humanas por un grupo de poder. Los círculos de autoconciencia fueron prácticas de reapropiación feminista: reunidas en pequeños grupos autónomos, las mujeres aprendieron a nombrar, definir, reconocer, significar su lengua.

Buscaban colectivamente el significado de las palabras que usaban, cuestionaban las reglas que habían obedecido, identificaban los malestares que habían experimentado en los campos afectivos, educativos, sexuales, laborales y políticos. Escuchar, mirar, leer, poner atención y citar a otras mujeres se convirtieron en actos políticos.

La convivencia de mujeres provenientes de zonas geográficas y culturas diferentes en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos ya era un hecho, y ahí las mujeres tocaron temas como el racismo. Las afroamericanas de Estados Unidos, en particular, hablaron de la violencia que las mujeres blancas no experimentaban en sus cuerpos y que, por lo tanto, no analizaban a profundidad. Una cultura racista difundida *exotizaba* a las mujeres negras para convertirlas en objetos de apetencia sexual y de agresiones de las cuales ellas eran culpadas.

La erotización del cuerpo de las mujeres negras era la cara racista de un sistema de género que construía a los hombres negros como delincuentes perseguibles por la policía. Esta diferencia en la construcción de las relaciones de género en el seno de la cultura estadounidense provocó un primer conflicto al interior del movimiento de liberación de las mujeres, en cuanto las feministas blancas insistieron en la predominancia de la opresión sexista, mientras las negras y, posteriormente, las latinas, indígenas y asiáticas, empezaron a analizar la inseparabilidad, convivencia y no jerarquía

entre las opresiones de género, el racismo y la discriminación de clase.

En 1977, el “Manifiesto de la Colectiva del Río Combahee” (grupo del feminismo lésbico negro de Boston, que se reunió de 1974 a 1980) partía del principio feminista “lo personal es lo político” para no separar el sexo de la clase y la raza: teorizando desde el punto de vista de la experiencia de las lesbianas negras, evidenciaban un conjunto de opresiones que no podían ser jerarquizadas ni aisladas⁹. Audre Lorde, quien nunca subdividió su identidad entre negra, madre, poeta, lesbiana, profesora, activista, sostenía que las mujeres blancas se negaban a ver lo que las distinguía¹⁰. A la vez, la activista Angela Davis cuestionaba que la discriminación de sexo, raza y clase fuera igual en todos los tiempos y sostenía que durante la esclavitud habría

9 Colectiva Combahee River, “Una declaración feminista negra”, en Cherríe Moraga y A. Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, ISM Press, San Francisco, 1988, pp. 172-184.

10 Una de las ideas centrales del pensamiento de Lorde era que: “Muchas mujeres blancas están empeñadas en ignorar lo que nos distingue”. Reunió la mayor parte de sus primeros escritos militantes en *Sister Outsider, 'Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Differences'*, de 1980, traducido al español por María Corniero Fernández como *La hermana, la extranjera*, editorial Horas y horas, Madrid, 2003. “Cuando las mujeres blancas ignoran el privilegio que supone ser blanca en una sociedad racista y definen a todas las mujeres únicamente en base a su propia experiencia, las mujeres de Color nos convertimos en ‘las otras’, unas extrañas cuya experiencia es demasiado ajena para ser comprendida. Un ejemplo es la significativa ausencia de la experiencia de las mujeres de Color en los estudios de género. A menudo, la excusa es que la literatura de las mujeres de Color solo puede ser enseñada por mujeres de Color y que es difícil de entender porque proviene de experiencias ‘demasiado diferentes’. He escuchado este argumento en boca de mujeres blancas que, sin embargo, no tienen ningún problema en enseñar el trabajo proveniente de experiencias de vida tan dispares como las de Shakespeare, Molière, Dostoievsky o Aristófanes”, p. 35.

sido peor ser mujeres que hombres¹¹. Las discusiones que se realizaron en 1987 en Taxco, México, durante el cuarto Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe entre feministas urbanas y de sectores medios y feministas provenientes de organizaciones en lucha por la liberación nacional en Guatemala y El Salvador, entre ellas mujeres de sectores populares, indígenas y campesinas, se centraron en la crítica a la opresión sexual como único problema a superar para las mayorías continentales. En Brasil, Jurema Werneck y Sueli Carneiro plantearon una tríada de opresiones, “raza-clase-género”, sin la cual es imposible articular las diferencias entre mujeres brasileñas que el discurso feminista blanco y heterosexual había pretendido ignorar¹².

Más que ponerle un límite a la sororidad como sentimiento de amistad, comprensión y solidaridad entre mujeres, las feministas no blancas insistieron en la diferencia social de las mujeres para un estudio más complejo de la desigualdad y opresión femenina. De igual manera, las lesbianas feministas rechazaron que la opresión femenina

11 Según Angela Davis podía ser más peligroso ser mujer en un sistema clasista y racista que descansaba en la esclavitud. Sostuvo que “si las negras difícilmente eran ‘mujeres’, en el sentido aceptado del término, el sistema esclavista también desautorizaba el ejercicio del dominio masculino por parte de los hombres negros”. De hecho, reconocer cierto dominio a los hombres sobre las mujeres que como ellos estaban a merced de sus propietarios “podría haber provocado una peligrosa ruptura en la cadena de mando”. Angela Davis, *Mujeres, Raza y Clase* (1981), Akal, Madrid, 2004, p.16.

12 Cfr. Sueli Carneiro, “Ennegrecer el feminismo. La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género”, en *Nouvelles Questions Féministes. Revue Internationale francophone*, volumen 24, n. 2, 2005. Edición especial en castellano, “Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe”, ediciones fem-e-libros, pp. 21-22.

estuviera desligada de la opción sexual y hubiera diálogo teórico entre heterosexuales y disidentes. Sin embargo, muchas de ellas participaron en colectivos de artistas feministas. La artista visual Faith Ringgold nunca siquiera separó los ámbitos de su lucha por los derechos civiles de las y los afroestadounidenses de sus reivindicaciones feministas. En su obra *American People*, retrató a las personas involucradas en los derechos civiles desde la perspectiva de una activista mujer.

En 1989, la abogada activista Kimberlé Williams Crenshaw, sobre la base de los debates del feminismo negro, acuñó el término “interseccionalidad” para dar a entender que los sistemas de opresión, dominación y discriminación se intersectan en la vida de las mujeres. En efecto, responden a condiciones biológicas, sociales y culturales como el sistema de género, la racialización de las personas, la pertenencia a una etnia no dominante, el clasismo, las discapacidades, la orientación sexual, la religión, la edad, el grado académico, la nacionalidad o la pertenencia a alguna casta. Se trata de rasgos que están unidos de modo firme, inextricable, con todos los demás y constituyen identidades diversas¹³. De igual modo, los feminismos comunitarios aymara y xinka, expresión de las reivindicaciones de mujeres indígenas de Bolivia y Guatemala que

13 Kimberlee Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, en *The University of Chicago Legal Forum*, n. 140, enero de 1989, pp. 139-167.

peleaban en el marco de la liberación de los territorios ancestrales y la lucha contra el racismo, conceptualizaron el “entronque” de patriarcados que ha generado el machismo contemporáneo. Los patriarcados ancestrales habrían ofrecido a los hombres de las comunidades indígenas derrotadas después de la invasión española una manera de mantener el control y la sumisión de las mujeres de sus comunidades al apropiarse de las características patriarcales del catolicismo de los conquistadores y ofrecerse como únicos interlocutores entre su comunidad y el poder colonial¹⁴.

Para ese entonces, las teorías feministas que habían surgido de la autoconciencia sobre las experiencias históricas de las mujeres de diferentes lugares y culturas ya habían fijado su atención en la “diferencia” femenina: la analizaron como una realidad, como una construcción simbólica, como el efecto de un mecanismo represivo y como método de ordenamiento de la sociedad. Se era diferente en cuanto no se era hombre y se era diferente porque las simbologías sexuales de las culturas provocaban comportamientos diversos entre quienes eran definidos como mujeres o como hombres. Había culturas que se mostraban de acuerdo con los y las intersexuales, así como con las mujeres y hombres que no se amoldaban a patrones sexuales reproductivos ni a maneras de portarse atribuidas a su sexualidad. Igualmente, al interior de una misma cultura era diferente la vida de

14 Lorena Cabnal, *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, Acsur, Las Segovias, 2010, pp.10-25. En <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf> (consultado 10 de agosto de 2017).

una mujer que se amoldaba a los patrones tradicionales de aquella que se les rebelaba.

Antes de que se difundiera la criminalización del Islam, después del fin de la Guerra Fría y el aniquilamiento de los países no alineados, las feministas coincidían por lo general en que la cultura de origen cristiano europeo, que en el siglo XVI se había expandido sobre América, y que estaba en la base de la revolución mercantil que había dado origen al capitalismo, era seguramente la cultura misógina más binaria, más excluyente y más simbólicamente descalificadora de las mujeres y de todo lo asociado con lo femenino, incluyendo los hombres homosexuales y las sexualidades no reproductivas. No obstante, era también la cultura más estudiada por las feministas y aquella sobre la cual recaía la atención mediática, lo que redundó en una cierta centralidad de sus demandas al interior de la gran ola del movimiento de liberación de las mujeres en el mundo. Como hemos visto, esta centralidad provocó teorizaciones críticas de las feministas de sectores populares, movimientos políticos de liberación nacional, activistas negras e indígenas quienes desde un principio cuestionaron el valor y las prácticas tendencialmente universales del feminismo de las mujeres educadas, de sectores medios que reclamaban una revolución sexual antes que la redistribución de los alimentos. Audre Lorde concretó un reclamo a sus “hermanas” blancas:

Como mujeres, algunos de nuestros problemas son comunes, otros no. Ustedes, las blancas, temen que

al crecer sus hijos varones se sumen al patriarcado y testifiquen contra ustedes. Nosotras, en cambio, tememos que a los nuestros los saquen de un coche y les disparen en plena calle, mientras ustedes le dan la espalda a las razones por las que están muriendo¹⁵.

Las chicanas Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa reunieron poemas, cuentos, gráfica, dibujos y testimonios de las “mujeres de color”, es decir, las asiáticas, indígenas, negras, mestizas y nuestroamericanas en Estados Unidos en *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón como *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*)¹⁶. Un acto literario y visual anticapitalista y antipatriarcal contra la invisibilidad de las mujeres de color en las universidades. Feministas chicanas, indígenas, asiáticas y afrodescendientes afirmaban “la necesidad de unir las voces de aquellas que han experimentado la opresión múltiple por raza, sexo y clase”, habiendo soportado “enfrentamientos vocíferos ante el sexismo de nuestros ‘hermanos’, en los que las mujeres de color fueron negadas sistemáticamente a puestos de liderazgo...”¹⁷.

15 Audre Lorde, *La Hermana, la extranjera*, traducido al español por María Corniero Fernández, Horas y horas, Madrid, 2003, p. 45. El original *Sister Outsider, 'Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Differences'*, Crossing Press, Berkeley, 1984, es una emblemática recopilación de los artículos y discursos escritos por Lorde entre 1976 y 1983.

16 Cherríe Moraga y Ana Castillo (editoras), *Esta puente, mi espalda. Voces de las mujeres tercermundistas en Estados Unidos*, ism press, San Francisco, 1989.

17 *Ibid.*, p. 2.

La poeta y fotógrafa hunkpapa lakota Barbara Cameron las acompañó constantemente en la reivindicación de la diferencia feminista y del derecho a teorizar su experiencia desde múltiples variables, reconociendo el racismo y la norma heterosexual como barreras entre las mismas mujeres. Había estudiado fotografía en el American Indian Art Institute de Nuevo México y en 1975 estaba entre las fundadoras del Gay American Indians, negándose a ser lesbiana, artista e indígena por compartimentos estancos, como si en su vida significaran sobreposiciones identitarias que no se influenciaran unas a otras.

Paralelamente la aguafuerte de Ester Hernández titulada *La Libertad* (1976), en la que una mujer “latina”, más bien chicana, de familia migrante, que reivindica ser yaqui mexicana, re-esculpe la estatua de la libertad evidenciando el carácter indígena y femenino escondido bajo los símbolos coloniales americanos; se relacionaba con el cuestionamiento que hacía Barbara Cameron de la “fácil” explicación de las vidas de las mujeres no blancas y con la exaltación de la espiritualidad femenina en todo el arte feminista de esa misma década.

Treinta años después, Selen Arango sigue insistiendo en que la obra de Gloria Anzaldúa tiene una gran importancia para los estudios nuestroamericanos y para la crítica literaria feminista. Básicamente por la influencia de las coordenadas de sexo, sexualidad, género, raza y clase social en los

cambios de la crítica literaria interesada en estudiar la creación literaria en clave de políticas de la escritura. Arango sostiene que el movimiento de liberación de las mujeres hizo más visible su producción literaria, lo cual provocó un marcado interés por el o los sujetos del feminismo y sus experiencias. Fue la teorización de las feministas no blancas la que ahondó en la experiencia creadora de los sujetos literarios, negando definitivamente las razones sexistas que adjudicaban comportamientos según el sexo biológico, las características fenotípicas de las personas y las clases socioeconómicas.

Tomando la obra de Gloria Anzaldúa, Selen Arango se niega a reconocer la muerte de la autora en el momento que la experiencia femenina adquiere valor de conocimiento. Aborda la idea de experiencia en el feminismo como construcción e interpretación de sí. Arremete contra una “esencia” que despersonaliza y despolitiza a las mujeres. “Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas”, el aporte de Anzaldúa a *Esta puente, mi espalda*, se le revela como un manifiesto: insiste con sus hermanas de color, las lesbianas, las hijas de las migraciones latinas, asiáticas, gitanas, africanas que no dejen de escribir así lo hagan en lenguas no entendidas por quienes no han reconocido su diferencia¹⁸. Cuerpos, lenguas, experiencias, hablan de discriminaciones diversas, complejas, y permiten entender

18 Selen Catalina Arango Rodríguez, “Las transformaciones de la idea de experiencia femenina en Gloria Anzaldúa”, en *Revista Xihmai*, vol. XII (23), n. 29-44, Pachuca, Enero-junio 2017, p. 32.

por qué entre las blancas y las blanquizadas¹⁹ las cuotas de representación y las políticas de género emprendidas por los gobiernos desde la década de 1990 les permiten creer que pueden participar del poder masculino representado a todas las mujeres.

Desde las prácticas estéticas, la pérdida de conexión con la realidad de artistas y activistas ha sido mucho menor que entre las mujeres en los gobiernos. Las expresiones feministas que descontrolaron las artes y cuestionaron la figura del genio masculino hace cincuenta años, proponiendo una iconografía experiencial de las mujeres y denunciando el sexismo y la violencia patriarcal, poco a poco han pasado

19 Utilizo el término “blanquizadas” retomándolo de Rita Laura Segato para significar a las mujeres de color que no quieren o no pueden reconocerse como tales, personas que no siendo blancas comparten con ellas sus sistemas de valores estéticos, culturales, morales y jurídicos. Cfr. R. L. Segato, “Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje”, en *Crítica y Emancipación. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, año II, núm. 3, CLACSO, Buenos Aires, 1er semestre de 2010, pp. 11-44. (Incluido en su libro *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013). Personalmente considero que el feminismo blanco y blanquizado ha logrado espacios de institucionalización significativos; aunque sólo escucha las demandas de las mujeres que viven y se quieren liberar dentro de un sistema de género binario y excluyente, que organiza de igual forma sus saberes y su economía de mercado. Por lo tanto, cuando se dirige a las mujeres de otras culturas, las pretende educar según los parámetros normativos del propio sistema, sin escuchar sus demandas, sin conocer su historia de lucha, sin reconocer validez a sus ideas. Organiza “escuelas de líderes” sin darse cuenta de que la misma idea de liderazgo pone en crisis la identidad política de quienes se piensan colectivamente, siendo capaces de aportes individuales que se socializan. Propone la igualdad con el hombre, cuando en procesos duales no binarios, la igualdad no es un principio rector de la organización política que las mujeres reclamen. Se crispa ante la idea de una complementariedad múltiple que las feministas de muchos pueblos estudian para volver a verse como constructoras de una historia no blanca ni blanquizada de América, donde ni las mujeres ante los hombres, ni su pueblo ante el estado-nación que lo contiene, vivan subordinación alguna, sino que sean interactuantes en la construcción histórica de su bienestar.

a evidenciar el Brasil negro, el indigenismo reduccionista mexicano, la refeminización de la artesana, la estética de la pobreza. Las artistas feministas han elaborado diversos instrumentos para renovarse: irrumpir en el espacio público sin solicitar permiso, imponer un imaginario doméstico a la estrecha mirada de la comprensión masculina de la realidad, cuestionar las imágenes publicitarias, disputar los modelos, cuestionar la materialidad y la calidad del objeto de arte, apropiarse de un gusto que no es el de la heterosexualidad que fija los parámetros de la belleza para beneficio de la mirada acosadora masculina. Y precisamente en este desafío al gusto, las estéticas feministas han elaborado caminos de liberación sexual, de denuncia política, de identificación del racismo y la discriminación.

Las artistas acoplan su disidencia de los roles sexuales y de género con otros aspectos de la vida cotidiana, tanto colectivos como del ámbito íntimo. Nada es universal y eterno en el campo del arte, por lo tanto las mismas expresiones estéticas feministas se transforman ante la reacción de un sistema patriarcal que despliega su misoginia al sentirse cuestionado. Desde finales del siglo XX, mediante discursos fundamentalistas y renovados moralismos, se ha desplegado una ola de agresiones mortales contra los cuerpos de las mujeres. Al firmarse la mayoría de los acuerdos de paz en los países con conflictos armados, en el siglo XXI la guerra se trasladó a las relaciones civiles, convirtiéndose en una forma de la violencia delincuencial con anuencia de los estados: torturas, asesinatos en masa, feminicidios

demostrativos, políticas del terror entraron a las casas de mano de familiares y vecinos como antes entraban en la aldeas con las tropas militares y paramilitares²⁰. Se cometen crímenes de crueldad inédita, en todo semejantes a los que ejecutan militares y paramilitares cuando arremeten contra

20 El Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos (CALDH) de Guatemala publicó en 2005 *Asesinatos de Mujeres: expresión del feminicidio en Guatemala*, para explicarse el fenómeno del incremento de las muertes violentas de mujeres en el campo y la ciudad después de 1996, cuando tras las firmas de una docena de acuerdos desde 1991, se suscribió la paz entre el gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca. La idea central del escrito de las investigadoras de CALDH es que las prácticas del feminicidio se derivan de los genocidios cometidos por el ejército contra las mujeres de los pueblos indígenas. Las torturas y agresiones que sufren las mujeres asesinadas en tiempos de “paz” son muy similares a las aplicadas por los temidos kaibiles, fuerzas especiales del ejército guatemalteco responsables de asesinatos en masa. Igualmente las mutilaciones y faltas de respeto a los cuerpos son propias de las acciones represivas del ejército. Es la guerra la que enseña a matar, no son las tradiciones ancestrales las que intervienen en la guerra para volverla más cruel. Diversas feministas suscriben esta idea central de CALDH: Victoria Sanford, en 2008, publicó *Guatemala: del genocidio al feminicidio* (Cuadernos del presente imperfecto, Ciudad de Guatemala, 2008, 87 p.) donde revela que la “paz” ha generado más muertos que la guerra declarada y que los feminicidios han avanzado grandemente. Yo misma, en 2005, apunté a la relación entre proceso de pacificación y conversión de las áreas pacificadas en zonas de maquila donde el feminicidio se multiplica prolongando las tácticas de guerra: “El feminicidio en la república maquiladora”, *Masiosare*, suplemento de *La Jornada*, domingo 17 de julio de 2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/17/mas-gargallo.html>. Rita Laura Segato, en *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2016, sostiene que “la lección de la guerra informal, paraestatal, en sus varias formas, ha entrado en las casas, y el umbral de sufrimiento empático se ha retirado. En Guatemala la guerra dejó una secuela de hogares indígenas y campesinos ultra-violentos —atención: no fue al contrario, como sostiene un cierto pensamiento feminista eurocéntrico. La violencia sexual y feminicida no pasó de los hogares a la guerra, su derrotero fue el inverso. En nuestros días, como demuestran una serie de casos en todo el continente, el crimen íntimo pasa a tener características de crimen bélico: la desova de la víctima al aire libre, en las zanjas, basurales y alcantarillas, la espectacularidad de los asesinatos, que han pasado a perpetrarse también en lugares públicos. Asimismo, hablan de ese terror difuso las ejecuciones sumarias, extrajudiciales y a manos de agentes estatales, que sin explicación aumentan cada día en América Latina y especialmente en Brasil, agrediendo la lógica, la gramática que permite tener una expectativa estabilizada de mi relación con los otros”, p. 101.

la población civil, para producir reglas de poder y sumisión. Rita Laura Segato no duda en calificarlos como actos de “violencia expresiva”, ya que suscriben mensajes lanzados contra la libertad de movimiento, expresión y opinión de las mujeres. “Los actos de violencia se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente”, constituyen un “alfabeto violento” que instala un sistema de comunicación, un lenguaje estable y semiautomático²¹. Para desinstalarlo, el lenguaje de las leyes parece insuficiente, falla su aplicación porque el Estado que debería garantizar su comprensión concurre en la acción enunciativa de la violencia. Nadie sabe realmente cómo aplicar aquellas leyes que garanticen a las mujeres vidas libres de violencia (mismas que se lograron por las presiones y convencimientos ejercidos por las mujeres en las estructuras de gobierno) cuando la mayoría de los crímenes contra ellas quedan impunes. Entonces se renueva la urgencia de unas artes capaces de apelar a la empatía y las apreciaciones positivas de una humanidad compleja. Siete mujeres asesinadas al día en México, trece en Brasil, una cada 26 horas en Argentina, un muy elevado número de asesinadas, desaparecidas y torturadas en Centroamérica sacan a la calle contundentes demandas del respeto a la vida. En las marchas que desde 2016 se despliegan por toda Nuestramérica a partir de las exigencias de “Ni una menos”, entendiendo con las argentinas que el mundo necesita de todas las mujeres, y de “Ni una más” que en México resume que no se quiere una víctima de femicidio más en la lista

21 Rita Laura Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2013, p. 5.

del duelo nacional, se cargan máscaras, se tocan instrumentos, se pintan carteles y se exhibe la importancia de una transformación cultural en las políticas contra la violencia sexual y el feminicidio. Se debaten los contenidos de las telenovelas, la violencia escolar, las letras del reggaetón, el neomoralismo agresivo contra la libertad de decisión de las mujeres, la poesía feminista y las prácticas de viaje.

Con el movimiento de liberación de las mujeres, hace cincuenta años se gestó un pensamiento que no ha dejado de cuestionar principios considerados inamovibles por la filosofía moderna, pero que no eran eternos ni universales. Así como se descubrió que nada en el arte es eterno e inmutable, se identificaron los elementos patriarcales y normativos de supuestos sentimientos naturales como el amor y sus componentes de celo, exclusividad, posesividad y violencia, derivados de una alta valoración literaria de los conflictos amorosos para la poesía y la narrativa.

La supremacía de la filosofía europea y americana colonial fue barrida cuando las artistas feministas rescataron las construcciones simbólicas previas a la imposición de la modernidad, con sus valores sociales, morales y estéticos, cuales la individualidad subjetiva, la originalidad competitiva y la exclusión de lo diferente. Precisamente porque las feministas cuestionaron la doble moral en lo social, laboral y sexual, individuaron los mecanismos de la jerarquía y la injusticia en los sistemas de relación sexogénicos. Igualmente, riñeron con una estética que las definía, dibujaba,

exponía a una mirada no propia, sino de servicio y consumo masculino. La estética feminista ha iniciado la apropiación del derecho a verse, decirse, emocionarse como diferentes al modelo de división entre lo masculino valorado y lo femenino desvalorado. El cuerpo se separó entonces de la valoración de los hombres y de la representación del modelo de organización social sexista, clasista y racista. La heterosexualidad normativa y el derecho a la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres fueron desenmascarados ideológica e históricamente, mientras el feminismo descubría el secreto mil veces visto del sistema capitalista, es decir, el robo de la mitad del trabajo humano. En la separación económica de los ámbitos de producción pública, siempre remunerada en el capitalismo, y de producción privada, impagada y obligatoria, asignada a las mujeres para que el capital no tuviera que hacerse cargo de ella, descansaban varios mecanismos de negación.

El feminismo se reveló praxis política y posibilitó una reinterpretación estética de la representación del cuerpo y las actitudes de las mayorías femeninas invisibilizadas por la cultura capitalista: mujeres de todas las edades, con cuerpos agotados por el trabajo, expuestas al terror mediante la amenaza de la violencia física y sexual, separadas de sus hijas e hijos, enemistadas entre sí, educadas a la sumisión y a la idea de que servir es gustar a otra persona que a sí misma. Durante cincuenta años la revolución del arte feminista ha sido permanente. Las acciones de las mujeres en el ámbito de lo simbólico han develado las implicaciones de la violencia

sexual en la represión social. Un imaginario ha aparecido y se transforma según cambian las condiciones de las mujeres. Lo estético ha rescatado y valorado técnicas desechadas por el mundo del arte porque son propias del mundo doméstico, como la decoración de interiores, el bordado, el tejido.

Hoy se dirige la mirada hacia patrones de belleza desligados del poder y la dominación, proponiendo una ecoestética y una revaloración del equilibrio con la naturaleza, el rechazo a la estetización de la violencia y una crítica a las exotizaciones de los cuerpos humanos que se apropian de la representación de las mujeres de los pueblos indígenas. A través del performance, las instalaciones, el uso de la fotografía, el video, el bioarte y, por supuesto, la pintura, la escultura, el cuento, la novela, la dramaturgia y la poesía, la caricatura, la ilustración, los fanzines, la reapropiación del tejido y del bordado, de la cocina, las manualidades y las llamadas tradicionalmente artes populares ha ido cambiando la narrativa acerca de las mujeres en relación consigo mismas. El hip hop feminista descansa en un posicionamiento poético: la voz femenina no tiene por qué corresponderse con la interpretación del deseo erótico de los hombres. Las rockeras, las poetas y las grafiteras urbanas intervienen el espacio de la rebeldía juvenil.

Las propuestas estéticas inicialmente irreverentes, rebeldes, y por ende, experimentales, no dejan de cuestionar los sistemas de valores éticos y estéticos segregados, produciendo relaciones inéditas entre los cuerpos femeninos

y los cuerpos no determinados por el binarismo patriarcal: mujeres con discapacidades, viejas, gordas, fuertes, que se encuentran, que se defienden, que se mueven sin recato; mujeres con vulvas expuestas y marcas de sus historias personales, como cicatrices de mastectomías, arrugas y cansancios; mujeres transexuales y de varios grados de intersexualidad, tanto natural como quirúrgicamente logradas. Para su propia liberación la estética feminista relaciona la construcción del gusto y las imposiciones sociales y culturales, subrayando de diversas maneras que el gusto es una compleja construcción ideológica cuyas finalidades son los patrones de distinción que facilitan el control social. El gusto se vincula con el cuerpo y la producción de las artes a través de la evaluación social de la persona que crea objetos, representaciones, sonidos e imágenes. Una lectura feminista del gusto revela cómo incide en las discriminaciones sexistas, racistas y clasistas. En efecto, si bien el machismo debe entenderse como el resultado de la preferencia de las sociedades dominantes por el quehacer de los hombres, y de la prepotencia contra las mujeres, es posible sólo si una imagen se instala en el campo de la apreciación del cuerpo —y por consiguiente de sus gestos y producciones— así como en la valoración de las artes a través de la elaboración del gusto.

Compleja, constante y elaborada construcción ideológica, el gusto se disfraza de libertad para deleitarse y gozar de la presencia de personas y de su refinamiento, de modo que nadie se atreve a cuestionar su finalidad práctica, implícita

en la idea de que elegimos por gusto lo que socialmente nos conviene o no (amistades, trabajos, vivienda, estudios y todo lo demás). Hasta que el relato de las mujeres se apodera del silencio y lo subvierte.

Historia, estética y racismo²²

Todo tipo de expresión social es cultura; de manera que no hay una cultura universal sino culturas que producen bienes que contribuyen a la formación de identidades. Toda cultura se despliega en el tiempo y, de una forma u otra, como tiempo visualiza su devenir. A eso le llamamos historia. No es única, no es lineal, no se desplaza necesariamente sobre el eje del antes y después; más bien se relaciona, como escribió antes de su deportación y muerte en el campo de concentración de Buchenwald Maurice Halbwachs, con un recuerdo plural, una memoria colectiva que dota de un sentido compartido a las personas, los hechos y su importancia. Además de *La memoria colectiva*, libro publicado póstumamente en 1950, Halbwachs había escrito sobre los marcos sociales de la memoria, en 1925, y sobre la memoria de los lugares evangélicos en Palestina, en 1941. En los tres textos sostiene que la memoria colectiva es el proceso social

22 Adaptación de un artículo publicado en la revista mexicana *El Grito*, n.1, septiembre de 2017. <http://www.revistaelgrito.com/html/inquisiciones/inquisiciones10.html> Una versión anterior fue presentada como ponencia magistral en el I Coloquio de Estudiantes de Historia en Tijuana, Baja California, el 11 de abril de 2014.

de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por una comunidad o un grupo de personas que tienen alguna identificación. Según Halbwachs, la memoria tiende a hacer hincapié en la permanencia del tiempo y en la continuidad de la vida, para que la identidad de un grupo se conforme sobre bases comunes y seguras, mientras que la historia insiste en las transformaciones que se suceden en el tiempo. ¿Es posible pensar, entonces, una historia de todas las culturas? ¿Es posible romper con la idea de que la historia la han escrito, es decir, fijado y limitado en un proceso de decantación único, los pueblos y los grupos sexuales que han ganado batallas militares, económicas o ideológicas?

La idea de Halbwachs acerca de una memoria colectiva múltiple, que se transforma en la medida en que se actualiza; así como la idea de *ñawpa*, que se traduce como futuro y como pasado en la cosmovisión andina; la idea mesoamericana de soles o eras que se suceden a través de un fin que da nacimiento, y la idea feminista de que la humanidad no existe sin la presencia activa del recuerdo de todos los seres humanos, mujeres, hombres e intersexuales en la percepción de su estar en el mundo, reflejan que el pasado nunca es igual ni nos informa del mismo modo. En el presente de quien recuerda, el tiempo histórico resulta de la pluralidad de sujetos recordantes y de elementos emergentes del recuerdo. Con ello, la historia androcéntrica ha entrado en crisis. La historia racista, la de una Europa y una europeidad portadoras de progreso y civilización frente a un mundo o demasiado joven o demasiado

viejo para representar a la humanidad, ha entrado en crisis. La historia clasista ha entrado en crisis. La historia de la belleza como valor estético ligado al aspecto físico y producción artística de un grupo con poder ha entrado en crisis.

Según Paul Ricœur, que ha analizado la relación entre hecho histórico y narración con mucha sutileza, existe un pacto tácito entre quien escribe y quien lee un texto histórico, porque entre los dos se establece una expectativa de verdad. Ahora bien, insiste Ricœur, este supuesto, esta confianza en que la representación del hecho sea verdadera, no inicia con la historia, sino con el recuerdo, con la memoria. La confianza en la presencia de un recuerdo verdadero presupone que la imagen recordada sea fiel a la verdad. Pero ¿quién recuerda y quién representa el pasado recordado? Mi padre, cuando era niña, me insistía en una concepción presente en muchos de sus escritos y que sustentó su *Historia de la historiografía moderna*: la historia es siempre presente, no hay pasado sino tan sólo la representación del mismo que un historiador hace en su tiempo.

Desde que las mujeres nos nombramos y recordamos juntas —compartiendo así una identidad de sobrevivientes, activistas, participantes—, la memoria de los hombres ha dejado de ser verdadera, *operativamente* verdadera: se nos ha instalado la duda sobre lo que es el devenir de la humanidad y sobre lo que es importante y digno de recordarse. Desde que en 1973 el pueblo nasa se organizó en el Cauca, reivindicando las ideas de Quintín Lame

Chantre acerca de la afirmación de los valores propios y el rechazo a la discriminación para defender su derecho a la tierra y a una organización propia, los pueblos y nacionalidades originarias cambiaron una historia invisibilizada, sostenida en una memoria de grupo que negaba, a través de la historia oficial, un tiempo de sobrevivencia física y de cosmovisión, por una historia de verdades recordadas en imágenes de resistencia indígena y que pone en entredicho los momentos culminantes o espectaculares de las independencias y revoluciones latinoamericanas. Como escribe la lingüista mixe Yásnaya Aguilar: “Todas las narraciones y conocimientos que mis abuelos me han enseñado tienen algo en común: no necesitaron de la palabra escrita, necesitaban de práctica y memoria. El analfabetismo no supone falta de conocimiento ni mucho menos impide su transmisión”.

Las artistas borradas del recuento de autoras por los museos, el campesinado que aparece como protagonista de resistencias diversas apenas en la historiografía marxista inglesa del siglo XX²³, las trabajadoras no reconocidas: las amas de casa y las campesinas de subsistencia colectiva, las

23 Apenas en 1963, por ejemplo, Edward Palmer Thompson escribió *The Making of the English Working Class*, una historia de las clases populares y de los grupos oprimidos, recuperándolos como agentes de la dinámica histórica y su voz y su memoria en tanto que fuentes del saber; vuelve a las cosmovisiones campesinas como sustrato ideológico y a la conciencia obrera como móvil de una historia de todas las clases sociales, una historia de memorias colectivas que descalifican como verdaderos el punto de vista y la representación de los vencedores y las clases dominantes. Se trata de un libro que revolucionó la historiografía, aun la marxista, porque demuestra que la clase obrera se forjó a sí misma; es decir, que la gente, aun cuando sufre un rebajamiento y pérdida del propio status y libertad, si se relaciona entre sí supera la marginación, transforma la degradación y de la conciencia colectiva crea una cultura política vital y

curanderas toleradas en los territorios colonizados como cuidadoras de cuerpos secundarizados y transformadas en brujas en Europa para privilegiar el conocimiento médico de los hombres, las jóvenes raptadas en África y convertidas en América en carne de trabajo y lujuria por los colonialistas, los cuerpos racializados y afeados —esto es: cargados de categorías que expresan desagrado o miedo para desautorizar a un colectivo— siempre estuvieron presentes. Por eso hoy pueden elaborar sus propias memorias para atribuirse el recuerdo de los hechos.

Los mecanismos culturales para desconocer sistemáticamente las memorias de los colectivos no hegemónicos en aras de constituir memorias nacionales parceladas, nos revelan muchos de los defectos y hasta de los horrores del autoritarismo nacionalista, del racismo colonial y de los sesgos académicos. Por ejemplo, utilizaron categorías estéticas para diferenciar los buenos-bellos recuerdos, que había que atesorar, de las memorias feas-sucias-atrasadas-inútiles-peligrosas.

Las categorías o “valores” estéticos están presentes en la casi totalidad de las percepciones culturales e individuales de qué es humano y de qué es bueno. El vínculo entre estos valores estéticos y las categorías éticas de comportamiento son evidentes e implican juicios de valor: lo bello y lo feo, pero también lo sombrío, terrible, fúnebre, oscuro, sucio,

transformadora. Cfr. Edward Palmer Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Editorial Capitan Swing, Madrid, 2012.

asqueroso, horrendo, terrorífico, grosero, torpe, vulgar, cursi, flojo, destemplado, esbelto, gracioso, fino, elegante, sublime, hermoso, armonioso, claro, guapo.

En otras palabras, y contra lo que se enseña en muchos cursos de historia del arte, la estética sostiene percepciones íntimas, acciones y memorias a lo largo de la totalidad de la vida humana, relaciones de entendimiento y no sólo la percepción de lo que se ha dado en llamar Arte. Decir de un recién nacido que es “bonito” porque es “güerito” (México), “canche” (Guatemala), “chele” (El Salvador), “mono” (Colombia), “catire” (Venezuela), es decir, blanco, involucra una apreciación históricamente construida desde el racismo colonialista e implica, a su vez, tanto una autodescalificación racial como una sumisión de clase. Nada tiene que ver lo bello con el fenotipo de las personas blancas, a menos que se le atribuya, en el recuerdo colectivo, un lugar de dominancia militar o económica que debe ser subrayado como positivo a través de una apreciación estética²⁴.

Por supuesto, la historia del racismo no se agota en el soporte de los valores estéticos de una cultura. Su materialidad se hace evidente en la discriminación económica,

24 A este propósito la activista Jennifer Loubriel, quien se reconoce afro-puertorriqueña del Bronx (Barrio de Nueva York, en la costa atlántica de Estados Unidos) y es parte de *Women of Color, in Solidarity*, escribió una especie de manual para comprender el privilegio blanco entre las “latinas”: “14 ejemplos de privilegio blanco en Latinoamérica”, en *Afrofemina*, <https://afrofeminas.com/2017/03/21/14-ejemplos-de-privilegio-blanco-en-latinoamericaa/> El 6 de abril de 2016, el artículo fue originalmente publicado como “14 Examples of White Privilege in Latinx Communities” en *Everyday Feminism*, <https://everydayfeminism.com/2016/04/latinx-white-privilege/>

educativa y en la violencia que sufren los cuerpos racializados. El Frente 3 de Fevereiro, en São Paulo, es un grupo de investigación e intervención artística formado inicialmente por artistas plásticos, un diseñador gráfico, músicos, actores, una cineasta, una historiadora, una socióloga, una abogada y un escenógrafo²⁵. Trabajan en torno al racismo en la sociedad brasileña, al que definen como “una contradicción social”. Su abordaje crea nuevas lecturas y pone en contexto datos que llegan a la población de modo fragmentado, a través de los medios de comunicación. Sus intervenciones artísticas —mantas, presencias en lugares disímbolos, tomas del espacio público y del internet, con el archivo y difusión de sus acciones, que incluyen un disco musical y un libro digital— asocian un legado artístico muy importante en São Paulo con la urgencia de darnos cuenta y recordar la violencia racista, no sólo clasista. O, más bien, la violencia de las autoridades encargadas de proteger lo blanco con todos sus atributos de supremacía, por ejemplo, mediante leyes de defensa del espacio visual y urbano, de prohibiciones de las expresiones críticas, de condenas capitalistas del disenso.

El nombre del Frente se deriva de un hecho de la realidad racista: el 3 de febrero de 2004 un joven dentista recién graduado, Flavio Sant’Ana, por el solo hecho de ser negro fue confundido con un ladrón y asesinado por la policía de São

25 El Frente está en activo. La composición de sus iniciadores está en su libro *Zumbi Somos Nós: cartografia do racismo para o jovem urbano* http://www.frente3defevereiro.com.br/zumbi_somos_nos.zip que se encuentra en su sitio de internet: <http://www.frente3defevereiro.com.br>. Actualmente enlistan a una veintena de personas que lo componen.

Paulo. “La muerte de Flavio hace evidente la tipificación cotidiana del joven negro como ‘sospechoso’, como ‘amenaza’”; es decir, el asesinato de un profesionista negro de clase media alta muestra que “la democracia racial es un intento deliberado de negar las perversas prácticas sociales apuntaladas sobre una herencia esclavista”.

No es bello matar a alguien por su color de piel. No es bueno fingir estar de acuerdo con un mestizaje que nos oculta recuerdos colectivos porque así nos impide identificarnos con ciertos grupos. Una alumna mía, nahua de Hidalgo, me confesó que cuando se siente cansada de las miradas racistas que le lanzan profesores y estudiantes en la UNAM, se disfraza de mestiza. Su fenotipo no cambia, pero destrenzándose el pelo y usando pantalones se confunde entre sus compañeras y compañeros no indígenas. Porque el México mestizo es en realidad un México desindianizado mediante violentísimas intervenciones sobre la memoria colectiva. Ahora bien, este México de gente oscura es también el México víctima de la impunidad policial y de la violencia asesina que han ejercido grupos de delincuentes vinculados a la organización del poder económico, político y mediático.

Ciencias, artes, relaciones entre individuos sexuados, expresiones afectivas, formas de producción económica, sistemas políticos, ideas de sí y formas de recordarse son bienes que una cultura produce. Se dan en el tiempo y sobre

ellos se asientan, de forma jerárquica, las ideologías que definen esa cultura.

Hoy, desde abajo y desde las orillas del saber histórico, pujan sexos que cuestionan su jerarquía social; resistencias a los simbolismos de los colores de piel y fenotipos hilvanados con supuestas cualidades o defectos; críticas a los ordenamientos de saberes; rechazos a los idearios religiosos y morales, que en la representación mnemónica de las mujeres y de los miembros de pueblos originarios, migrantes (todos ellos “minorizados”) representan escalafones de discriminación o remiten a posiciones de maltrato. Son pruebas de que el pacto tácito entre escritores y lectores blancos, urbanos, hombres y letrados puede ser cuestionado y roto por quien hoy busca otros recuerdos con que construir la imagen de la historia. La simplificación de la diversidad humana y cultural que se sostenía en ese pacto era afín a sí misma y su expectativa de verdad era ideológica. El autorreconocimiento de diversos sujetos de la memoria las estalló, dando pie a la posibilidad de historias no racistas ni androcéntricas.

Hasta 1871, cultura no significaba más que cultivo de los suelos o sistema educativo. Edward B. Tylor, sin embargo, en su libro *Cultura primitiva*, construyó una sinonimia entre cultura y civilización: “La cultura o civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y

hábitos adquiridos por el ser humano como miembro de la sociedad”.

Como producto de la actividad social, la cultura es una expresión de las relaciones de poder, de cuidado y de acción del colectivo que la produce. De ninguna manera puede ser permanente e inamovible: cualquier cambio tecnológico, ecológico, religioso, médico, económico, político e ideológico interviene sobre el conjunto de objetos e ideas que un colectivo produce. Y lo mismo sucede con cualquier atribución plural del recuerdo con que el colectivo se representa en la historia.

Históricas son tanto las culturas producidas por las y los ciudadanos de un estado-nación como las culturas de una nacionalidad no estatal (tribal, comunitaria) que vive en los márgenes del reconocimiento. Históricas son los productos llamados “medicina alópata” y “pintura de caballete” pero también lo son otros productos llamados “rezo curativo” y “pintura corporal ritual”: cambian, se adaptan a circunstancias en permanente transformación.

La mayoría de las culturas producidas por colectivos insertos en sistemas de gobierno y de organización social y educativa provenientes de tradiciones europeas (las europeas y las de las élites de los países otrora colonizados por aquéllas) están sujetas a diversas alteraciones de sentido, provocadas por la acción de los movimientos de liberación de las mujeres, que desde hace dos siglos irrumpieron en

su producción y organización. Los feminismos europeos y americanos, por ejemplo, han suscitado discusiones y transformaciones de la cotidianidad, desde las relaciones de pareja hasta la crianza de los hijos y el cuestionamiento de las sexualidades; han inducido a reacomodos en las industrias de la alimentación, la indumentaria y el calzado, así como en la educación, la política y las ideas y las artes. Dada la forma de llegar a buscar recuerdos para constituir la propia memoria, las mujeres europeas y estadounidenses se cuestionaron la invisibilidad de sus congéneres, en ocasiones a instancia de las críticas que las “otras” mujeres les planteaban, en las culturas asiáticas, africanas y latinoamericanas, y empezaron a escucharlas, aprendiendo formas de relación social entre sexos definidos desde diversas sexualidades y roles genéricos.

Las culturas expresan sus memorias, se las narran. Se hacen historia en lenguajes orales y escritos que articulan emociones, convicciones, tradiciones, reacciones y cotidianidades en el tiempo. Narraciones que acompañan gestos, como los mitos asisten a los ritos. Relatos trinos en los tiempos lineales, con inicios, desarrollos y fines, que van de un atrás visto en el presente como empuje hacia un adelante anhelado y aún inexistente. Y gestas que se sostienen en el tiempo frente a los ojos de la memoria, para dirigirse al atrás de lo incógnito y futuro. Relaciones tentaculares de los tiempos que se derivan de las múltiples formas con que las sociedades recuerdan su historia.

Las culturas responden a quien les da vida. Al mismo tiempo, transmiten sus conocimientos por la vía de los recuerdos. Las historias, en su doble sentido de hechos del pasado y sus reseñas, son seguridades colectivas; no obstante, pueden contener pretensiones de universalidad, o también su crítica. Algunas narraciones deslegitiman las pautas heredadas para separarse de memorias opresivas. La historia de las mujeres que empieza a ser narrada por las feministas se ha dedicado a demostrar que la hipernormatización de las conductas femeninas en el patriarcado ha sido siempre fruto del control que ejercían sobre ellas las instituciones masculinas, todo con el fin de limitar su desempeño humano. La narración y escritura de sus recuerdos no tienden a ser lineales; se desvían, refieren, circulan, retornan, explican, se detienen. Y tienen intereses diversos. Por ejemplo, no son bélicas, lo cual descontrola a quien está acostumbrado a los hitos militares para ubicarse en el mapa del tiempo.

Las memorias en las culturas se conservan y se transforman, satisfacen mandatos religiosos e ideológicos, se forjan sobre bases materiales de subsistencia, expresan valores y los ponen en crisis. No existe sociedad sin cultura, a la vez que no hay cultura que logre silenciar de manera duradera los sucesos históricos que le dieron forma. Con el fin desvelado de los relatos universalistas, gracias a la acción de la memoria de los grupos otrora silenciados, sabemos que el supuesto de que la historia la escriben los vencedores es una verdad a medias, pues, aunque silenciados, los recuerdos de los vencidos producen resistencias, atribuciones

subalternas, identidades grupales y utopías rebeldes contra los sistemas de dominación. La más brutal de las represiones no borra la memoria de las posibilidades que truncó.

Cultura y arte de cara al terror de estado²⁶

Este artículo no existiría sin los constantes diálogos e insistencias de las siguientes personas, a las que agradezco los aportes: Gabriela Huerta Tamayo, Gladys Tzul y Helena Scully quienes siempre me empujan a divagar más porque no les convence que haya una sola forma de acercarse a la memoria y la construcción del propio devenir. Gustavo Cruz por su incitación a reflexionar sobre las consecuencias del pensamiento estético. Mis interlocutoras de diferentes pueblos en México que cada día inventan cómo dignificar nuestro paso por el mundo en la construcción de la justicia comunitaria.

Arte y denuncia del presente

Quiero iniciar esta presentación haciéndoles partícipes de una convicción que en los últimos años se ha venido fortaleciendo: el arte es el lugar de la denuncia del presente. Es

²⁶ Este capítulo se basa en la ponencia presentada en la Universidad de Goiânia, Brasil, el 2 de junio de 2014 que, posteriormente, se publicó en el número 1 de 2014 de *Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura visual* como “Historia, estética y resistencia. Cultura y arte de cara al terror del Estado”. *Visualidades, Goiânia*, 12(1), 9-25. DOI: <https://doi.org/10.5216/vis.v12i1.33690> y <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/33690>

la percepción de lo que está sucediendo, la conciencia de lo real. Cuando el horror es perceptible, son las y los artistas plásticos, visuales, las dramaturgas y dramaturgos, guionistas de cine, actrices y actores, poetas y escritoras/es los que se percatan del malestar y lo plasman en gritos, cantos, transfiguraciones, palabras, acciones. No repiten nada, no apelan a una historia, se hacen portavoces de la memoria en gestación. No levantan museos, esos vendrán después, por quien se ha beneficiado del arte. Son presente, son acción de sutileza. Por supuesto, no toda la gente que canta, que pinta, que escribe hace o es arte.

El arte germina de la conexión con otra gente, gente común a la que se pertenece, víctimas de los hechos, así como pensadoras y críticos de la política, la economía, la destrucción ambiental. Leonardo da Vinci era un ecologista, pero en sus retratos al óleo *La Dama del armiño* y *La belle ferronnière*, así como en sus dibujos en papel, está ausente el ambiente, mientras en *Virgen de las Rocas*, *Virgen de la rueca* y *El bautismo de Cristo* la geografía y la flora divinizan la figura humana, el paisaje del fondo de *Gioconda*, *Mona Lisa*, agreste pero suavizado por el agua de un río y una laguna, de un matizado tono azul, da resalte al rostro de la que parece una mujer andrógina, en *Ginevra de Benci*, *Sagrada Familia*, *Leda y el cisne*, *La adoración de los magos*, la flora y la fauna rodean y sostienen a mujeres y hombres, simbolizando sus representaciones religiosas y la finura de sus gustos, el fin de sus máquinas y su deseo de armonía.

Francisco Toledo se vivió y se hizo en la defensa de las semillas nativas, tanto como en la construcción de formas de producción colectiva que pueden paliar el hambre y evitar la migración forzosa. La permanencia en sus obsesiones formales, la continuidad de sus temáticas es raíz que sostiene la tierra de los desmoronamientos. Gerardo Treviño es un dramaturgo que no escatima la presentación de los fantasmas de las mujeres asesinadas por ser mujeres, de la violencia contra los hombres homosexuales, de la trata de mujeres y hombres migrantes. Actores sensibles se la juegan poniendo en escena sus obras. Editores iluminados las publican. María Romero teje, esgrafía, caligrafía, borda, cose, pinta, dibuja, modela y performancea sus capillas de santos populares y sus quitapesares. Visualiza la contradicción de la representación para el mercado, mientras el mundo soporta la melancolía de la pérdida evitable, la de la persona desaparecida, convertida en mito porque la desaparición es siempre un acto de violencia política, aunque sea llevado a cabo por quien está al margen del sistema, la delincuencia. Cristina Rivera Garza, así como lo hizo a principios del siglo XX la rusa Anna Ajmátova ante la barbarie estalinista, escribe constantemente y goza la amistad de quien le revela las formas de sobrevivir a la emergencia nacional de su país. Es la escritora mexicana que interpreta el sentir subterráneo de la necesidad de una transformación profunda en la definición de la gente y de lo que es ser humana y humano.

Una transformación se da en una cultura específica, pero irradia sobre todas las demás. Se origina por necesidad, por hartazgo, porque las personas tienden a querer vivir mejor.

Las culturas producen bienes, sensibilidades y gustos que contribuyen a la formación de identidades colectivas y personales. Por lo tanto, esos bienes y gustos son, a la vez, un producto social y una acción que pone en juego la libertad de las personas como individuos y como colectividad. Llamémosle aquí elementos para producir y comprender el arte, entendido como la articulación de simbolizaciones de afectos, comunicación, ideas de lo que hay que expresar, búsqueda y creación de emociones, reacciones ante lo intolerable, rituales de bienestar colectivo, expresiones del miedo y de lo bello, de lo deseable y lo execrable.

Desde esta perspectiva el arte es siempre histórico. Lo atraviesa una voluntad que se despliega en el tiempo y en los cambios y permanencias de las perspectivas en las relaciones entre los géneros sexuales, de lo que es una sociedad y su proyección económica, de la justicia y la buena vida. Así el arte se teje a sí mismo en un entramado de relaciones interpersonales, siempre políticas, sea para la inclusión sea para la exclusión. En este último caso, el arte se aleja del colectivo para volverse objeto: un objeto destinado a un grupo reducido de personas capaces (capacitadas) para su comprensión, cuyo gusto es intervenido sea por una sensibilidad de clase sea por la educación. El arte exclusivo necesita

de un colectivo de excluidos para dar definición al grupo de privilegiados.

Este arte está agonizando, aunque es siempre mejor pagado y enaltecido por los medios masivos de difusión. Museos y galerías, ferias, bienales nacionales e internacionales, lo acogen, convirtiendo a sus autores en figuras individuales mediáticas porque, a final de cuentas, son incapaces de prescindir de los criterios de mercado. No obstante, mucho arte objetual contemporáneo se repite en temas, materiales y formas, a pesar de la obsesión por la originalidad que lo atraviesa. Hay, por supuesto, excepciones, obras que resultan problemáticas o que fueron concebidas para alterar los discursos museológicos tradicionales y acostumbrados, como *Triada escultórica* y un sabio, de la escultora hondureña Regina Aguilar, mandado destrozar por el alcalde de San Pedro, escandalizado frente a tres cuerpos descabezados y desnudos, al lado del maíz, uno de los cuales representa al ícono literario de la ciudad, José Emilio del Valle, que mira circunspecto su propia cabeza, sostenida por sus manos. Afuera de algunos casos semejantes, las búsquedas monótonas de originalidades y obediencias a la idea de un arte por el arte ajena a la historia y la cultura del lugar desde donde se produce, provocan un cansancio que desemboca en desinterés, cuando no en un abierto rechazo, en las mayorías, sobre todo en aquellas que se niegan a ser mayorías silenciosas o pasivas.

No es la repetición lo que produce este rechazo, sino el símil de la originalidad con el progreso en el arte, del gusto con la exclusividad. Si el problema fuera la repetición de temas, materiales y formas tendríamos ya encuestas muy profundas para saber que eso es lo que ve el público silencioso y para impulsar a las y los artistas a variar sus criterios. Más bien es la falta de identificación con estilos y formas producidos desde una academia y mercados hegemónicos, sin arraigo. Las artes populares y urbanas juegan hoy un papel más importante en la conformación estética de las relaciones identitarias. Si se les mira muy de pasada, así como si se mira desde el mercado del arte a las producciones feministas, parecen no aportar contenidos, elementos e ideales. No se sostienen en su novedad ni en su originalidad, pueden ser reiterativas y no se encuadran en lo moderno, contemporáneo o nuevo del arte. Sin embargo, significan el medio donde se producen y exponen y producen identificación y diversos grados de placer en un público difuso.

Intentaré mirar al arte desde la perspectiva de la inclusión, la preparación y acción en el conjunto de una sociedad que se siente agredida por la violencia de la pobreza, por la exclusión del racismo y por los aspectos físicos, peligrosos, mortales de la marginación ejercidos tanto por “delinquentes” como por agentes del orden estatal y aun por las masas mediatizadas.

El arte feminista, estudiado en México, Chile, Brasil y Argentina por diversas activistas-intelectuales²⁷ que han buscado romper con sus estudios la exclusividad del estudio del arte en las universidades de nuestro continente, revela que las obras de las artistas del pasado y contemporáneas destiejen diversos criterios artísticos que aún permean la historia y la crítica del arte²⁸. Así actúan en contra de la normalización de la sumisión e invisibilización de la violencia social contra las mujeres. Igualmente, la producción de quien en épocas de violencia, dictadura o pasmo busca dejar una huella colectiva en el sentir de la gente y saca el taller a la calle y socializa el proceso de producción e ideación, ocasiona un arte participativo.

Todas las formas de percibir y producir gustos y bienes de arte se despliegan en un periodo corto o largo de personas que conviven, provocan sus placeres y desagradados, causan sus miedos, intervienen sus ideas de prosperidad y nos

27 Entre varias otras, Eli Bartra, filósofa mexicana que desde la década de 1980 estudia la relación entre arte de mujeres y artesanía; la historiadora chilena Julia Antivilo que se desplaza sobre la idea de un arte feminista activista que incorpora el derecho a la autodefensa; la historiadora mexicana Gladys Villegas Morales que estudia las genealogías del arte de las mujeres en regiones específicas que supuestamente son “atrasadas” con respecto de la modernidad hegemónica; la pintora argentina Irene Ballester Buigues que en sus talleres revela cómo las mujeres han plasmado sobre su propio cuerpo, sinónimo de lienzo de expresión, su necesidad de hablar, de pensar y de actuar sobre la sexualidad y la maternidad que condicionaban su situación femenina y cómo las han convertido en una plataforma para denunciar los abusos de las dictaduras militares, la violencia de género y en última instancia el feminicidio.

28 Gladys Villegas Morales, *Entre la mirada y el ser. La imagen femenina en artistas veracruzanas*, Universidad veracruzana, Xalapa, 2011, p.9.

permiten visualizar su devenir como tiempo, de una forma u otra.

La lectura del tiempo en una cultura es lo que llamamos historia. No es única, no es lineal, no se desplaza necesariamente sobre el eje del antes y después, puede ser cíclica, pero no se resume en una serie de etapas seriadas. Más bien la historia se relaciona con esa memoria de las importancias humanas que evocó Maurice Halbwachs. Es plural, por ende, marca diferencias y coincidencias colectivas²⁹.

El grupo RECO

En Tijuana, ciudad de frontera entre México y Estados Unidos, la violencia de los años 2006-2009 alcanzó esos niveles de pérdida de racionalidad que desembocan en el horror: a los asesinatos masivos se le juntó una artesanía de la desaparición del rastro. Literalmente, los cuerpos de las personas asesinadas pasaban por una producción de la desmemoria a través de la “cocina”, un pequeño lugar techado donde en una tinaja o tambo ensamblado con diversas partes metálicas se sumergían en ácido los cuerpos de los muertos para deshacerlos.

Como lo comentó en 2013 Pilar Calveiro en una de las reuniones mensuales de nuestro Seminario Permanente de

29 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (1950), <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>

Prácticas de Memoria, Resistencia y Justicia, nada que ver con el aparato industrial de los Campos de Trabajo nazis con sus chimeneas y fábricas, ni con el aparato militar de los vuelos de la muerte argentinos. En México se ha intentado desaparecer la humanidad —o lo que queda de ella en la huella del cuerpo muerto por la delincuencia y el terror de estado— en un recipiente que puede guardarse arrumbado en una esquina de un taller cualquiera. El espanto de lo cotidiano, la atrocidad del hecho rutinario.

En un acto repetido, se aliñaba también la cultura de la sumisión. Tanto los asesinos como la prensa vulgarizaron la enormidad del horror ironizando el nombre, convirtiéndolo en un motete: llamaron cocina al lugar de la solución final y nombraron “pozole”, es decir, la sopa roja y sagrada de las culturas prehispánicas, el líquido en el que se diluían carne, huesos y rastros humanos. Había que enseñar el temor, familiarizar sus consecuencias, educando a la desensibilización.

No obstante, las cuentas no siempre les resultan a los agentes de la infamia. Del horror puede aflorar un aspecto cultural de resistencia. Y ésta es la expresión última de la tenaz entereza en contra de la voluntad colonial de la desaparición de las culturas nómadas resistiendo a la cristianización en Baja California: guiño histórico de esos kumiai que se niegan todavía hoy al despojo de sus tierras por los militares y otros hombres armados, de esos pacíficos yumanos que hace siglos combatieron a los conquistadores para no someterse al trabajo agrícola y el poder central. Ninguna cultura

nace de una respuesta lineal a la violencia que avasalla. La resignación puede esconder firmeza, la imperturbabilidad disimula permanencia, la flema entereza. Tenemos mucho que aprender de las historias silenciadas de los pueblos de América para entender el arte contemporáneo.

La resistencia puede transformar la impresión del desagrado ante un hecho violento en la fruición por lo que potencia la fibra de la o el sobreviviente. Autonomía y autogestión del gusto, libre interpretación de lo real en la formación de la subjetividad de un colectivo y de cada persona que lo integra.

En 2013, una sicóloga, Paola Ovalle; un antropólogo, Alfonso Díaz Tovar; un barrio combativo, el Maclovio Rojas; la Asociación Unidos por los Desaparecidos; el muralista Ramón García Vázquez, con trabajo en reclusorios de Baja California; el pintor Libre Gutiérrez y los miembros del colectivo Mexicali Rose —Marcela P.E, Adly Zer Humano y Marco—, convocados por el Instituto de Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Baja California, se organizaron en un proyecto de sanación de Tijuana para hacer del lugar de la desaparición un memorial activo y un centro de siembra de paz. Estaban decididos a resistir la huella de la violencia suturando las heridas de la comunidad. Poniendo en práctica la triple acción de recordar-reconstruir-reconciliar originaron el Proyecto RECO.

RECO no es un mural, no es un santuario, no es un performance. Es un lugar de gente congregada que se piensa

a sí misma y al momento que le toca enfrentar. RECO es una acción diversificada, un espacio intervenido que apuesta a recuperar un sitio utilizado para el exterminio. RECO actúa desde un sentimiento de empatía con los familiares de las víctimas de desaparición, rescata a un barrio de migrantes organizados atravesado por la incursión del narco y la trata a través de la re-socialización del dolor y funciona en el imaginario social cruzando apuestas visuales y rituales de duelo social para la superación del temor. Recordar para reconstruir y reconciliar sostiene que la violencia no es herencia donde la formación de un colectivo y el trabajo artístico favorecen la construcción de la no violencia.

En los mil metros cuadrados del proyecto RECO se han encontrado 17 mil litros de materia orgánica desintegrada en ácido que podría pertenecer a las 300 víctimas asesinadas y desaparecidas entre 2006 y 2009. Para recordar se ha elaborado un mural de memoria, y con ello se intenta reconstruir una pintura colectiva de deseos de día y deseos de noche. RECO se funda así como un lugar de esperanza, una tumba que brilla al sol por los dos mandalas formados por espejos rotos en los que alguna vez se reflejaron los rostros de las posibles víctimas (espejos donados por sus familiares)³⁰.

30 Los mandalas eran originalmente rituales geométricos y simbólicos de representación del macrocosmos y el microcosmos, propios del budismo y el hinduismo; desde hace unos 30 años han sido incorporados en diversas expresiones plástico-espirituales como formas de atención y pacificación de los ánimos y las emociones violentas. En particular, en México se han incorporado a ciertas acciones plásticas de paz por el símil existente entre los mandalas asiáticos y los diseños geométricos espirituales en piedras o chaquiras de las vasijas sagradas de los pueblos wirrarika y rarámuri.

Veintitrés jóvenes de la comunidad, entre 14 y 22 años, participaron en la realización de los mandalas, del mural de 50 metros, de los estenciles que diseñó el colectivo Mexicali Rose con las preguntas: ¿Qué pasó aquí?, ¿cómo pudo suceder?, ¿dónde están? También intervinieron la fachada de la “cocina” mediante un collage de fotografías de las personas desaparecidas en Tijuana que, con sus familiares, reclaman verdad y justicia.

En proyecto RECO, los habitantes de un barrio y los familiares de desaparecidos actúan contra su propia desmemoria; los primeros evitan fingir no ser responsables de la falta de cuidado en el devenir del espacio colectivo y juntos rellenan el barranco que escarbó entre unos y otros el horror de la deshumanización. Como en las sociedades misóginas, las mujeres que sobreviven protestando, boicoteando, encubriendo sus rebeliones mediante chismes, cuentos, seducciones y fraguando códigos grupales de contracultura.

¿Es el proyecto RECO bello? Sólo se puede responder afirmativamente a esta pregunta desde una ética colectiva y una estética que manifiesta la potencia de la transgresión. Proyecto RECO es bello porque se libera de la tiranía del terror, a la vez que derrota la dictadura del arte bello. Interpela a los sujetos que participaron en subvertir la cultura del miedo. Conecta la palabra de quien recuerda con la memoria colectiva, pone al día lo que está ocurriendo, convierte el arte en medio de reconciliación.

Narración y pretensión de verdad. Sexismo y racismo en la historia y en la estética

No digo nada original si recuerdo que en la economía de mercado lo que es bueno y bello es lo que es útil para ser vendido y comprado. Repito entonces que lo bello en el arte del capitalismo se relaciona con la obsesión por la originalidad, la marca supuestamente individual de un gusto y una producción que garantiza la adquisición de un producto único. Las consecuencias de este hecho ya analizado a profundidad en Ecuador por Claudio Malo y en México por Eli Bartra, es que la producción de la colectividad en el ideario cultural de la sociedad mercantil debe desaparecer como algo bello, necesario, bueno porque pertenece a una construcción sin dueño identificable, y por lo tanto no es lucrativo ni patentable. La forma de minusvalorarla es la repetición hasta el cansancio de que es no original y está sometida a leyes de repetitividad que no la hacen arte sino artesanía³¹.

Ahora bien, en México ciertas expresiones de arte colectivo, grupal, que se autorganiza reproduciendo con las

31 Cfr. Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, Universidad Autónoma Metropolitana/FONCA/Conaculta, 2005 y Eli Bartra (compiladora), *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, PUEG/UNAM, México, 2004, y su versión en inglés *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Duke University Press, Durham/Londres, 2003. También: Claudio Malo González, *Arte y cultura popular*, 2ª edición, Universidad del Azuay-Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, Ecuador, 2006 y *Artesanías, lo útil y lo bello*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares-Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2008.

mismas técnicas la denuncia de la violencia y la recuperación de la vida y el recuerdo de personas de carne y hueso —que no pueden ser olvidadas en las frías cifras de una estadística—, demuestran la fuerza disruptiva del arte agrupado, no original, sino tercamente resistente, flemáticamente repetitivo, generalmente transformador del enojo en dimensión para la construcción de la paz.

Narración y estética colectiva: Bordando por la paz

El colectivo de colectivos Bordando por la Paz y la Memoria se ha reproducido desde 2012 en diversos puntos de encuentros de mujeres y hombres. Bordan en silencio o cuchicheando entre sí. Cada día en más ciudades de México y en Japón, Francia, Argentina, entre las y los guaraníes de Brasil, en pequeñas localidades de Italia, en barrios de Nueva York, entre migrantes, amigas y amigos solidarios. Ocupan pacíficamente plazas y espacios públicos y privados de ciudades enlazadas por ese gesto. Algunos son hombres mexicanos de bigote que sorprenden a otros hombres mexicanos de bigote que se les acercan y descubren la historia de su colectividad en un gesto humilde, definido como femenino por la cultura mestiza hegemónica que es androcéntrica y misógina. Son mujeres que desafían el miedo a su condición de vulnerabilidad construida por esa cultura misógina y androcéntrica. Se apersonan en la calle para bordar la memoria de una hija asesinada por ser mujer, de una compañera de escuela violentada por el novio por ser mujer, de una desconocida

cuya historia han reconstruido en periódicos y chismes que fue muerta por ser mujer, de un sindicalista desaparecido, de un periodista levantado frente a todos sus familiares, de un grupo de amigos alcanzado por una ráfaga, de unos cuantos huesos blanqueados por el sol encontrados en un campo a la hora de barbechar.

Como ya lo expresé en un artículo que acompaña la memoria de este colectivo de colectivos, en un país donde la frase que se escucha con más frecuencia es “ya no se puede salir de casa”, bordar en un espacio público es revolucionario. Como la aguja que entra en la tela, la persona que se presenta a bordar penetra en el tejido social. Se mete a la calle como punzón enhebrado de voluntad y recupera el derecho a la movilidad de todo el colectivo humano. Bordar se vuelve entonces un arma moral: la que teje la historia de una víctima, la que resiste la compulsión de guerra y promueve que la gente vuelva a hablarse.

Bordar en las banquetas, las escaleras, las glorietas, los parques de México, hoy, es un ejercicio profundo de no violencia, una acción directa de promoción de la paz. Concorre a un acto de arte, una redefinición práctica de la estética, una gestión por la vida que restaura la plaza, la calle, el jardín que fueron mancillados por una muerte que se empeña en sembrar terror.

Las fotógrafas, artistas visuales y escultores que iniciaron la acción y que se nombraron Colectivo Fuentes Rojas,

porque en un principio habían pintado con anilina el agua de fuentes simbólicas de la Ciudad de México para representar el baño de sangre en que están inmersos juntos con sus conciudadanos, no podían saber el impacto que tendrían cuando iniciaron su acción realizando un objeto de memoria que adquiere carácter estético y de denuncia política sólo si relaciona con otro objeto de memoria semejante y distinto.

Bordar la historia de cada una de las personas que han sufrido violencia en México reeduca a sentir que toda persona es humana. Es desobediencia civil al orden de la violencia que deshumaniza. Implica la no cooperación con un sistema que normaliza la guerra sin cuartel contra los pobres del mundo, los excluidos de la protección especial, las mujeres no sumisas, los jóvenes que no se dejan aleccionar.

Coser entre mujeres y hombres los nombres y las historias de las víctimas de la violencia que pasma, es romper el silencio que normaliza las órdenes inhumanas, las masacres a sangre fría, la sordera ante la súplica por la vida. Según Xóchitl Rivera Navarrete, integrante inicial de lo que se ha convertido en un colectivo en expansión permanente, Bordando por la Paz y la Memoria, los bordados son actos muy simples, pero de mucho impacto en el espacio público y en las emociones de las personas porque “tienen que ver con la administración de la vida, su cuidado, su lentitud y constancia. Bordar permite la vinculación personal a través de todo el territorio. La pasividad aparente del análisis que se realiza durante el bordado es no sólo anónima y colectiva,

sino profunda, permanece en el tiempo y sirve para cobijar a quien siente el pesar de la muerte”.

Se borda en construcción de un memorial que cruza todo el país. Se expone el bordado en espacios públicos y en museos, en lugares de memoria del Estado y de los grupos de memoria indómita, en las sedes de organizaciones de periodistas, en los quioscos que embellecen las plazas ante los edificios de gobiernos federales y locales que no actúan para poner fin al terror, en las marchas contra el femicidio. Cada vez la labor de memoria configura una obra de arte diferente: es una colcha en la que arropar el dolor de la pérdida, es un tendedero de recuerdos vivos, es un mural que se mueve al viento.

Cada bordado devuelve la dignidad de persona a los cuerpos muertos cosificados, humillados, burlados por una violencia propagandística, excesiva, que pretende disciplinar mediante el horror y golpea sin piedad a las madres, los padres, las amigas, los transeúntes, cualquier ciudadana o ciudadano, impidiéndole reaccionar, dejándole con la boca abierta ante lo inconcebible.

Con hilo rojo sangre, con estambre verde esperanza, con tramas negras de luto y hebras blancas, bordar es una acción humilde y solidaria que desafía la impunidad total de una guerra indefinible, que suma las confrontaciones entre un estado represivo, las poblaciones deprimidas y las grandes redes delictivas con fuertes vínculos con la red corporativa

de los negocios legales. Bordar es dar voz a una realidad que el sistema pretende que se conozca y se calle. Es evitar la desmemoria.

En otras palabras, y contra lo que se enseña en muchos cursos de historia del arte, la estética soporta acciones, memorias y percepciones íntimas a lo largo de la totalidad de la vida humana, y no sólo el gusto adoctrinado por lo que se ha dado en llamar Arte. La clarividencia y las sensaciones que producen colectivamente las marcas de la vida en el tiempo no se someten a las “bellomanías” que denunció el peruano Juan Acha hace ya dos décadas³².

Bordar por la Paz con un afán de justicia, recordar, reconstruir para reconciliar como lo hace el proyecto RECO, marca rumbos en la historia de la estética y del gusto. Pueden ayudarnos a discernir las marcas del racismo en la cultura, entre otras experiencias emotivas.

En Nuestramérica, liberar la estética de sus marcas de clase y de racismo es un hecho urgente, impostergable. La violencia endémica está tan ligada a esas marcas que se confunde con ellas: el Estado, sus órganos represivos, la amenaza imperialista constante, los grupos delincuenciales locales y transnacionales se nutren de racismo y clasismo, de exclusión-exclusividad del gusto, de la discriminación en la definición de los productos.

32 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina* (reflexiones), Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1993, p. 12.

En el capítulo anterior ya mencioné cómo en Brasil, el Frente 3 de Fevereiro violenta la estética de la escuela paulista del arte al asociar explícitamente el legado artístico colectivo para la integración del espacio urbano con la cultura afrobrasileña³³. Así en México, estar sentadas y sentados juntos, bordar, pintar después de dialogar lo que se desea expresar en conjunto, hacer grupo ante el horror, puede redundar en preguntarnos por qué cuando nace un niño de escasa pigmentación se le considera hijo de alguien en posición de poder económico, cultural o político. Los rasgos fenotípicos de la población de origen europeo cargan con una historia de valoración positiva de la capacidad de someter, violentar, expoliar de sus portadores. Si una persona blanca define bello a alguien por ser blanco está ratificando su poder, más aún su derecho a las estructuras de poder. Es más complejo el mecanismo por el cual una persona negra, indígena o mestiza califica de bello a alguien blanco. Para ello es necesario analizar el privilegio sistémico de la blanquitud que educa a la autodescalificación, pues afecta negativamente a todos los miembros de una comunidad: implica que el poder político, el sistema educativo, los medios de comunicación ofrezcan modelos blancos para hablar de belleza, aptitud laboral, capacidad académica, seguridad y adaptabilidad social, inteligencia. Así, el sistema

33 Frente 3 de Fevereiro, "Acerca de la Cartografía y el Hilo Conductor", en Lorena Méndez, Brian Whitener, Fernando Fuentes (editores), *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2013, pp.193-200.

racista logra una desautorización histórica de la propia valía que se ratifica en la apreciación estética.

La historia del racismo es material y se evidencia en la discriminación económica, educativa y en la violencia que sufren los cuerpos racializados. No obstante, abordarla desde el gusto y las impresiones estéticas, pone en contexto datos que llegan a la población de modo fragmentado a través de los medios de comunicación y esconden la violencia de los atributos corporales que se asocian con la supremacía³⁴.

En las acciones colectivas que confluyen en un arte de la resistencia al terror (terror entendido como sentimiento que los mecanismos de control de Estado imponen para que nos leamos solas/os e indefensas/os en una red de relaciones de subyugación que nos trasciende) puede vislumbrarse desde la vacilación ante el pánico hasta la superación de la inseguridad, mediante un acto, varios actos, de restauración creativa. La estética hoy involucra una experimentación de pacifismo actuante, que puede llegar a la agresividad de la resistencia: no obedecer las reglas del gusto capitalista por el objeto de autor determinado por su éxito en una exposición o por el precio de su obra es una forma de potencia colectiva de mujeres y hombres.

La memoria de las sobrevivientes a la masacre de mujeres propia del androcentrismo o preferencia por los hombres

³⁴ *Ibid.*, p. 193.

patriarcal, la memoria de quien ha escapado a la represión de Estado, la memoria de quien se ha salvado de la muerte por las redes delincuenciales organizadas, es el peor enemigo de los sistemas represores. Y esa memoria alimenta el gusto de colectivos que producen bienes y valores no sometidos a la hegemonía del arte racista y clasista.

Qué nos ofrece una mirada feminista desde la estética. Reflexiones sobre la percepción histórica y el arte de mujeres³⁵

Para Berta Cáceres y su irrestricto amor a la humanidad y el planeta, como lenca, como feminista, como ambientalista. In memoriam.

Son muchos años que dialogo con amigas comprometidas en la reflexión estética desde las artes, la política y el feminismo autónomo. No todas son artistas ni cubren una sola actividad. Entre las filósofas son numerosas las activistas de los derechos de las mujeres y promotoras de acciones para la paz y la justicia; entre las artistas populares, las analistas de las costumbres y la economía; entre las escritoras, actrices,

35 Este capítulo se basa en la charla sostenida con docentes y estudiantes de la Universidad Iberoamericana, Campus Santa Fe de la Ciudad de México, el 7 de marzo de 2016, para conmemorar el Día Internacional de Lucha de las Mujeres. La charla se sostuvo a menos de una semana del artero asesinato de Berta Cáceres a manos de asesinos contratados por la empresa Desarrollos Energéticos S.A. (DESA), que tenía a su cargo la construcción de la presa hidroeléctrica de Agua Zarca a la cual se opone el pueblo lenca. El asesinato ocurrió el 3 de marzo en Honduras.

pintoras, fotógrafas y performanceras, muchas impulsan acciones para la aparición con vida de las personas desaparecidas y acompañan los movimientos de madres y familiares.

Escucho y leo muchas entrevistas realizadas a artistas feministas, acudo a exposiciones, participo de performances, así como reviso las propuestas de metodología para los estudios del arte desde la perspectiva feminista que ha elaborado Eli Bartra³⁶, junto con alumnas y colegas, para el análisis de la creatividad de las mujeres de los sectores populares e indígenas en México y Nuestramérica.

La compositora hondureña Carla Lara afirma que es una “artista en resistencia” y hace música y canta como una forma de activismo político; la rapera guatemalteca Rebeca Lane es socióloga, poeta, actriz y sostiene que la música ayuda a las mujeres a salir de las espirales de la violencia; la fotógrafa peruana Natalia Iguíñiz, que también utiliza la pintura, el video y la gráfica callejera, asegura que lo más urgente hoy es cuestionar el rol de las mujeres en la sociedad mestiza y urbana, atravesadas por la religión, la pareja y la maternidad; la iniciadora de la reflexión sobre el arte feminista en

36 Cfr. En particular: Eli Bartra y Guadalupe Huacuz (comps.), *Mujeres, Feminismo y Arte Popular*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2015 y Eli Bartra, “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”, en *La ventana. Revista de estudios de género*, vol.3 no.28, Guadalajara, dic. 2008, [citado 2016-03-06], pp. 7-23. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-943620080002000003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1405-9436. Además de sus libros recientes, es interesante escuchar sus ponencias sobre el feminismo en el arte popular: <https://www.youtube.com/watch?v=oRdWT3acEGg> y <https://www.youtube.com/watch?v=VuZGZmnllyk>

México, Mónica Mayer, defiende su ser artista y feminista para el cambio social que mujeres y hombres necesitamos para vivir libres; la artista plástica Xóchitl Rivera, al intervenir las páginas de los periódicos que sistemáticamente vulneran la imagen de las mujeres propiciando la violencia física y económica contra ellas, refiere una indignación estético-ético-política. En todos los casos, estas artistas se dicen feministas. Para ellas, como para mí, la reflexión estética trasciende las aulas universitarias y el estudio de las expresiones artísticas.

Todas han escarbado en la presencia femenina en su campo de acción y han descubierto que más allá de no reportar nombres, influencias y escuelas encabezadas por mujeres, hay un sistemático olvido de las artistas por parte de la historia del arte, lo cual las ha llevado a cuestionar la imparcialidad de las disciplinas que se estudian en la academia. Perciben una androfilia, una preferencia por el privilegio que los hombres gozan por el poder al que pueden acceder ejerciendo su masculinidad, que produce una real repulsión epistémica, un rechazo intelectual profundo hacia el reconocimiento de las capacidades estéticas, éticas y lógicas de la totalidad de la humanidad, es decir, de todas las mujeres y los transgéneros, hombres débiles, niñas y niños, pobres, indígenas, personas ancianas, negras, con discapacidades y disidentes. La noticia del día a día puede reportear su presencia, el recuerdo afectivo los envuelve, pero la memoria seleccionada por la historia las cancela.

La presencia de las pintoras en la historia del siglo XX mexicano es impresionante, así como su calidad y su fuerza expresiva; no obstante, casi nunca ingresaron a la academia de las artes y no están presentes en los programas de estudio. Estremece la facilidad con que son olvidadas a tan sólo una generación de distancia, como si su paso no mereciera más que un reconocimiento galante de parte de galerías y periódicos, seguramente no una seria evaluación de sus aportes a la producción de una época, incluyendo las influencias que tuvieron sobre sus compañeros de trabajo.

En el campo de la literatura, la lectura de la obra de Nellie Campobello, autora fundamental para la comprensión de las relaciones entre personas, ideologías, clases sociales y géneros durante la guerra revolucionaria en el norte de México, me ha llevado a entender cómo una cultura patriarcal construye los obstáculos para que se reconozcan los aportes de la escritura femenina en un contexto de guerra. De Campobello, quien fue seguramente una de las figuras principales de la cultura posrevolucionaria, amiga de Juan Clemente Orozco y de Martín Luis Guzmán, de Nahui Olin y el Dr. Atl, se recuerda que con su hermana Gloria fue la fundadora de la Escuela Nacional de Danza, que murió en condiciones de abandono social después de haber sido secuestrada/desaparecida por sus supuestos cuidadores y que escribió dos importantes novelas. Pero no se dice que sus novelas determinan un estilo de la literatura mexicana, que llegan a la más cruda lírica (si es que pueden unirse en una sola imagen la crudeza de lo desadjetivado

y el canto a la vida en su forma dual de muerte y madre) y que recibieron una crítica muy extraña. *Cartucho*³⁷, una novela cenital, violenta, tierna y concisa, es precursora de la prosa de Juan Rulfo, cuyo *Pedro Páramo* le es seguramente deudor. Nunca recibió en su tiempo una sola reseña. Por el contrario, *Las manos de mamá*, más concisa y referente a la figura suprema de la feminidad, fue recibida con beneplácito y festejada.

La actividad reflexiva de poner en circulación las palabras para entenderse y generar ideas rompe muchas barreras de edad. Interactuando con la muy joven periodista Andrea Ixhiú, maya quiché, gran conocedora del rock, he llegado a enterarme de los performances de Regina Galindo y su particular acción con-sobre-contrasu cuerpo para evidenciar la violencia. Paralelamente la socióloga Gladys Tzul me dio a conocer las acciones de Con Voz Propia, un colectivo de mujeres quichés de la cabecera departamental de Totonicapán en Guatemala, que desarrolla procesos de reivindicación y dignificación de la cultura maya a través de la fotografía y el uso del huipil. En Con Voz Propia, la dignificación de la vida a través del arte es la forma más profunda de política reivindicativa después de una masacre como la que el gobierno de Guatemala perpetró el 4 de octubre de 2012 contra los y las mayas quichés. Para apropiarse de la

37 Escrito en 1931, se extiende por 43 cuadros de la revolución relatada por una voz narrativa inventada a partir de una imagen que se hace de sí misma la autora, que no sólo modificó varias veces su nombre sino decidió describir hechos que ocurrieron durante su adolescencia con la voz en primera persona de una niña de 8 años. Por ello escondió su acta de nacimiento y falsificó sus datos.

fotografía, este colectivo entabló diversas pláticas con visitantes, por ejemplo con la fotógrafa feminista mexicana Rotmi Enciso y el crítico de la literatura Román Cortázar.

Del otro lado de la barrera etaria, he revisado la obra de la pintora Beatriz Zamora, que insiste en la profundidad del negro total para despertar el sentido del magma primigenio de las acciones humanas; y me reencuentro con la poesía de Dolores Castro, capaz de dirigir la mirada una vez más a sus 94 años hacia la dolorosa realidad cotidiana de México. Afirmar que algo duele en el aire, como la maestra hace, implica hacernos cargo todas y todos de la realidad histórica inmediata y no obviarla en la estetización de imágenes y acciones semejantes a las que el maestro Juan Acha tildó de “bellomanías”, en su libro *Las culturas estéticas de América Latina*³⁸. La estética tiene mucho más que ver con la política que con la belleza, es en múltiples sentidos el empuje y la huella de nuestras percepciones y se conecta con el deber ser de la ética.

En una labor dialógica de escuchar, acompañar, ver y leer, los referentes filosóficos son indispensables. Horacio Cerutti y su propuesta de filosofar acompañando la vida, y María del Rayo Ramírez Fierro que fortalece el conocimiento del “desde dónde”, elaborando su historia y su interpretación de la realidad, son las personas que me han guiado a preguntarme el para qué de una estética en tiempos

38 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

de múltiples violencias, pérdidas de la dignidad humana por parte de los agentes del Estado que deberían defenderla, y ataques contra la libertad de expresión y el tiempo libre de la investigación. Las prácticas artísticas de Mónica Mayer con su absoluta convicción de la importancia de un arte feminista, irreverente, cuestionadora, callejera, corporal, colectiva y rescatadora-utilizadora de la memoria de las mujeres en el arte, y por lo tanto ninguneada por décadas, sea por la intelectualidad feminista de corte institucional, sea por la crítica del arte que descansa en parámetros museológicos e historiográficos masculinistas, han aterrizado este para qué de la estética en una reflexión sobre la liberación de las prácticas estéticas feministas.

He llegado a considerar que todas las acciones humanas se rigen por apreciaciones y normas estéticas. Cómo actuar, qué pensar, de qué manera acercarse a las personas y los hechos, cómo apreciar la vida son actos tutelados por una aprendida elegancia o una igualmente aprendida rudeza: responden a una muy eficaz, aunque aparentemente inexistente, pedagogía de la aceptación o el rechazo, que sólo la sutileza de ciertos estudios de género nos ha enseñado a develar.

Al hablar de sutileza no puedo obviar la importancia muchas veces recalcada por el filósofo de la hermenéutica Mauricio Beuchot. Para Beuchot, la hermenéutica es analógica, es decir, crea artificios para la comprensión del momento y abarca la naturaleza humana en relación con

el conocimiento, las ideas ético-políticas, el valor que en la historia tienen la ciencia y la tecnología y la potencialidad del ser humano³⁹. Lo simbólico adquiere en su pensamiento un lugar central, es el instrumento de la comprensión de toda cultura, pues los símbolos son imágenes, modelos, moldes, más que simples representaciones. De manera sutil, los símbolos nos llevan a retener o rechazar, a valorar u olvidar, a emocionarnos y a identificarnos; es decir, responden a la sensibilidad estética que alimenta nuestra racionalidad.

Los símbolos educan, entonces ¿Cómo visualizar una simbólica feminista en nuestra apreciación de la realidad? Estéticamente aprendemos a percibir la realidad y configurarla, descubrimos las cualidades del trato humano, del valor de hechos y pensamientos, manifestamos nuestros sentimientos, percibimos la calma o el peligro. La ausencia de símbolos propios de lo femenino (es decir, de lo que se asocia con las mujeres, pero es construido por el lugar social de las mismas en un mundo regido por una alta valoración de la masculinidad dominante) en la historia es sumamente peligroso, pues conlleva la imposibilidad de sentir y pensar empáticamente con las mujeres y todo el universo que se les asocia.

Sin un arte y una simbología de las mujeres, se percibe como “natural” o “esencial” la inferioridad cultural de las mujeres mismas. Sin una propuesta estética feminista,

39 Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la Hermenéutica*, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, México, 2002 (tercera edición).

no hay posibilidad de que las mujeres creen y recreen una simbología de tintes distintos a los dominantes, volviéndose inviable la superación de los modelos racistas y clasistas de los juicios humanos, centrados en la superioridad de lo bello entendido como sentimiento puro e intocado por la realidad concreta y su comprensión material.

La reconstrucción de las historias del arte refiere la participación social de las mujeres y el lugar que ocupan para una sociedad. Negar la visibilidad o la recuperación de la memoria del hacer de las mujeres, sus técnicas, su capacidad de adaptar los instrumentos y los materiales de su producción es la manera política de alejarlas de una estética de la vida incluyente. Negar la creatividad de las mujeres es el instrumento para desechar la capacidad de elaboración de conocimientos, valores y culturas por parte de todos los seres que no corresponden al modelo de ser humano dominante en el presente histórico y su proyecto político y económico. Ahora bien, incluir a algunas mujeres cercanas a la estética de los productores dominantes, no implica necesariamente la inclusión histórica de toda la humanidad marginada.

Pensemos por un instante en las etiquetas como modelos estéticos. Estas son precisamente pequeñas éticas de comportamiento para la aceptación y valoración social. Se diferencian de cultura en cultura e imponen modos considerados correctos para que las personas sean aprobadas por una élite dominante. Las etiquetas siempre se sostienen en comportamientos que subrayan dolorosamente la diferencia

de género al interior de una sociedad estratificada. Las mujeres de la aristocracia nahua no podían reír en los lugares de culto y las esposas de los mandatarios incaicos estaban obligadas a tejer constantemente con elegancia los intercambios entre dignitarios importantes, tanto como las esposas de la alta burguesía hoy no deben interesarse en las transacciones económicas de las empresas de sus maridos que, sin embargo, facilitan a través de su capacidad de agradar y entretener a los huéspedes importantes. Las etiquetas proclaman que la aceptación de las normas es elegante, bella, sensible, porque proponen una estética de la sumisión mediante pequeños gestos cotidianos que garantizan el beneplácito.

Sin una afirmación feminista de la libertad de vestir, actuar, amar, criar, representar, expresarse, caminar, hablar de las mujeres, las etiquetas seguirán reproduciendo discriminaciones de género, de clase y de edad que se sostienen en el aprendizaje de la invariabilidad de los modelos a seguir. Las agresiones que tanto en el siglo XIX, cuando usaron por primera vez pantalones en Gran Bretaña, o en el XX, cuando las mujeres occidentales decidieron dejar el maquillaje y los tacones, hablan claramente de cómo el comportamiento social es determinado por reglas de etiquetas que se sienten amenazadas por las transformaciones estéticas de la vida social. No obstante, con el cambio en el vestir y la crítica a la obligación de agradar, las mujeres urbanas conquistamos el derecho al estudio, la manifestación de los propios sentimientos y la relación con el mundo.

Cuando con Gabriela Huerta Tamayo nos detenemos en los alcances de la percepción estética no podemos nunca dejar de encontrar su huella en los tratos de discriminación hacia las personas, sean racistas, clasistas o de rechazo a las diferencias de comportamiento sexual, de discapacidades y de grupos etarios. Igualmente encontramos huellas de motivaciones estéticas en las mejores utopías educativas, las acciones que construyen caminos a la justicia ahí donde existen barreras para alcanzarla, los actos de solidaridad y las reformas de las costumbres.

En la percepción estética recaen los prejuicios políticos de una sociedad racista y clasista, las éticas de represión de la sexualidad, las lógicas de la identificación con lo perfecto y las etiquetas de los comportamientos de género. Sin embargo, se producen en las estéticas relaciones con la humanidad y el mundo animal, vegetal y mineral que tienden a liberar la racionalidad y las prácticas humanas de la violencia de las normas sexuales y de género. Es estética la provocación al gusto por la justicia, al agrado por los cuerpos en sus múltiples diferencias, al cuidado en las relaciones, al goce de las afectividades, a la repulsión por el consumo y la producción desmedidos. Tiene gracia y razón el camino de la manumisión del clasismo y racismo que las éticas, políticas y estéticas tradicionales nos inculcaron.

La vinculación entre los seres humanos y sus prácticas varían de acuerdo con condiciones históricas precisas, de modo que la aparición de una filosofía para la liberación de la opresión y domesticación de la totalidad del mundo

de las mujeres implica diversos acercamientos a la realidad para comprenderla y para transformarla. Los diversos feminismos han generado análisis profundos de la economía política con base en la visualización del trabajo no pagado y el valor del tiempo en la buena vida; así como un arte de corte performativo para la simbolización de lo femenino; una crítica de las relaciones de subordinación social; una denuncia de la separación de las mujeres por clases sociales, morales y etarias con el fin de imposibilitarles una filosofía política que no se sostenga en la discriminación.

El filósofo Gustavo Cruz sostiene que la realidad moldea plásticamente nuestra capacidad de percepción⁴⁰. Esta facultad de discernimiento estético propicia “sentimientos políticos” como, por ejemplo, los de pertenencia. Hace unos cinco años, caminando por las calles de La Paz, donde él estaba estudiando el pensamiento de Fausto Reinaga mientras yo intentaba entablar diálogos con las mujeres aymaras feministas, convenimos que, si podemos reconocer y atender el valor filosófico de la percepción, podemos llegar con facilidad a individuar y destrenzar nuestras cabelleras de los prejuicios, los estereotipos y los imaginarios que nos limitan.

Desde la perspectiva de una liberación de las mujeres, reconocer el sexismo y el racismo de las publicidades, las apropiaciones clasistas de la idea de bello, el secuestro de la idea de arte por parte de academias y mercados, la

40 Gustavo Roberto Cruz, *La liberación indígena contemporánea en Bolivia. Crítica filosófica a una Política-Estética racializada*, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, Argentina, 2009, p. 13.

desinformación construida adrede sobre la vida y las culturas que no son las que tienen el poder simbólico y práctico de imponerse, son actos estéticos, afirmaciones de sentimientos políticos para la interlocución y verdaderas revoluciones contra la inercia de una “psiquis perezosa”, como llama Gustavo a nuestra tendencia de obedecer los mandatos de la educación y descubrir nuestra responsabilidad con la vida.

En esos días en La Paz, frente a una cerveza, Gustavo y yo jugamos a desentrañar cuántas implicaciones tiene la expresión mexicana “Qué bonito, es güerito”, que generalmente se profiere por inercia racista cuando hay que tasar a un niño. Identificamos algunas sinergias entre la obligación de calificar que una persona experimenta como deber cuando se le presenta alguien y los deseos de agradar a un interlocutor con una apreciación de corte racista — es güerito, es decir, blanquito—, pertenece al mundo de los invasores dominantes, por ende tiene un poder que se deriva de un acto de violencia como la Conquista, que le confiere belleza. La identificación de los rasgos de poder y dominio con la propia belleza, aunque reducida a nivel cotidiano mediante un diminutivo —bonito es algo agraciado, delicado, contiene cierta belleza pero no es precisamente bello— nos condujo a la condición masculina del güerito —“qué bonita, es güerita”, es una expresión menos frecuente—. El hombrecito que debe festejarse y del que a cambio de la aceptación social se esperan actitudes, dotes, características consideradas masculinas, como la fuerza y

la valentía, en el ideario estético androcéntrico se asocian nuevamente con el derecho a ejercer violencia.

Hasta aquí nuestras reflexiones habrían sido de una banalidad propia del diálogo de cantina, de no ser que fuimos a investigar el origen de la palabra güero. Güero deriva etimológicamente de “huero”, algo vano, insustancial, un huevo que no desarrolla embrión, una semilla que no brota. La transformación de huero en güero es de origen colonial, probablemente se trata de un calificativo despectivo utilizado para describir a los blancos que, siendo invasores, “tienen una cabeza hermosa pero huera”, o son tan blancos como enfermos, como “huevos hueros”. ¿Cómo fue que el término huero pasó de ser un insulto o un mote a significar algo blanco y por ende bello? Creemos que es en este tipo de historias del uso de una palabra donde se inscribe la relación práctico-estética de la colonialidad y su relativa obediencia al principio de dominación⁴¹. La relación práctico-estética del sexismo puede rastrearse en semejantes arreglos

41 Colonialidad o herencia colonial del poder es una relación presente que remite a una clasificación mundial de la población con base en una división étnica de la misma. Opera en dimensiones materiales y subjetivas, derivando en una estética de relaciones cotidianas desiguales. Según Aníbal Quijano, descansa en “la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido”. Cfr. Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

históricos de las palabras que significan mujer, femenino, vulva, menstruación y que descienden del ámbito de lo sagrado al de la insignificancia a lo largo de 5000 años de historia.

Para resumir estas ideas dispersas e intentar concluir, la sensación estética, en su doble sentido de emoción y discernimiento, no responde exclusivamente a lo que sobrecoge por hermoso; esconde asimismo respuestas diversas a lo que asusta, maravilla, alarma y se aprende a odiar y reverenciar al mismo tiempo. Como a los hombres, como a los blancos, como a la educación formal, como a la figura del tutor, como a la ley, se considera estéticamente perfecto a un ideal de persona, de obra o de saber que tiene el poder de instruir, disciplinar y castigar en relación con la etiqueta, los roles de género y la distancia de clases.

Son apreciaciones estéticas y normas de calificación las que sostienen la obediencia a los patrones de género al interior de una u otra cultura. Estos cánones responden a una general definición del deber ser de las mujeres y a su específica ubicación en la estructura de clase de una sociedad estratificada. En Nuestramérica, durante la Colonia, las mujeres todas eran infantilizadas, veían reducidos sus derechos a la propiedad y la libre circulación, y eran consideradas de una racionalidad y condición inferior a los hombres todos; pero, por el patrón racista de las relaciones coloniales, una mujer blanca estaba de hecho por encima de mujeres y hombres negros y de los pueblos originarios. Las solidaridades,

relaciones, amistades entre mujeres blancas, indígenas y negras eran obstaculizadas mediante “consideraciones” de gusto, elegancia o corrección. De forma subrepticia esos cortes estético-políticos racistas han sobrevivido a la Colonia y determinan la economía, el acceso a los estudios y el grado de acceso a los servicios de las mujeres en la mayoría de Nuestramérica. Contra ellos se dirige la sensibilidad estética feminista, esa forma subjetiva y sensorial de relacionarse que subyace a toda racionalidad.

En las artes, esos cortes construyen una división tajante entre arte culto y arte popular, eso es entre el arte de academia, masculino, reconocido y remunerado, del arte anónimo de las mujeres que producen con los materiales que encuentran y cuentan con la enseñanza informal de sus mayores. Eli Bartra ha estudiado atentamente el fenómeno. Sin embargo, las artistas producen sus propios significados al recurrir a las emociones y los afectos que descubren al hacerse de su historia. Hablan de todo, absolutamente de todo lo necesario para conocer al mundo desde la palabra. Para simbolizar rescatan su cuerpo, lo afirman, lo defienden y lo usan. Están conscientes de que actuar de esa manera es un desafío al sistema, una construcción y un ejercicio de libertad.

Estética para la liberación. Una apreciación feminista desde Nuestramérica⁴²

[...] lo que primero perdieron de vista, ¿sabes qué fue? Que entre la palabra y que ocurran las cosas que se imaginan siempre media un proceso de creación. Eso es lo primero que perdieron de vista. Y empezaron a confundirse, empezaron a creer “que su palabra es la ley”, como dice la canción mexicana. O sea, que por el hecho de enunciar algo, ese algo sucede. Eso es el cristianismo, el principio del verbo, el fundamento de la religión patriarcal, el sùmmum absoluto del pensamiento masculino que niega todo lo que venimos diciendo en relación a las tramas comunitarias.
Raquel Gutiérrez Aguilar, (Re)producir la vida común (entrevista de Silvia L. Gil)

42 Este capítulo sigue los apuntes que preparé para las y los estudiantes de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, con el fin de ofrecer unas ideas para el debate en clases durante el curso de Teoría de la Cultura (Estética Feminista), que impartí del 24 al 27 de agosto de 2017 en Mendoza.

[...] me parece escandaloso que se siga considerando como “arte étnico” en los Estados Unidos en particular, pero también en el Reino Unido y en otras metrópolis imperiales (o ex), a todo lo que no es blanco. Así, para Alicia Faxon el arte de las indias americanas, afroamericanas, latinas o asiático-americanas es étnico. Todo lo no hegemónico es étnico, como si “lo blanco” no perteneciera nunca a etnia alguna.

Eli Bartra, *Desnudo y Arte*

Nada relativo al arte es universal y eterno
Eli Bartra

El arte y lo bello no son la piedra de toque de la estética, más bien son objetos, entre otros, de la reflexión sobre las emociones vitales, del placer de pensar lo que experimentamos y de la historia de la radical singularidad de la producción. Nos ofrecen comunicar con las formas y atender las minucias de las diferencias, liberarnos de las normas que constriñen nuestras apreciaciones y, por tanto, reconocer la contingencia aun de las evaluaciones totalizantes. Exponernos a un objeto o una acción de arte permite acceder a todas nuestras experiencias. En ese preciso instante, remite a personas, evidencia culturas y, por supuesto, consigna las construcciones de los géneros sexuales que las atraviesan.

Lo bello, en particular, al ser una marca social de lo agradable, atractivo, bueno y proporcionado que se

percibe de manera personal, permite captar que no existen intereses, percepciones, afectos, inquietudes, alarmas, entusiasmos, dolores y turbaciones sin sujetos de historias, culturas, cuerpos, determinismos sociales y clases. Nos da acceso a las relaciones de sentido que tejemos en el mundo. Estas relaciones constituyen el sustrato de toda actividad creativa, así como la realidad en que se sostienen. Toda estética es histórica y nos trae la incesante búsqueda de libertad a la que nos exponen los cambios de condiciones ideológicas, económicas, sociales y medioambientales. Exposiciones, representaciones y trabajo sobre los sentidos de la vida nos abren a críticas y dudas, así como a reflexión e instrumentos para la liberación.

Las artes, a su vez, no son un adorno. Se relacionan con el mito, pero, como escribe Ernesto Grassi, “el arte y el mito no son ni un velo tras el cual se halla la verdad ni un proyecto de fábulas o mundo humanos posibles”; más bien, son la forma originaria de la desocultación de la historicidad⁴³. De hecho, conforman uno de los caminos que pueden emprenderse para llegar a conocer y constituirnos como sujetas y sujetos. Como la crianza y las ciencias, como la filosofía y el trabajo agrícola, las artes acercan a las personas a la percepción de la existencia de realidades a explorar, que las insertan en una compleja red social y ambiental. Al crear, pensamos y actuamos, comprendemos procesos, interactuamos con la materia, las imágenes y el

43 Ernesto Grassi, *Arte y mito*, Anthropos, Barcelona, 2012, p. 122.

sonido, formulamos preguntas novedosas y comunicamos lo sabido, lo desconocido que nos atrae y nuestros deseos de cambio. Transitamos de lo mágico, religioso indefinido a la realidad, sin renunciar a la atracción que nos provoca ni, necesariamente, tener que aferrarnos de una racionalidad lógica, explicativa, determinista, que excluye todas las otras formas de comprensión. De tal manera, nuestras prácticas artísticas son experiencias emotivas, sociales y políticas con las que podemos edificar nuestras subjetividades actuando sobre la materia y las palabras.

Ahora bien, si la recepción de las obras que resultan de las actividades artísticas es diferente dependiendo de su elaboración por una o varias mujeres, hombres o inter, trans y asexuales, esa recepción influye en la construcción de nuestra comprensión de quiénes somos, qué valor tenemos, hasta dónde podemos empujar la osadía de nuestros experimentos y preguntas. Eso es, interviene de soslayo en nuestra creación, sea porque la encauza, sea porque impone la necesidad de contestarla.

Adolfo Sánchez Vázquez, en su libro de madurez *De la estética de la recepción a la estética de la acción* no sólo retoma sus ideas acerca de la necesidad de una socialización de la creación, sino afina cómo debe ser el papel activo de la recepción, que no es sólo consumo, del arte para frenar lo que llama “la hostilidad del capitalismo”⁴⁴. Una recep-

44 Adolfo Sánchez Vázquez, *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005.

ción participativa abre la obra al juego de la interactividad, la hace actuar en la cultura, pero si está sesgada por una formación academicista intolerante que busca determinar y fijar la pertenencia étnica, la ubicación geográfica, la edad y el poder económico de la persona o el grupo que elabora los elementos materiales e inmateriales de una obra, ese sesgo puede conducir a una jerarquía de clase, atravesada por el racismo, que también influye en la percepción de qué valor tenemos. Los géneros sexuales, como las clases y las mal llamadas razas, intervienen en ese caso en las artes, no porque éstas sean femeninas o masculinas, cultas o populares en cuanto a su fuerza de comunicación, sino porque ellas son intervenidas por los lenguajes de la organización jerárquica de los sexos-género propios del receptor.

Cuando el movimiento de liberación de las mujeres reveló el autoritarismo de la organización social-sexual en la década de 1960, provocando el mayor reacomodo intelectual y político del siglo XX, las mujeres desconocían la posibilidad de construirse como sujetas mediante sus prácticas artísticas. El lenguaje de la historia del arte no les permitía reconocerse en el desarrollo del pensamiento creativo, pues las escondía⁴⁵. Sin embargo, el postulado

45 Desde que en 1971 Linda Nochlin publicara su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?*, el debate sobre la exclusión sistemática de las mujeres y de su importancia en el arte ha atravesado la reflexión y las prácticas de las artistas feministas, así como de las investigadoras, curadoras, rescatadoras y de grupos de artistas-activistas, entre ellos las Guerrilla Girls estadounidenses y del colectivo Pinto mi Raya en México. A lo largo de este libro haré constantemente referencia a este trabajo intelectual feminista, en cuanto apunta a la definición de “epistemicidio”, eso es, a la desaparición de la producción cognitiva de una parte importante de la humanidad.

de una liberación de las determinaciones por pertenencia sexual, sostén del feminismo radical de mediados del siglo XX, implicaba que las mujeres expresaran su visión sensible acerca de la realidad social y el conocimiento científico. La estética feminista se gestaba desde las entrañas mismas del malestar vital de las mujeres y el deseo de lo no dicho y desplegaba la posibilidad de encontrar otras maneras de concebirse en el mundo, eso es de subjetivarse. Estética y liberación están indisolublemente unidas precisamente porque, como dijo Kate Millet, lo personal es lo político.

Las prácticas artísticas de las mujeres son anteriores al feminismo y desde siempre han intervenido en la elaboración de una cultura más compleja que la dominante; no obstante, desde la eclosión del movimiento de liberación de las mujeres en la década de 1960 apuntan abiertamente a sacudir modelos y corrientes de elaboración que excluían sus experiencias, preguntas e ideas.

Al rechazar la mirada y el juicio masculinos sobre el quehacer de las mujeres, la estética feminista ha postulado, entre otras cosas, modos diferentes de experimentar las emociones vitales, la percepción de la realidad y la producción de la imagen de sí y de la otredad. El cuerpo concreto, con todas sus marcas de vida, ha sido el sujeto y

Por supuesto, a la identificación del epistemicidio han contribuido muchos y muchas pensadoras indígenas en Nuestramérica, así como algunos y algunas antropólogas, sociólogas e historiadoras que apuntan a la descolonización del saber. En particular, las reflexiones de Aníbal Quijano y Rita Laura Segato sobre el racismo de la institucionalidad nuestroamericana me han impactado mucho.

el objeto, a la vez, de la revolución feminista. Un cuerpo sexuado, en primera instancia, y asimismo un cuerpo aceptado, rechazado, marginado para la producción y reproducción social por un complejo sistema de creencias y de organización que produce y se reproduce en una estética normativa. Un cuerpo definido desde fuera por una mirada inquisitorial y colonialista, que inducía a las mujeres a la obediencia de sus caprichos. Un cuerpo que exigió mostrarse, reivindicarse y simbolizarse en el feminismo, desde diversas prácticas, cuando las mujeres captaron la importancia de liberarse de la dictadura de un modelo de belleza sexista y racista.

Herederero de una larga tradición de reclamos contra las dudas sobre la humanidad, la racionalidad, la creatividad y la ciudadanía de las mujeres en las sociedades cristianas y laicas de Europa, el feminismo de mediados del siglo XX, a diferencia de los movimientos por los derechos económicos, educativos y por el voto del siglo XIX, apuntó a la liberación de las mujeres de la opresión masculina y a la visibilidad de todas, aun de aquellas que quedaban ocultas por la discriminación historiográfica de su clase y pertenencia étnica. Aparecieron así las mujeres que se negaban a ser reconducidas a la idea de la complementariedad con el hombre. Y a la vez identificó la relación entre el sexismo y la aumentada violencia contra los cuerpos racializados de las indígenas y las negras en las guerras, la explotación y la trata.

Desde los inicios mismos del movimiento de liberación de las mujeres en Estados Unidos, pensadoras y artistas feministas negras, como Audre Lorde, quien en su juventud se había refugiado de la persecución macartista en México, increparon a las que escribían desde sus privilegios. Audre Lorde era poeta, activista, lesbiana y madre y sostenía que las mayores dificultades para el amor entre mujeres son el racismo, el sexismo, el heterosexismo y la homofobia. Las cuatro provienen de una misma raíz: de la incapacidad para reconocer positivamente el concepto de diferencia en cuanto dinámica humana. El feminismo negro, sostenía Lorde, no es el feminismo blanco profesado por las negras, es una definición del propio ser.

En México, el 9 de mayo de 1971, durante una manifestación que en realidad tenía muchas características del performance porque, como dice Mónica Mayer, arte y vida son una, y porque las cuarenta mujeres que participaron lo hicieron de manera escénica, acaparando las cámaras de la televisión, enarbolando carteles irónicos, dibujados, y vistiéndose de manera diferente a la común en esa época, hizo su aparición Mujeres en Acción Solidaria, el primer grupo de la segunda ola del movimiento feminista, para exigir el derecho a una maternidad voluntaria. Desde entonces en México se han manifestado feministas liberales, socialistas, radicales, ecologistas, de la igualdad, de la diferencia, urbanas, de pueblos originarios, autónomas e institucionales. Las lesbianas han increpado su heterocentrismo

y las mujeres del movimiento urbano popular, la idea de que el feminismo es un movimiento ilustrado.

La identidad femenina siempre fue compleja para las feministas nuestroamericanas. No tuvieron que esperar la definición de “interseccionalidad” introducida en 1989 por Kimberlé Crenshaw⁴⁶ para explicitar las múltiples dimensiones de la experiencia de la opresión. Era algo obvio, irrefutable, tangible que el racismo influía en las formas del sexismo y de la discriminación laboral, educativa y salarial. La situación de sexo-género era y es insuficiente para reportar las condiciones de desigualdad en una sociedad racista, colonialista y clasista. No obstante en México, desde la década de 1970, antropólogas como Mercedes Olivera y Lourdes Arispe analizaron el cruce del racismo y el sexismo en la vida de las mujeres. Mercedes Olivera en particular trazó la confluencia de opresiones en las vidas de las mujeres chiapanecas. Inculpó su disciplina para ello, porque como dijo Patricia Casteñeda: “Ella hizo una doble crítica al estar en desacuerdo con su disciplina y evidenciar que, aun para sus colegas marxistas, la inobjetable desigualdad de las mujeres frente a los hombres seguía siendo invisible”⁴⁷. El término interseccionalidad es menos importante que las

46 Kimberlé Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine”, en *Feminist Theory and Antiracist Politics*, University of Chicago Legal Forum, Chicago, 1989, pp. 139-167.

47 Marta Patricia Casteñeda Salgado, “Antropólogas y feministas: apuntes acerca de las iniciadoras de la antropología feminista en México”, en *Cuadernos de Antropología Social*, N° 36, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2012, p.36. <http://www.redalyc.org/pdf/1809/180926074003.pdf>

prácticas de internacionalismo y decolonialidad que actuó sea con las mujeres mayas chiapanecas sea con las mujeres centroamericanas que participaban en las luchas de liberación nacional durante la década de 1980.

En 1987, durante el cuarto Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe, en Taxco, México, las mujeres centroamericanas que habían participado en las guerras de liberación nacional de El Salvador, Guatemala y Nicaragua confrontaron duramente el clasismo de las feministas urbanas de los sectores medios ilustrados, sin renunciar a nombrarse feministas. Poco después, la antropóloga mexicana Lagarde insistió en el cruce entre la opresión genérica, la opresión clasista y la opresión étnica en la vida de las mujeres de los 69 pueblos originarios de México, ya que “por su condición de mujeres, las indígenas comparten elementos vitales con todas las mujeres, pero debido a su adscripción de clase y étnica los viven de manera distinta”⁴⁸.

En 2001, la voz de la comandanta zapatista Esther irrumpió en la Cámara de diputados validando lo dicho por las antropólogas y mostrando cómo podía revertirse en la práctica política. En su discurso afirmó que la discriminación golpea.

[...] principalmente las mujeres, son ellas las que sienten el dolor del parto, ellas ven morir sus hijos en sus brazos

48 Marcela Lagarde, *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM; México, 1990, p. 110.

por desnutrición, por falta de atención, también ven sus hijos descalzos, sin ropa porque no alcanza el dinero para comprarle porque son ellas que cuidan sus hogares, ven qué le hace falta para su alimentación.

También cargan su agua de 2 a 3 horas de camino con cántaro y cargando su hijo y lo hace todo lo que hace dentro de la cocina.

Desde muy pequeña empezamos a trabajar cosas sencillas. Ya grande sale a trabajar en el campo, a sembrar, limpiar y cargar su niño.

Mientras los hombres se van a trabajar en las fincas cafetaleras y cañeras para conseguir un poco de dinero para poder sobrevivir con su familia, a veces ya no regresan porque se mueren de enfermedad.

No da tiempo para regresar en su casa o si regresan, regresan enfermos, sin dinero, a veces ya muerto.

Así queda con más dolor la mujer porque queda sola cuidando sus hijos.

También sufrimos el desprecio y la marginación desde que nacimos porque no nos cuidan bien.

Como somos niñas piensan que nosotros no valemos, no sabemos pensar, ni trabajar, cómo vivir nuestra vida.

Por eso muchas de las mujeres somos analfabetas porque no tuvimos la oportunidad de ir a la escuela.

Ya cuando estamos un poco grande nuestros padres nos obligan a casar a la fuerza, no importa si no queremos, no nos toman consentimiento.

Abusan de nuestra decisión, nosotras como mujer nos golpea, nos maltrata por nuestros propios esposos o

familiares, no podemos decir nada porque nos dicen que no tenemos derecho de defendernos.

A nosotras las mujeres indígenas, nos burlan los ladinos y los ricos por nuestra forma de vestir, de hablar, nuestra lengua, nuestra forma de rezar y de curar y por nuestro color, que somos el color de la tierra que trabajamos⁴⁹.

La comandanta Esther desafiaba toda representación tradicional de las mujeres en la política; su intervención, en sí, era una expresión de la estética antirracista y feminista. Siendo maya, usaba el enredo tzotzil y un huipil bordado, tenía el rostro cubierto, hablaba con el acento de alguien que traduce sus palabras de otra lengua, y además portaba el cuerpo de la resistencia a la occidentalización forzada de las mujeres y hombres de Nuestramérica⁵⁰: baja de estatura, del

49 “Discurso de la comandanta Esther en el Honorable Congreso de la Unión”, Ciudad de México, 2001, http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001_03_28_a.htm (consultado el 20 de marzo de 2017). Desde ahí se dirigió al pueblo de México sosteniendo que: “Por mi voz habla la voz del ejército zapatista de liberación nacional. La palabra que trae ésta nuestra voz es un clamor. Pero nuestra palabra es de respeto para esta tribuna y para todas y todos los que nos escuchan. No recibirán de nosotros ni insultos ni groserías”.

50 Entiendo por Nuestramérica o Nuestra América a la América mestiza y al territorio de los pueblos de Abya Yala. Como la mayor parte de las personas que nos hemos agrupado en la Ciudad de México con Horacio Cerutti para filosofar sobre la realidad que nos concierne, comparto el rechazo de los pueblos indígenas al término “Latinoamérica”, en cuanto ninguno de ellos habla una lengua latina, habiendo aproximadamente 2000 lenguas y variantes lingüísticas en el territorio que por motivos coloniales llamamos “América”. Abya Yala, el nombre kuna que significa el norte y el sur del continente, sin embargo, sigue siendo un nombre que en las universidades y el mundo urbano se conoce poco. Abandonar el calificativo de Latinoamérica es difícil, implica para la filosofía y las letras soltar un apelativo forjado para dar sentido a una utopía educativa común por el pensador y político chileno Francisco Bilbao a principios del siglo XIX y usado todavía a mediados del siglo XX en sentido reivindicativo por Ernesto Guevara. Sin embargo, Nuestra América también tiene un origen

pasamontaña le sobresalían las trenzas y mostraba manos curtidas por el trabajo y el sol.

Al mismo tiempo, las artes en mano de las mujeres fomentaron la reelaboración del imaginario humano. Evidenciaron que las imágenes, visuales y literarias, inciden en el pensamiento y así como sirven para fijar estereotipos, pueden modificar la vida. Socavaron las divisiones de género al evidenciar una diferencia sexual socialmente construida en la percepción de las formas de la realidad. Desde mediados del siglo XX sabemos por las prácticas artísticas feministas que, si no hay un solo modo de sentir y crear, todos los modos se vuelven posibles. El conocimiento se ensancha y las preguntas filosóficas se formulan nuevamente desde otra perspectiva que los esquemas de la racionalidad acorporal, asocial y ahistórica.

Lo que se logra, se genera, se desvirtúa o se pierde genera nuevos pensamientos y acciones. Toda expresión estética o increpa y transforma o acepta el *statu quo* inmediato: las feministas y las artistas lucharon por espacios propios y financiamientos a sus actividades en las décadas de 1970-80,

reivindicativo, el que le da José Martí, y hoy apela a la posibilidad de agruparnos en un territorio al que queremos pertenecer o que defendemos como propio del colectivo al que pertenecemos (el significado participativo y posesivo de la palabra “nuestra”). Uso Nuestramérica o Nuestra América, con los relativos designativos y adjetivos nuestramericana y nuestroamericano, en contra de la exclusión de las lenguas de los 607 pueblos vivos de Abya Yala implícita en el uso de Latinoamérica, aunque, obviamente, lo mantendré en las citas. Por supuesto, sueño con el día en que el continente deje de designarse con el nombre de un florentino que acompañó las expediciones de conquista.

hasta que los financiamientos diez años después empezaron a revelarse como nuevas maneras de construir preferencias por las mujeres universitarias, por los proyectos urbanos, por aquellas que pueden incidir en los medios de comunicación de masa, etcétera; lo cual redundó en un renovado racismo y clasismo entre mujeres.

Cuando la autonomía feminista fue puesta en entredicho después de la caída del Muro de Berlín y la avanzada de la economía individualista y competitiva del neoliberalismo, en 1993 en El Salvador durante el VI Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, un grupo de feministas de Chile, México, Guatemala y Bolivia cuestionó la dependencia de las corrientes de políticas públicas para las mujeres del dinero de financiadoras estatales, de las corrientes políticas neoliberal y socialdemócrata en pugna, de los bancos y las fundaciones internacionales.

Eran periodistas, performanceras, filósofas, arquitectas, historiadoras, poetas, agricultoras, todas de ciudades capitales, en su mayoría mestizas blanquizadas, aunque entre ellas había dos indígenas desplazadas a la ciudad, y llamaron a las mujeres que iban congregándose para sus encuentros bianuales a reflexionar en un escenario no convencional eso es, en la playa. Explicitaron un nuevo malestar feminista: las políticas públicas que iban conformándose en el reacomodo político mundial de finales del siglo XX de hecho servían para censurar las propuestas que provenían de los feminismos no centrales ni urbanos (territoriales, de pueblos

indígenas en América, de mujeres gitanas en España, de campesinas ecologistas contra la agricultura intensiva en Paraguay y Brasil, y otros) o antigeneristas, contraestatales y no desarrollistas. Entonces muchas feministas repensaron hasta el concepto mismo de autonomía. El rap feminista de la década de 2010 da cuenta de ello.

El movimiento de liberación de las mujeres sacudía el mundo entero del conocimiento, con sus jerarquías e ideas universales. La reflexión, la creación y las expresiones de las experiencias de las mujeres potenciaron sus teorías y dieron pie a crisis, reinterpretaciones, cuestionamientos y prácticas de todas las disciplinas, desde el derecho al psicoanálisis, de la economía a la medicina, la historia, la arquitectura. Cincuenta años después de sus primeras manifestaciones, sigue moviéndole el piso a las afirmaciones que se sostienen mediante prejuicios y privilegios: cuestiona elecciones, increpa sistemas de justicia, disputa el sustrato ideológico de una ilustración europea y desarrollista, evidencia el imaginario patriarcal del racismo y modifica simbologías de clase.

En la segunda mitad del siglo XX, el descubrimiento de un sistema patriarcal, es decir, de una organizada facilitación social, religiosa, simbólica y económica de la vida de los hombres a través de la sumisión ideológica y la explotación laboral de las mujeres (y de todo lo que culturalmente pudo asociarse con ellas, desde la tierra hasta lo irracional y oculto), permitió desafiar las verdades históricas, científicas y filosóficas aceptadas por la cultura dominante, de

origen cristiano y europeo, constructora del colonialismo, el racismo y las leyes de mercado expansivo. El arte feminista desde entonces encarna un movimiento de rebelión creativa, de negación que produce, de conocimiento que desestabiliza.

La pintora y cineasta estadounidense Lynn Hershman Leeson ha llamado *revolución* al movimiento de artistas que en las décadas de 1960-1970 actuaron en Estados Unidos contra la discriminación del arte producido por mujeres y la invisibilización de su trabajo en la historia del arte. Apelando a una confrontación abierta con las corrientes minimalistas en boga, con la exclusión de las galerías y la parcialidad de los museos, tituló su película documental *W.A.R. Women Art Revolution*, siendo que las siglas en inglés pueden traducirse como guerra⁵¹. No obstante, hay que recordar, como lo hace Katy Deepwell, que “el arte feminista no es sólo un fenómeno angloamericano de los años 70, se puede encontrar en cada década desde entonces y en la mayoría de los

51 *W.A.R. Women Art Revolution!*, película documental escrita y dirigida por Lynn Hershmann Leeson, estrenada en 2010 en Estados Unidos, producida por Hotwire Productions, distribuida por Zeitgeist, duración 83 minutos. En la película figuran las artistas visuales Rachel Rosenthal, Judy Chicago, Arlene Raven, Nancy Spero, Hannah Wilke, Miriam Shapiro, Judith Baca, Adrian Piper, Faith Ringold, Suzanne Lacy, Ana Mendieta, Howardena Pindell, Sheila Levrant de Bretteville, Yvonne Rainer, las Guerilla Girls, Marcia Tucker, Amelia Jones y Cornelia H. "Connie" Butler. Se hace referencia a Mira Schor, Barbara Kruger, Yoko Ono, Cindy Sherman, Marina Abramoviç, Miranda July, Ingrid Sischy y Carolee Schneemann, así como a la crítica de arte Ruby Rica. El documental contiene material filmado y grabado entre las décadas de 1970 y 2010.

países donde se ha desarrollado un perfil internacional para el arte contemporáneo”⁵².

Las escritoras feministas recelaban del amor, la sexualidad y las relaciones de pareja. El romanticismo, después de las vanguardias fascistoides o revolucionarias de principios del siglo XX, se había transformado en una visión *pop* de los sentimientos, derivada de una apropiación directa y simplista del movimiento literario antirracional y localista del siglo XIX alemán por parte de los medios de comunicación de masa, la música, la publicidad, los carteles promocionales y la fotografía. Invadía las atmósferas de la posguerra imponiendo emociones disciplinadoras de género, en particular imágenes de mujeres satisfechas con su condición de esclavas domésticas modernas. Sin embargo, la familia nuclear obrero-burguesa del estado liberal euroestadounidense se desmoronaba a pesar de las licuadoras y los otros electrodomésticos, revelando haber sido el instrumento ideológico básico para la imposición de una unidad de producción y consumo de bienes y personas, idealmente blanca y de sectores medios y altos. Si el amor romántico producía parejas, éstas eran un modelo sentimental (estético) indispensable al sistema capitalista para atrapar núcleos subsiguientes de trabajadores-ahorradores-compradores, en los que las mujeres estaban sentenciadas a la reproducción forzada o eran expuestas al repudio social.

52 Katy Deepwell, “La guía de 12 pasos de n.paradoxa para el arte feminista, su historia y crítica”, traducción de Gabriela Huerta Tamayo del original “n.paradoxa’s 12 Step Guide to Feminism Art, Art History and Criticism”, en *n.paradoxa*, n.21, septiembre de 2010, pp.1-16 (Consultado en octubre de 2011 en: <https://www.ktpress.com.uk/pdf/nparadoxaissue21.pdf>)

La escritura feminista trajo el cuerpo y la sexualidad propia al ámbito de la liberación: deshacerse del pudor era un paso necesario para desarmar los mecanismos sexuales de la domesticación. Las escritoras describían su condición de vida, la evidenciaban y ponían fin a la subordinación de los propios deseos. *El cuaderno dorado* de Doris Lessing (1962) define al matrimonio como un refugio para mujeres cobardes⁵³; *El hostigante verano de los dioses* de Fanny Buitrago (1963) se separa de los genios masculinos, a los que la autora colombiana llama narcisos y voluntades débiles⁵⁴; *Escándalos y soledades* de Beatriz Guido (1970) abunda en las críticas a la moral corriente y en descripciones de la decadencia de las familias burguesas argentinas y los derechos de las mujeres como personas aplastadas por el peso de las ideologías⁵⁵; *La habitación de las mujeres* de Marilyn French (1977) critica duramente la monogamia y el dolor que provoca a las mujeres que no quieren o pueden sostenerla⁵⁶.

En el medio siglo posterior a esta desocultación literaria de la insubordinación de las mujeres, se han afinado siempre más la diferencia y las afinidades entre una escritura de mujeres y la escritura feminista. En ocasiones, las mujeres pueden plantar cara a los estereotipos de comportamiento

53 Doris Lessing, *El cuaderno dorado*, Debolsillo, Barcelona, 2010.

54 Fanny Buitrago, *El hostigante verano de los dioses*, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1963.

55 Beatriz Guido, *Escándalos y soledades*, Losada, Buenos Aires, 1970.

56 Marilyn French, *The women's room*, Virago Press, Londres, 1997.

impuesto a una clase o a la relación entre grupos étnicos, culturales y clases distintas. Hacen frente a los prejuicios académicos que desatienden sistemáticamente las obras escritas por mujeres por considerarlas poco serias, no obstante, reproducen elementos del sistema de valoración patriarcal (originalidad, excelencia, marcos teóricos). Algunas desafían esos prejuicios sociales. Otras revelan la crueldad de las condiciones de vida de mujeres específicas en un sistema organizador, tan sexista como racista, sin hacer otra cosa que evidenciarlo. Logran ser brutales con las emociones construidas y no cuestionadas.

La estadounidense Toni Morrison, en 1970, publicó *Ojos Azules*⁵⁷, una novela protagonizada por Pecola, una niña solitaria que en el otoño de 1941 está por dar a luz al hijo de su padre y que se siente fea y poco querida porque es muy negra. Pecola desea ser como Shirley Temple y tener los ojos más azules para responder a la pregunta que formula en las primeras páginas: “¿Cómo lo haces? Quiero decir, ¿cómo consigues que alguien te quiera?”. Toni Morrison es una escritora afroamericana que encara la invisibilidad del canon por ser mujer y negra. Y zurce historias a la de Pecola, la de un hombre que el sistema construye como alcohólico, sin padre, arrastrado por la vida, la de su prima Claudia que destruye las muñecas rubias como expresión de furia contra

57 Toni Morrison, *Ojos Azules*, Del Bolsillo, Madrid, 2012. *The bluest Eye*, el título original, debería traducirse como “el ojo más azul”, pues remite a la fantasía de la niña cuando se refugia en la figura de Shirley Temple para no sentirse sola ni violada por el padre.

su condición, la de una madre que cuida a hijas e hijos no suyos, la de los muchos personajes de una sociedad que sale de la nada de la historia (y la narrativa) oficial. Las palabras crean la historia con el peso del dolor y la tristeza, los párrafos se suceden agotando, sacudiendo, asombrando a quien lee. Morrison lleva la práctica del bordado y la costura a la narrativa, actúa traduciendo un arte de mujeres a otro: cose su colcha de palabras, elabora un *quilt* de sentidos y experiencias que se escapa a la crítica blanca y masculina de la literatura, hasta que está obligada a recogerla.

No obstante, hay escritoras que, sobre todo si gozan de privilegios por sus amistades y relaciones masculinas, encarnan a subordinadas representantes de la cultura patriarcal que las ha formado. El caso de la joven novelista mexicana Valeria Luiselli, alabada en la década de 2010 por la muy conservadora revista *Letras Libres*, y por consiguiente columnista en periódicos de prestigio y editada por casas exclusivas, es paradigmático: desconoce el entramado teórico de los feminismos, entonces lo reduce a una aburrida necesidad de defenderse. Siente ganas de bostezar cuando se ve expuesta a las acciones feministas. Construye personajes femeninos a través de sus preferencias por los hombres que decantan condiciones femeninas tradicionales: joven rebelde, madre amante pero encerrada, escritora solipsista, etcétera. Descalifica a las escritoras de su venerada cultura anglosajona, como la misma Toni Morrison, cuando manifiestan un pluralismo juguetón o una deconstrucción explícita de la sociedad dominante, dejando de responder a un

canon que define qué es bueno y valioso en la tradición literaria blanca, de formación clásica.

Vale la pena recordar las palabras de la filósofa Hilde Hein:

El feminismo crea nuevas formas de pensar, nuevos significados y nuevas categorías de reflexión crítica; no es una mera extensión de viejos conceptos a nuevos dominios. Es obvio que había mujeres antes de que hubiera feminismo, así como individuos que las amaban y las odiaban singular y colectivamente. Sin embargo, no consideramos los mujeriegos o misóginos como feministas porque aman u odian a las mujeres. El término "feminismo" no se refiere a las mujeres como objetos de amor o de odio, ni siquiera de (in-)justicia social, sino que se fija en la perspectiva que las mujeres traen a la experiencia como sujetas, una perspectiva cuya existencia ha sido ignorada hasta ahora. Este ligero pero novedoso giro en el punto de vista es la fuente de ideas y valores, nuevos en términos cualitativos, identificados con las mujeres y que pueden ser considerados ejemplares. La palabra "feminismo" tiene asociaciones favorables a las mujeres, sobre todo porque les otorga el estatus de sujeta, pero para los/as detractores/as del feminismo implica sólo hostilidad hacia los hombres. "Feminismo" en el léxico de estos últimos significa favoritismo inmerecido y hecho

a expensas de los hombres. Curiosamente, no hay ninguna palabra común para denotar la defensa inversa⁵⁸.

¿Existe o no existe una escritura femenina, en el sentido de portadora de una especial sensibilidad de las mujeres? Cada vez que estoy a punto de afirmar la inexistencia de una escritura femenina, termino por reconocer propiedades de la narrativa, la dramaturgia y la poesía de las mujeres. Por supuesto, no creo que lo femenino sea lo propio de las mujeres, sino lo que se les atribuye. Ahora bien, puede ser que sea algo más: lo que no es masculino, lo que no quiere serlo y lo que no puede ser reconducido a los valores de la masculinidad.

Los estudios de Eli Bartra sobre el desnudo en la historia del arte, que revelan la diferencia entre los desnudos y las desnudas, la autorrepresentación de las pintoras, fotógrafas, grabadoras y escultoras y lo conmovedor que aparece en los cuerpos de las mujeres reales, con sobrepeso, cabellos blancos, marcas de cirugías y de partos, lentes, miradas fuertes realizadas por las mujeres, han influido en mis ideas acerca de la escritura femenina⁵⁹. Ser mujer es

58 Hilde Hein, "El papel de la estética feminista en la teoría feminista", traducción de Gabriela Huerta-Tamayo, Ciudad de México, febrero de 2017, p. 2. Texto original: "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 4, Feminism and Traditional Aesthetics (Autumn, 1990), pp. 281-291, consultado en febrero de 2017 en <http://www.jstor.org/stable/431566>

59 En su momento Eli Bartra me permitió leer el borrador de *Desnudo y arte* (Ediciones desde abajo, Bogotá, 2018) a raíz de lo cual dialogamos largamente acerca

una condición posibilitante, pero no estructurante de una conciencia política del propio lugar en el mundo. Es la escritura feminista la que expresa una innovación semántica del significado de la palabra escritura y de la palabra mujeres. La escritura feminista se ha diferenciado, ha crecido y se ha difundido dando validez a las experiencias históricas de las mujeres, creándole una identidad literaria negada por la cultura patriarcal (que, sin embargo, todavía construye los cánones literarios de lo “clásico” y lo “nacional”). Temática, estilística, conceptual y estéticamente las escrituras de ciertas mujeres se relacionan con las nuevas formas de pensar que los feminismos han posibilitado. Ahora bien, el debate sobre la escritura de *todas* las mujeres como portadora de emociones propias, en las últimas décadas del siglo XX, sirvió enormemente para dotar la crítica literaria del propósito de destacar las formas de construcción de los personajes y las escritoras en cuanto dotadas de una experiencia específica.

En el clima de manifestación de autoras, obras, ideas, colectivos y acciones feministas antirracistas y anticlasistas en las universidades de Nuestramérica cuajó una fuerte crítica feminista a la filosofía y, de ella, se desprendió una filosofía propiamente feminista. En efecto, no todas las

de los significados de la desnudez del cuerpo y de los contextos de toda iconografía. Como escritora, yo siempre he narrado “como mujer”, aunque no estoy segura de que eso signifique que la mía sea una “escritura femenina”. Considero que si femenino significa acorde al modelo ideal de comportamiento de las mujeres requerido por la cultura dominante, mi literatura no es femenina; pero si por femenina entendemos diferente, desviante o impropia en el contexto patriarcal y heteronormado, sí lo es.

mujeres que la habían estudiado y que se declararon activistas feministas dejaron la filosofía por ser lo que la belga Luce Irigaray llamó “el discurso de discursos”, eso es, el instrumento de organización de los justificantes ideológicos del pensamiento.

Un estética feminista para la liberación material, emotiva y cultural de las mujeres empezó a interesarse en los fenómenos de la vida, no sólo de las mujeres, sino de los tiempos de su acción y de las ideas que nacen aun de las opiniones doctrinarias, siempre y cuando estén expuestas al diálogo para madurar o, en ocasiones, desecharse (por ejemplo, la idea de igualdad con los hombres) y, en otras, transformarse⁶⁰

Las agresiones de los hombres que sostienen los andamios de la construcción del capitalismo y sus formas —cambiantes— de organización política, se han dirigido a golpear y menospreciar las producciones de las mujeres, feministas o no, desde el surgimiento del movimiento internacionalista y pluricultural de liberación feminista.

60 El rápido proceso de generación y sustitución de categorías explicativas como sexo, sexo-género, sistema de género, performance de género, proceso de degeneración, sexo líquido para reflexionar sobre los modos de organización social con respecto a las personas en el ciclo reproductivo de la vida debería ser estudiado a fondo por la historia de las ideas filosóficas. Implica un intento de imponer un discurso hegemónico sobre relaciones entre personas sexuadas de diversas maneras en diferentes culturas, con una lectura subyacente de la subordinación femenina como una especie de universal histórico (por supuesto, inexistente). Los feminismos no centrales han proporcionado importantes crisis a la idea de que la organización sexual de la vida es tendencialmente uniforme.

Descalificaciones, ataques a las clínicas de salud reproductiva, violaciones, feminicidios, ridiculizaciones, captación para el mercado de la guerra y la explotación laboral, violencia educativa y laboral contra las madres, invenciones de falsos síndromes de alienación parental para separar a las madres de sus hijas/os en beneficio de los padres, inoperancia del sistema de justicia para castigar los delitos de violación, feminicidio, discriminación, acoso: la guerra contra las mujeres no se ha detenido con la aparición del feminismo.

Los ataques misóginos han inducido respuestas, porque en ocasiones son brutales e implican una cultura de la crueldad contra los seres humanos y la naturaleza (animal, vegetal y geológica) que trastoca vida y culturas enteras. Rita Laura Segato, desde la antropología, la psicología y un esfuerzo analítico para entender los sistemas de justicia en Nuestramérica, sostiene que para decodificar el fenómeno de las agresiones misóginas hay que reconocer la pedagogía que las instala en la colectividad masculina: a los hombres se les enseña a despojar, a rapiñar, a usar los cuerpos de las mujeres hasta sólo dejar despojos de ellas. Se trata de una pedagogía, una enseñanza reiterada, a través de todos los medios, también el arte, la publicidad y los medios de información⁶¹.

61 Rita Laura Segato inicia el estudio de la pedagogía de la violencia de género y la crueldad misógina en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Prometeo y Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2003. Actualmente escribe y enseña sobre las diferentes maneras que el sistema tiene de incrementar la educación a la

Responder a los feminicidios y la destrucción extractivista hoy es cuestión de paz con justicia. Los fenómenos estéticos que se han venido desprendiendo de la acción de las mujeres, sus reflexiones acerca de la autoría, la comunidad, las temáticas del arte nunca han dejado de informar el mundo desde sus propias propuestas y no sólo desde las respuestas reactivas a las agresiones patriarcales. De ahí que los así llamados “estudios de género”, donde los géneros sexuales eran definidos desde la cultura hegemónica mono-teísta, legalista y lógica que decretaba los comportamientos de las personas y de la sociedad, nunca fueron “venerados” por las corrientes de pensamiento, arte y acción ecológica feministas. Las categorías de género y de sexo-género (tan importantes y tan limitadas como las de clase y raza) fueron de algún modo el caballito de batalla del feminismo en su camino institucional, de inserción en políticas públicas sostenidas por Estados, Naciones Unidas y Organismos No Gubernamentales, que no tienen ninguna capacidad de sentir, acariciar, preparar, detenerse en los temas indispensables para la liberación.

Más allá de una historia del arte que nos ha marginado de sus registros y valoraciones, ¿somos o no somos posibles

crueldad extrema. Muchas de éstas pueden ser catalogadas de enseñanzas estéticas: se explayan a través del cine, los diseños gráficos, la música, la moda, la publicidad. En efecto, como siempre ha sostenido Griselda Pollock, el arte es constitutivo de la ideología, no es meramente una ilustración de ella, *Cfr. Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires: Fiordo, 2013, 352 p., traducido por Azucena Galettini (original: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres, 1988).

autoras, siendo que el concepto de autoría remite a la construcción masculina del individuo colonialista que impone sus ideas, acciones y producciones sobre las que otras personas realizan? ¿La liberación puede ser un fenómeno individual o, como decía Margarita Pisano, mi buena vida implica que las demás personas tengan la misma calidad de vida que la mía? ¿Existe una liberación, como se pregunta Gladys Tzul, que no se realice al interior de un núcleo comunitario? ¿Qué hay del valor de los espacios de reproducción de la vida, qué arte se expresa en el acomodo de la vivienda, en la preparación de alimentos, en las manifestaciones de afecto, en las diversas funcionalidades de la convivencia? ¿Qué son los cuerpos cuando tenemos que aprender a desnudarnos de los gustos impuestos, algunos tan brutales como los enseñados por el racismo y el sexismo?

De estos temas se han ocupado la filosofía y la estética feministas. Y de qué fenómenos estéticos desencadena exponerlos al diálogo público entre mujeres. La estética como filosofía de la percepción nos interpela personal y colectivamente. Por ejemplo, es porque me siento involucrada personalmente que me provoca cierto resquemor pronunciarme ante la crisis de la literatura de las mujeres que percibo en mis lecturas de autoras contemporáneas. No soy una literata, soy una escritora, soy una historiadora de las ideas y me formulo preguntas de orden estético. Temo ofender a mis colegas, que no se merecen una crítica destructiva por parte de una mujer. Dudo de poder afirmar algo sin cuestionarlo al mismo tiempo. Sin embargo, ¿qué

sucede en la actualidad con las derivas de esa literatura de mujeres que desde la Ilustración desafiaron las convenciones de sociedades desarrollistas misóginas y sexóforas para expresarse? ¿La literatura de autoras feministas negras y de pueblos originarios de Nuestramérica modifica la anulación de sus aportes en la crítica literaria de sus países? ¿Sus experiencias de la marginación, el racismo, la construcción de alternativas llegan a la literatura de la mano de una reivindicación de la sororidad, destrenzando las imposiciones heteronormativas y la exaltación de las figuras de dirigentes masculinos?

El neoliberalismo económico trajo consigo una revolución de la industria editorial, que las ediciones y autoediciones cibernéticas no han resuelto completamente. Por supuesto, una escritora que no logra una casa editorial puede difundir su obra en las redes virtuales, sin embargo ésta corre el riesgo de perderse en su inconmensurable mar de informaciones, sin lograr difundir una imagen, una forma, sus ideas. Cuando las fuertes editoriales locales empezaron a ceder ante las presiones mercantiles de la industria del libro, vendiendo sus activos y cediendo sus acervos, la transnacionalización de un criterio restringido y restrictivo de lo que es relevante limitó la publicación de expresiones de existencias concretas, giros lingüísticos y maneras de desentrañar la complejidad del mundo propias de las más diversas escritoras. Actualmente las narraciones no canónicas han sido fagocitadas por un mercado que prefiere que las mujeres se lamenten de su situación de “género” a que se “de-generen”,

eso es, se liberen de los condicionantes sociales de la identificación genital, y expresen sus acciones en sus mundos.

Desde 1971, cuando Linda Nochlin se preguntó ¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?⁶², hasta las recopilaciones del propio activismo de las artistas y las lecturas de sus archivos por parte de historiadoras contemporáneas⁶³, enteros colectivos se han preguntado acerca de la función del arte. En el campo de la literatura, muchas escritoras han cuestionado sus propias convicciones. En la Ciudad de México, en febrero de 2017, el colectivo Cráter Invertido convocó a mujeres y hombres para realizar ejercicios de escritura colectiva. Acudió más gente de la prevista y una joven sostuvo que tenía problemas con su escritura porque como feminista luchaba por el reconocimiento personal de las poetas y narradoras negadas por la crítica patriarcal, pero sentía la necesidad de poner en duda la existencia de una palabra individual, de hacerla fluir en un conjunto

62 El ensayo fue recopilado en el libro: Linda Nochlin, *Women, Art and Power, and other essays*, Thames & Hudson, Londres, 1989 y hay una reciente edición en el libro *Women Artists: The Linda Nochlin Reader* por la misma editorial en 2015. En México ha sido recopilado por la crítica y curadora feminista Karen Cordero y la historiadora del arte feminista y artista Ina Sáenz, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana-FONCA, México, 2007, pp. 17-44.

63 En noviembre y diciembre de 2017, en el Centro Cultural Border, de la Ciudad de México, se realizó la exposición *Re+acciones: Réplicas y Fracturas en los Archivos de Arte Feminista Mexicanos*, organizada por Julia Antivilo y un equipo curatorial, apoyada por las artistas y colectivos feministas que han formado sus archivos: Ana Victoria Jiménez, Mónica Mayer, Yan María Yaoyólotl, Lorena Wolffer, Producciones y Milagros Agrupación Feminista (colectivo integrado por las fotógrafas e ilustradoras Rotmi Enciso e Ina Riaskov). El proyecto se puede ver la página de la exposición <https://www.facebook.com/reaccionesfeministas/> y en el sitio del Centro Cultural Border <http://www.border.com.mx/reacciones-replicas-y-fracturas-en-los-archivos-de-arte-feminista-mexicanos-coordina-julia-antivilo/>

indefinido, solidario, y transformar con ello la estructura capitalista de las relaciones en las que se produce arte y literatura.

En el último medio siglo, las reflexiones estéticas de las mujeres han emprendido los caminos más radicales para acceder al conocimiento de la percepción. Pues la inexistencia de un ser humano neutro, de un ser sin sexo ni adscripción sexual raza, clase y edad fue inicialmente avisada, olfateada, tocada, saboreada. Entonces la diferencia femenina, su extrañeza del modelo universal empezó a ser comprendida, reproducida, significada. Ya no era suficiente ser definida como la otra parte de la humanidad; al poner de manifiesto la inexistencia de “naturalidad” de la división jerárquica de las relaciones sociales con base en los genitales de quien será definido mujer y quien hombre, saltó a la vista la evidencia científica de numerosos sexos entre los dos mayoritarios⁶⁴, así como de un número importante

64 En la naturaleza biológica, no sólo en la subjetivación de nuestra sexualidad que se produce a lo largo de toda la vida, hay diversas intersecciones y juegos entre: 1. El sexo cromosómico (se fija en la concepción, cuando un espermatozoide penetra en un óvulo. Cada célula de nuestro cuerpo posee 46 cromosomas, de los cuales dos determinan el sexo. De la unión de óvulo y espermatozoide surge una nueva célula llamada cigoto con sus 46 cromosomas, dos de los cuales son XX o XY); 2. El sexo gonadal (en la sexta semana desde la concepción aparecen las gónadas, que se transformarán en ovarios o testículos y que alrededor de la octava semana comienzan a producir hormonas); 3. El sexo de los órganos internos y externos (el cromosoma XX y sus hormonas desarrollan las trompas de Falopio, el útero, la vagina, el clítoris y los labios; el XY, los testículos, el epidídimo, las vesículas seminales, la próstata y el pene); 4. El sexo hormonal (las hormonas y su cantidad determinan caracteres en nuestros cuerpos a lo largo de la vida, por ejemplo, la formación de los pechos o la barba, las menstruaciones, la menopausia, así como la producción de espermatozoides y óvulos. Las hormonas sexuales influyen en el deseo y el funcionamiento sexuales); y 5. El sexo cerebral (respuestas diferenciadas en los cerebros de XX y XY inducidas por las

de expresiones, deseos e imágenes de la sexualidad que se juegan en el terreno de la multiplicidad humana.

Las aberrantes, incomprensibles, viles, monstruosas y mezquinas mujeres metafísicamente construidas por los mitos, las ontologías, las éticas, las ciencias y las artes patriarcales, al despojarse de ese inventario, crean, reflexionan y expresan hoy obras sin calificativos. Cantan y componen las débiles, perjuras, inconstantes víctimas; pintan y esgrafían las provocadoras, pobres y estúpidas marginadas; narran y producen ideas críticas de sus prácticas políticas y artísticas, las descalificadas por las escuelas y discriminadas por el derecho y los trabajos mejor remunerados. Así desteejen las designaciones sociales que se asocian y entretrejen con la de género. Ser vieja, musulmana, rica, lesbiana, con discapacidades, rural, atea, indígena, negra, confuciana, sexualmente promiscua, migrante, prófuga, de cultura oral, joven, casta, yerbera, empobrecida son condiciones históricas; las mujeres

hormonas). Sobre estas diferencias que no siempre son especulares, sino que producen juegos cigóticos (XXY, XYY, XXY) con sus inherentes intersecciones hormonales, se asientan construcciones sociales como el sexo asignado al nacer, que busca fijar una identidad de género y una orientación sexual. En efecto, el delicado proceso biológico que culmina en el nacimiento de una niña, un niño o una persona intersexual da pie al inicio de un bombardeo de enseñanzas e imposiciones que intentan determinar el desarrollo sexual de una persona (aunque históricamente se han manifestado diversas disidencias a la construcción social de una mujer o un hombre). Algunos pueblos y culturas, como la mayoría de los pueblos americanos, no daban importancia al dimorfismo sexual en el campo de la sexualidad hasta la invasión europea y la aculturación cristiana. En 2016, la Organización Mundial de la Salud reconoció decenas de sexualidades. En las redes sociales, las usuarias/os/es han registrado más de 60 géneros de pertenencia. En marzo de 2017 la revista *Time* dedicó su número al tema y lo tituló: "Beyond he or she", <http://time.com/4703058/time-cover-story-beyond-he-or-she/>, la periodista encargada del número, Katy Steinmetz, también escribió acerca de los significados del cambio de géneros, *Beyond 'He' or 'She': The Changing Meaning of Gender and Sexuality*: <http://time.com/4703309/gender-sexuality-changing/>

con ellas pueden vivir la aceptación o la disidencia de los modelos de género.

La complejidad de las sexualidades, la historicidad de las subjetivaciones, las limitantes de los sistemas binarios, la construcción cultural del amor, de la violencia y de los sentimientos de posesión, la economía de la colaboración, las leyes de la evolución y el derecho a pensar lo no pensado son revelaciones estéticas de las prácticas feministas. De ellas abrevan las artes de las mujeres, a la vez que una estética feminista las sostiene, otorgándoles un imaginario. Se trata de ideas reconfiguradas, imágenes abiertas a ser intervenidas, cualitativamente diversas, experienciales e inespecíficas.

Estética y literatura de mujeres: apuntes hacia una fuga de la razón patriarcal⁶⁵

Más allá de una historia del arte que nos ha marginado de sus registros y valoraciones, ¿ser creadoras e ideadoras de condiciones de bienestar, artes, objetos bellos nos convierte en artistas y, aún más, en autoras?

Reconocer a una autora, nos dijo el historiador y filósofo francés Michel Foucault, constituye una relación de atribución. En 1969, preguntó a los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía: ¿Qué importa quién habla? Inmediatamente después, los llevó a constatar la desaparición de los autores y su función. Sin embargo, si un/a autor/a es “aquel al que se le puede atribuir lo que ha sido dicho o escrito”⁶⁶,

65 Este capítulo se sostiene en la conferencia magistral dictada en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza Argentina, el 28 de agosto de 2017. Agradezco a la filósofa Estela Fernández Nadal haberme invitado.

66 Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Editado por *ElSeminario.com.ar* que, en 2000-2005, tradujo: «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, pp. 73- 104 (Société française de philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl, p. 3. Consultado en abril de 2017 en :

resulta sorprendente que su desaparición coincida con los inicios de la visibilidad de las obras producidas por mujeres.

Foucault relata a colegas de prestigio que él había dejado actuar los nombres de los autores que citó en su libro *Las Palabras y las Cosas*, sin describirlos ni describir a fondo su obra. Sin embargo, los nombres funcionaron, levantaron ámpulas, permitieron prácticas discursivas al interior del texto y con sus lectores. Todos los nombres que dejó actuar por sí solos eran, evidentemente, de hombres: Buffon, Cuvier, Ricardo, Marx, etcétera, pero no es ese el punto. Para Foucault, la “noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias”⁶⁷. Si la desaparición del autor arrastra la de la autora y a ésta apenas se le está atribuyendo lo dicho y escrito, ¿acaso nunca las mujeres tendrán estatuto en las grandes unidades discursivas, nunca un método se identificará con una autora, nunca se emparejará a una filósofa con un concepto? Foucault es clarísimo: un autor es tal porque se le dio ese estatuto. Es decir, una sociedad reconoce a quien identifica como su portavoz, el representante de sus sueños o temores y le confiere la autoridad sobre lo dicho, escrito o plasmado. A las mujeres la organización patriarcal no puede reconocerle nada so pena de desmoronarse.

http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf

67 *Ibid.*, p. 6.

Foucault deja de lado en su exposición el análisis histórico sociológico del “personaje del autor”, pero no puede dejar de decir que debe ser analizado: “Cómo se individualizó el autor en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valoración quedó atrapado, en qué momento se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica”⁶⁸. En efecto, ¿quién es un autor? ¿Por qué importa si desaparece o se mantiene? En una sociedad individualista como la capitalista que se le atribuya a una persona una idea o una obra y se le defina como autor implica un proceso de conservación, de validación y de perpetuación en el tiempo. El gran problema de las creadoras, escritoras, oradoras en el registro histórico es que sus acciones y vidas sólo son asentadas por sus contemporáneos: apenas una artista muere, el registro de su obra y sus aportes desaparece. Sus cuadros o sus escritos son atribuidos a hombres; un caso notorio es el de Sofonisba Anguissola. La obra de la pintora de Cremona ha sido atribuida a Juan Pantoja de la Cruz, Alonso Sánchez Coello y aún a Tiziano y El Greco, siendo que en su tiempo había sido alabada por Vasari, Aníbal Caro y hasta por Miguel Ángel Buonarroti. Fue la transformadora de las técnicas y miradas del retrato renacentista, al que introdujo

68 Ibid., p. 7.

la cotidianidad afectiva, pero sólo se convirtió en autora cuando la crítica del arte feminista la instituyó como tal⁶⁹.

Preguntémosnos entonces si queremos o no ser autoras, siendo que el concepto de autoría remite no tanto a la práctica de hacer algo, sino a la descripción y designación de la persona que la hizo. ¿La asignación de una autoría es una construcción masculina del individuo colonialista que impone sus ideas, acciones y producciones sobre las que otras personas realizan? Entonces, ¿asignarnos autorías como mujeres nos otorga al mismo tiempo la autoridad para reconocernos miembros prominentes de nuestras sociedades? ¿No sería más liberador crear sin asignarnos un papel de representantes y portavoces?

Actualmente, el mercado prefiere que las mujeres se lamenten de su situación de “género” a que se “de-generen”, eso es, censura que se liberen de los condicionantes sociales de la identificación genital y expresen sus acciones en sus mundos. ¿Efectos de la desaparición del autor y desvío de

69 Sin embargo, los mitos funcionan en todas las direcciones. Ningún personaje histórico sobrevive a 200 años a menos que no entre en el mito, es decir, de no ser transformado en una imagen mantenida imaginativamente viva por alguien, una comunidad o un pueblo, que se espejea en él. La existencia de un colectivo de lectoras de ficción ávidas de ejemplos de mujeres en una cultura que despierta a la desmasculinización de la humanidad ha hecho que una escritora mexicana, Carmen Boullosa, quien vive en Nueva York y de joven trabajó sus textos en juego con las imágenes irónicas de una pintora feminista, haya rica y libremente retomado, tergiversado, jugado, exaltado la figura de Anguissola como personaje literario. Cfr. Carmen Boullosa, *La Virgen y el violín*, Debolsillo, Ciudad de México, 2008.

“todos los signos de la individualidad del escritor” , como sostenía Foucault? (*Supra*)

Percepción encarnada y diferencia femenina

Desde la Revolución de 1968, cuando la afirmación feminista de que lo personal es lo político evidenció las relaciones de poder ahí donde se encuentran, se evaporó el ser humano neutro. La humanidad se reveló concretamente atrapada en redes de control. La diferencia femenina eclipsó para siempre la posibilidad de creer en la existencia del Hombre como centro del universo. Se puso de manifiesto que lo masculino y lo femenino, de ser considerados condiciones propias de la salud psíquica de los hombres y las mujeres, son actitudes aprendidas mediante complejos sistemas de domesticación y que la naturalidad de los sexos es sospechosamente acorde a imágenes de una sexualidad reproductiva y una sociabilidad jerárquica. Durante medio siglo, los conservadurismos de las culturas dominantes han luchado para restablecer las jerarquías que se sostenían en la creencia de la naturalidad de un sistema de género binario. La pugna entre la autonomía del propio imaginario y la norma de los comportamientos sexuados ha visibilizado, sin embargo, que la historia de las condiciones vividas por las mujeres por ser mujeres ha generado prácticas, formas de interpretación y experiencias que tienen un valor interpretativo.

En la última década, la estética feminista ha empezado a referirse al propio imaginario. Isabel Hernández, escritora argentina radicada en Chile que ha estudiado antropología y la vincula con las emociones y percepciones, formula preguntas sobre el arte como relación con el mundo y lo postula como un antídoto contra la dimensión comercial que está adquiriendo la transmisión del saber, convertida en reproducción de conocimientos establecidos, en los sectores blancos y occidentalizados de Nuestramérica. Su colega chilena Cecilia Sánchez reconoce que sobre el conocimiento que se produce y transmite en las escuelas pesa la acusación de colonialidad cultural, porque oculta tras su neutralidad un dominio de género, de clase revestida de fenotipos colonialistas y de ideologías financieras⁷⁰.

La prosa narrativa de Isabel Hernández es sutil, reporta la violencia que se enrama con el temor y revela la agresividad de la seducción de quien detiene el poder, como, por ejemplo, en el cuento “La mirada tan temida”. El hombre que provoca miedo está en el mismo tren que la víctima, es un perseguidor, un policía: “Comienza a hablarme sin tregua: historias de campo, y ganado cimarrón, y el pueblo que acabamos de atravesar, el último torneo de fútbol provincial, el héroe patrio que nació en las cercanías y un artículo referente al alza del precio del trigo del diario de la mañana. Regresa al tema del campo y el ganado, y continúa con las plantaciones de frutales, hasta llegar incomprensiblemente

70 Cfr. Cecilia Sánchez, *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*, Cuarto Propio/Universidad Arcis, Santiago, 2005.

a unas anécdotas cada vez más escabrosas de romances y de sexo. Lo que narra sin darse respiro es obsceno. Escucho partes de su relato, es una seducción grosera, sin pudor, sin sutileza”⁷¹.

Las letras de Cecilia Sánchez son más duras, aunque tienen algo de espectral y fríamente poroso al describir las ciudades, los escenarios relevantes de las acciones, la extranjería permanente de las escritoras, la incomodidad cultural de los escritores. En *El conflicto entre la letra y la escritura*⁷², se detiene en las lenguas que van a formar las naciones americanas, asoladas por el caudillismo y las guerras de facciones, como si fueran trazos sobre un mapa a configurar. Sabe que una poética puede resultar de y en un proyecto político, con sus líneas de continuidad y ruptura con el pasado y sus construcciones ideológicas como la latinidad, el machismo, la idea de progreso. Una nación es una urdimbre de voces, textos, lenguas que se rescatan y lenguas que se oprimen, para que puedan susurrar diferencias. ¿Una y otra escritora acaso apuntan a la urgencia de volver a decir, es decir, de balbucear la propia experiencia? De pronto lanzan una cuerda a quienes desean desaprender la pertenencia y valorizar las imágenes que surgen de las sombras.

71 Isabel Hernández, “La mirada tan temida”, en *Blanco Móvil*, n. 135, Escrituras de la violencia. La voz de las mujeres, noviembre de 2016, Ciudad de México, pp. 66-70.

72 Cecilia Sánchez, *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano-América y América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2013.

Tópicos de las escrituras feministas en las primeras dos décadas del siglo XXI

La centralidad de la violencia en las experiencias de las mujeres no es una característica ontológica de la literatura feminista, es un carácter histórico y autorreferencial del arte. Las escritoras al estar atentas a la realidad de lo que les pasa, captan la situación de los cuerpos de mujeres, hombres, personas ancianas y niñas, de todas las condiciones sociales, pero principalmente las más desfavorecidas. Tachadas en un principio de ser sensibleras o de hablar de cosas sin trascendencia, hoy son las más potentes plumas contra la violencia, el ecocidio, la fragilidad del estado en sus connivencias con la organización delincencial.

Este vínculo entre literatura y no ficción incluso puede rastrearse en las escrituras temáticamente distantes de filósofas socio-ecologistas como Ivone Gebara, de antropólogas-juristas interesadas en una cultura de paz para las mujeres como Rita Laura Segato o de poetas humanistas como Dolores Castro. Echemos hoy una mirada sobre las grandes escritoras de no ficción, eso es, de literatura periodística, que se insubordinan a la aceptación social de las economías y políticas sin justicia. Algunas de ellas, como Marcela Turati, han dado pie a reflexiones sobre la ética de su escritura y el acompañamiento de los sujetos de las historias sobre las que informan, muchas de ellas de una violencia y un cinismo brutales.

La reflexión acerca de los fines y las formas del trabajo periodístico ha llevado a Turati a la fundación de la red Periodistas de a Pie. El acompañamiento de los sectores populares y de las personas cuya desazón es provocada por eventos inéditos, que obligan a otro acercamiento a las noticias, produce investigaciones con enfoque humanista. Escuchar, acompañar, ver, relatar, pulir el lenguaje son caminos para destrabar la dinámica masacre-descripción-aprendizaje de la crueldad, descrita por Rita Laura Segato como una pedagogía de la crueldad en la que el primer paso, la masacre, es el mensaje educativo.

*Fuego Cruzado: las víctimas atrapadas en la guerra del narco*⁷³ es el libro de Marcela Turati que construye el puente entre arte y denuncia que un público ávido de comprensión anhela. Pasaderos semejantes habían sido tendidos con anterioridad en las letras nuestroamericanas por el ensayismo filosófico literario de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando se expresó en las páginas de Francisco Bilbao, Juana Manso, Flora Tristán, José Enrique Rodó, Alfonso Reyes y José Carlos Mariátegui. *Fuego Cruzado* reporta los sucesos que la política mexicana de guerra al narco oculta y, al hacerlo, teje las vivencias de las víctimas con la denuncia de una política de visibilización sin prueba de la maldad popular, perfectamente a tono con el odio neoliberal a los sectores populares. El miedo que las víctimas experimentan al estigma que el discurso oficial lanza sobre ellas como posibles involucradas es un tema para la ética que la

73 Marcela Turati, *Fuego Cruzado: las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, Grijalbo, México, 2011.

literatura revela y el derecho puede usar para defenderlas. Con una delicadeza precisa, la pluma de Turati desmonta la conversión de las víctimas en sospechosas de su desgracia, por parte de un mecanismo de poder que ocupa la prensa sensacionalista y la opinión pública.

Una década antes, la escritora y periodista chilena Cherie Zalaquett había escrito *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales*⁷⁴. El relato se sostiene en entrevistas y reportajes acerca de ocho campesinos y campesinas de diferentes partes de Chile que, poco después del golpe militar de 1973, se encontraron sorpresivamente una noche frente al pelotón de fusilamiento que los ejecutó. El estupor, miedo y espanto de estas mujeres y hombres que integraron grupos de personas ejecutadas de manera clandestina por legítimos agentes del Estado de Chile son la materia literaria de la investigación periodística. La profundidad de la memoria, el hondo dramatismo de la experiencia de quien quedó en vida entre los cadáveres de sus compañeros, hace que los protagonistas de *Sobrevivir un fusilamiento* sean personajes de esa historia inmediata que la historiografía omite y que la literatura da por descontada. Víctimas sobrevivientes, ni héroes ni actrices de los sucesos que recaen sobre ellos, no todas y todos los fusilados han superado su cruda experiencia. Una brutal sensación de traición sacude a quienes habían sido educados a creer que los agentes del Estado eran los garantes de su vida. Sus ocho historias reales han

74 Cherie Zalaquett, *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales*, Aguilar, Santiago de Chile, 2003

llegado a las letras desde la zona ambigua que se extiende entre la vida y la muerte para revelar la fisura psicológica que el golpe de estado ha dejado en el alma de una ciudadanía entera.

En la misma línea de literatura de la realidad se inscribe *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia, de la mexicana Daniela Rea*⁷⁵. La escritora desea comprender la totalidad de la experiencia humana, por lo tanto asume un compromiso personal con lo que atestigua. Cronista capaz de transmitir a sus lectores ansiedad, horror, rabia y una resiliencia esperanzada y activa, todo a la vez, Rea relata la traición de Estado. Sus personajes, personas de carne y hueso que han pasado por la tortura, el maltrato, el secuestro, las mentiras y la desaparición de sus hijas e hijos, certifican que el gobierno mexicano se ha convertido en el principal agresor de la sociedad. Sus imágenes no apelan a la metáfora, evocan la realidad. Por ello hila frases que denotan una emoción de empatía, una real con-moción. Sus crónicas evidencian el carácter de un poder que rebasa a las personas y que actúa de la misma indistinta forma, provenga del gobierno o de la delincuencia. Al poner de manifiesto la impunidad y la falta de impartición de justicia que los ampara, afianza un estilo y se enfrenta a las corrientes que pregonan la ligereza o el intimismo de la literatura en boga. Rea escribe para derribar un renovado mecanismo de objetivación de las mujeres, que hoy alcanza a toda la población

75 Daniela Rea, *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia*, Urano, México, 2015.

sin poder de matar: hombres jóvenes, trabajadores, pueblos indígenas, soldados caídos en desgracia son feminizados a través de la exposición a una crueldad que aterra. Sus palabras desafían ese dispositivo, pues proponen literariamente el valor de los sentimientos de sororidad y esperanza.

En los países que han sufrido y sufren violencias extremas, esta escritura de la realidad rescata la audacia de la lengua bien escrita, acopla eventos y personas, y define los personajes y las tramas. No es un fenómeno estrictamente nuestroamericano. Lo prueba el Premio Nobel de literatura concedido en 2015 a la cronista bielorrusa Svetlana Alexándrovna Alexiévich, quien no ha escrito una página de ficción, sólo crónicas que interpelan cruda y líricamente la memoria, las condiciones objetivas y los sentimientos de mujeres que participaron en la guerra, de personas que sobrevivieron al desastre nuclear de Chernóbil, de mujeres y hombres que perdieron sus referentes y de jóvenes que no entendieron por qué el mundo de sus padres se les vino abajo⁷⁶.

76 Sus novelas más famosas, traducidas al español, son: *La guerra no tiene nombre de mujer* (1985), Debate, México, 2015; *Voces de Chernóbil* (1997), Siglo XXI, México, 2006; *Los muchachos de zinc* (1989) sobre los jóvenes soldados rusos en Afganistán, Debate, México, 2016. *Tiempo de Segunda Mano: el fin del hombre rojo* (2013), está en prensa con Acantilado. En *Últimos testigos* (2004) reporta la conciencia de las niñas y niños sobrevivientes a la Segunda Guerra Mundial que entrevistó a finales de la década de 1980. Durante la Segunda Guerra Mundial en el territorio de la URSS murieron 13 millones de niñas y niños y un número importante después del conflicto creció en orfanatos. *Últimos testigos* ha sido traducido y publicado por Debate, México, 2016.

En un momento en que la literatura sostiene fugas de la realidad, un intimismo egocéntrico, la construcción de mundos paralelos y la excitante violencia del sinsentido, la escritura de las mujeres apunta a quien vive la historia no como espectadora, sino como agente de resistencia y de diversos, contradictorios, en ocasiones frustrantes, intentos de transformación. La diferencia entre ficción y no ficción es tan débil que una contamina positivamente la otra.

Gloria Inés Peláez, antropóloga, escritora y periodista colombiana, en su novela *Era mucho el miedo*⁷⁷ y en sus artículos sobre la violencia y la urgencia de la paz con justicia, así como en sus cuentos y relatos⁷⁸, se inscribe en esta literatura fronteriza, donde la originalidad no tiene sentido ante la capacidad de evocación de la realidad. Escribir es desentrañar contradicciones, revelar las debilidades del dolor y la derrota, referir la fortaleza de quien ha sobrevivido las tragedias del abandono estatal, la violencia, el acoso, la incertidumbre y la soledad. La entrevista, el reportaje y el cuaderno de campo son los instrumentos de su creatividad.

Nuevamente, esta sutil y permeable frontera entre crónica y narrativa de la evocación concreta en la literatura de las mujeres no es exclusiva de Nuestramérica. En África las escritoras describen el mundo a través de sus experiencias: denuncian la violencia, proponen formas de resistencia,

77 Gloria Inés Peláez, *Era mucho el miedo*, Desde abajo, Bogotá, 2016.

78 Cfr. Gloria Inés Peláez, “Crónicas de guerra”, en *Blanco Móvil*, n.135, Escrituras de la violencia. La voz de las mujeres, Ciudad de México, noviembre de 2016.

organizando comunidades. Las diferencias literarias entre las mujeres se deben a múltiples factores, desde la exposición a la violencia de la guerra, como en Congo, hasta la mayor criollidad (entendida como mestizaje cultural aceptado) en Cabo Verde y la menor en Burkina Fasso, o la religión que profesan las escritoras. No obstante, aun la narrativa de la feminista de Senegal Mariama Bâ, quien empezó a escribir a los 51 años las confidencias de una viuda a su mejor amiga divorciada, que publicó en 1979 con el título de *Une si longue lettre*⁷⁹, cruza el retrato íntimo con la descripción económica y educativa de las consecuencias de la poligamia. Igualmente, las cuatro generaciones de mujeres rescatadas por Margaret Ogola, médica y madre de seis hijas e hijos, en *The river and the source* (1994), reportan vidas sacudidas por cambios brutales, violencias, espejismos de occidentalización y resiliencias⁸⁰.

Destination Biafra (1982), de la nigeriana Buchi Emecheta, es una denuncia de las condiciones de deshumanización durante la guerra civil en Nigeria. Poco antes, esta escritora había revelado sus ideas acerca de la creación en relación con su condición de madre, cuestionando las posiciones de las feministas antimaternas, convencidas de que no se puede hacer arte mientras se gesta, pare y cría. Negó firmemente que existe una incompatibilidad entre maternidad y

79 Mariama Bâ, *Mi carta más larga*, sin referencia de la traductora, Edición Zanzibar S.L., Madrid, 2005

80 Margaret Ogola, *El río y la fuente, cuatro historias de mujer en Kenia*, Ediciones Rialp, Madrid, 2000.

creación artística, como pregonaron Simone de Beauvoir y Shulamit Firestone, y actualmente lo proclama la performer serbia Marina Abramovic. Sostuvo, a partir de su experiencia personal, que no se escribe a pesar de ser madre, sino precisamente porque se lo es. Emecheta escribe “desde ahí”, desde lo que es y desde la historia concreta y simbólica de la maternidad en Nigeria y en el exilio. Su cuerpo de madre, sus responsabilidades y afectos encauzan su literatura tanto como sus posiciones anticoloniales y pacifistas⁸¹.

Más recientemente, *L'interieur de la nuit* (2005), de la narradora camerunense Léonora Liano, pone de relieve la violencia sexual contra las mujeres durante las guerras civiles que asolan la mayoría de los países de África subsahariana. Con la precisión de una reportera, reveló líricamente el delirio misógino en su descarnada lucidez, pues cuenta que cuando las milicias invaden los poblados quieren básicamente dos cosas: hombres jóvenes para convertirlos en milicianos y mujeres jóvenes para el desahogo sexual de la tropa⁸². La realidad colombiana y mexicana descrita por cronistas y escritoras del siglo XXI revela que las delincuencias y los aparatos represivos del estado, que se mezclan hasta confundirse en ambos países, exigen lo mismo que los señores de la guerra africanos.

81 Buchi Emecheta, *Las delicias de la maternidad* (1979), Ediciones Zánzibar, Madrid, 2004.

82 Léonora Miano, *El interior de la noche*, Tropismos, Salamanca, 2005.

Puede rastrearse una semejanza de intención más que de trama y de estilo entre Liano y Sara Uribe, la dramaturga, poeta y narradora mexicana que ha resignificado la figura trágica de Antígona mediante un personaje contemporáneo que desafía el orden patriarcal al buscar al hermano desaparecido en un viaje por tierra. Su *Antígona González*⁸³ usa la potencia del dato para una lírica de la realidad. El poemario inicia con unas “Instrucciones para contar muertos”. Uribe, desde septiembre de 2010, se sumó al esfuerzo del blog *Menos días aquí* para realizar un conteo voluntario de las muertes por asesinato en el país: dos años más tarde habían contabilizado más de 51 000 casos. Los gritos de las consignas contra la desaparición forzada acompañan las presentaciones de este poemario, dando a entender que el público entiende y vive una catarsis en la literatura que reporta sus experiencias. Esto implica que no es cierto, como han inferido desde el siglo XVIII los filósofos idealistas alemanes y los liberales británicos (y sus seguidores académicos modernos), que los sectores populares no

83 Sara Uribe empezó a trabajar un poemario que se convirtió en un verdadero proyecto de denuncia y rescate de la memoria durante el periodo del presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012). *Antígona González*, que incluye escrituras interrelacionadas, destaca que Calderón es el iniciador de una supuesta guerra al narco que se reveló una guerra contra la población. Ante la creciente violencia en el país, decidió apropiarse, intervenir, reescribir y cruzar las *Antígonas* de Sófocles, Judith Butler, María Zambrano, Griselda Gambaro y Marguerite Yourcenar, para dar cuenta de la memoria que las madres, padres, hermanas, amigas, vecinos cultivan de sus muertos, pues claman por la recuperación de un cadáver. Son poemas que han sido leídos, escenificados e intervenidos por sus compañeras y compañeros para poner fin a la ilusión de una autoría en solitario que nadie le ha conferido nunca. Buscar junto con otros a un muerto, reescribir, nombrarse Antígona, implica la posibilidad de evidenciar la dignidad en el dolor y de reescribir la historia. El poemario ha sido publicado por Sur plus Ediciones, Oaxaca, 2012.

pueden entender y no se interesan en las artes, sino que las procuran cuando tienen acceso a ellas y se ven interpelados. La promesa de las artes es la de mediación entre dolores y manejo de las esperanzas para el alumbramiento de un horizonte.

Saberse parte, reportar un proceso y proponer un cambio no es algo nuevo para las escritoras, quizá sea más bien una de las características más constantes de la escritura de mujeres. La feminista revolucionaria Alejandra Kollontai escribió tras el triunfo de la Revolución Rusa *La bolchevique enamorada*⁸⁴, una novela acerca de los ideales políticos y los amores de Vasilissa, una joven obrera. Las muchachas que enfrentaban las penurias provocadas por la guerra civil en la Rusia de la década de 1920 deseaban leer sobre política, formas de vivir el amor, divorcio, espacios colectivos de convivencia, economía en un estilo fresco que encarnara sus esperanzas. Decidir no quedarse con un hombre estando embarazada resultó un ejercicio de liberación del matrimonio que la revolución ofreció a las mujeres y que éstas podían vislumbrar gracias a la literatura de una de ellas.

En los siglos XIX y XX, así como a principios del siglo XXI, algunas mujeres han tomado la pluma cuando todo buscaba hacerles entender que sería inútil hacerlo fuera de los marcos de una industria cultural que las consideraba obreras de remplazo. Para cuestionar los esquemas de la

84 Alejandra Kollontai, *La bolchevique enamorada*, Txalaparta, Tafalla, 2008.

familia burguesa en pos de una sociabilidad a construir, Elena Garro recurrió a las metáforas del amor y la decepción política en 1963⁸⁵ y Marvel Moreno en 1987 describió las venganzas que una mujer podía proporcionar a sus amigas traicionadas por los hombres de los que se habían enamorado⁸⁶. Para evidenciar la barbarie de la esclavitud Harriet Beecher Stowe escribió *La cabaña del tío Tom* en 1852. Para preguntarse por qué los feminicidios se reproducen cuando se denuncian o si sexo y sexualidad son determinantes en la trata de personas, desde 2010 escriben en diversos países Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda García Lao, Marilú

85 Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1963. *Los recuerdos del porvenir* ganó el premio Xavier Villaurrutia, que los escritores mexicanos otorgan a la que consideran la mejor novela del año editada en su país. Igualmente ha sido considerada una “precursora del realismo mágico” por una crítica que no quiso reconocer en una mujer la iniciadora de la corriente más renombrada de la literatura nustramericana. El título de por sí refiere al tiempo de las mujeres como un después de algo que estuvo antes y un futuro que no llega; se trata de una novela cuya voz narrativa teje las historias del México de los años 1920 (el laicismo revolucionario y la guerra cristera, el caudillismo de Calles, una modernización contradictoria, las aspiraciones políticas de las mujeres después de que la Constituyente no les otorgara el voto) con la vida de dos mujeres personajes, de mucha fuerza aunque distintas, la hermosa y suave amante Julia Andrade y la conspiradora Isabel Moncada, ambas obligadas a servir, una tras otra, afectiva y sexualmente al general Francisco Rosas, que les depara un destino trágico.

86 Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1987. La novela, que tiene a un personaje testigo que en ocasiones se confunde con la narradora, Lina, está dividida en tres partes. La primera gira en torno a Dora y su esposo, Benito Suárez, vistos por su amiga Lina y la abuela Jimena, que reconocen en ella a una masoquista. La segunda cuenta el matrimonio de Catalina con Álvaro Espinoza, que es interpretado por la tía Eloísa como un duro aprendizaje. La tercera historia es la del fin de un tiempo en Barranquilla y se centra en Beatriz y Javier Freisen, a la luz de la visión de mundo de la tía Irene. Hay un epílogo: *En diciembre llegaban las brisas* cierra en primera persona, cuando una Lina vieja y exiliada en París compara los tiempos de sus recuerdos con el presente y reflexiona sobre la libertad de las mujeres.

Oliva, Hilde Pomeranic, Isabel Huete, Aída Monteón y un número creciente de poetas y narradoras.

Más allá de la dimensión epidémica que han adquirido el feminicidio, la violación y el acoso sexual al amparo de una cultura de la impunidad masculina, las novelistas, cuentistas, cronistas, dramaturgas, trovadoras e hip hoperas se detienen en las condiciones sociales propias de la humanidad en cuerpos leídos como femeninos, en cuerpos que quiere mostrar su feminidad, en cuerpos que quieren devenir mujer y en cuerpos de las personas que aman, conviven, dependen de esas mujeres. Se citan entre sí, se interesan unas en otras, se escuchan. Así tejen historias distintas a las que acostumbra la narrativa en boga. Reparar en los intersticios del arte. Por ejemplo, Marcela Turati ha expresado lo cercana que se siente a la obra plástica de la colombiana Doris Salcedo, exhibida entre noviembre de 2016 y abril de 2017 en el Harvard Art Museum y presentada por Judith Butler⁸⁷. El trabajo de la artista plástica, en efecto, está dedicado a llorar las ausencias, materializar el dolor, hacer presente a las personas desaparecidas, mostrar el peso de los

87 Con cuatro instalaciones separadas, *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*, insistió en lo que la guerra destruye, el silencio que deja el vacío. Incluyó la pieza *A Flor de Piel* (2013), un tejido del tamaño de un cuarto en el cual la artista bordó cientos de botones de rosas como epitafio para una enfermera torturada hasta la muerte. La recuperación de técnicas propiamente femeninas como el tejido y el bordado ha creado rutas entre artistas. Zurciendo el camino entre letras y esculturas, así como entre creadoras de países, regiones, emociones semejantes. Personalmente, no puedo evitar establecer un vínculo entre los actos testimoniales de la plástica de la bogotana Doris Salcedo y la sinaloense María Romero, cuyos objetos bordados y costurados construyen refugios estéticos en medio de la extendida crueldad de su entorno.

lugares donde habita la ausencia, transmitir los vacíos de las vidas rotas, lo cual coincide con el trabajo de la periodista. Ambas creadoras proporcionan imágenes de representación y devuelven potencia a los mensajes que los géneros fijos del arte habían desgastado. Establecen los hechos. Nombran y visibilizan el horror y lo inenarrable. Atestiguan lo perdido y, al hacerlo, devuelven densidad a un cuerpo desaparecido sentado en una silla sin respaldo, tocado por una lengua que se crispa ante la vida robada. Desde la proximidad que construye el acto que ambas emprendieron al tantear las emociones de quien sufre en los cementerios de guerras no admitidas, se metieron en la cotidianidad de lo inhabitable, la violencia del robo de los nombres, la vida, la huella, la pérdida.

Para concluir

Una charla debe llegar a su fin. Sólo una imagen quisiera dejar asentada de mi percepción de la escritura de las mujeres. Una vez tras otra, como en oleadas que se rompen en la misma playa, las escritoras buscan representar/simbolizar la realidad. Evidencian qué es ser mujeres en un mundo que no facilita cumplir con lo que la educación formal les impone, pues no tiene respeto por sus pensamientos, emociones, formas de darse a entender. Se desbordan, cancelando las demarcaciones.

Si en la actualidad observamos un nuevo despertar del activismo feminista después de que sus olas se rompieron en 1792, 1848, 1900, 1920, 1963, 2016, sus letras necesariamente cuestionarán las formas del decir de un sistema que busca hacerlas invisibles.

Carlos Ogaz, Helena Scully y yo escribimos en ocasión del II CompArte —el encuentro zapatista sobre arte que se realizó en el Centro Integral de Capacitación Indígena (CIDECI) de San Cristóbal de Las Casas y en el Caracol II de Oventik en julio de 2017— que las expresiones artísticas de los pueblos no pueden pensarse desde la dominancia de la originalidad, que rige la estética del liberalismo porque permite cargar objetos e historias de un producto único y vendible. Los pueblos que han sufrido la esclavitud y la violencia, como las mujeres urgidas de justicia, tienden a representaciones, poemas, cuentos más bien reiterativos: insisten en visibilizar la verdad, apelan a un realismo total. “Su metáfora más evidente es la urgencia de la realidad”⁸⁸. Reproducir los sucesos inmediatos, enfrentarse a la barbarie cotidiana, reconstituirse evidenciando que se existe y que se está en desacuerdo con el andamiaje de una sociedad que explota, controla y limita, implica hacer memoria de lo sabido, decir lo innegable que se omite, desesconder la historia, ofrecer el placer como consuelo. ¿De qué sirve

88 Francesca Gargallo, Carlos Ogaz y Helena Scully, “Comparte: la estética de la reiteración”, en <http://regeneracionradio.org/index.php/arte-y-cultura/item/4815-comparte-del-cideci-a-ovantik-la-estetica-de-la-reiteracion>, consultado el 4 de agosto de 2017.

ser originales si lo que se pretende es construir nuevos consensos?

La escritura de las mujeres, y de manera particular la feminista, no es repetitiva, sino reiterativa. Toda expresión artística de alguna forma porfía (no inventa, sino insiste) en las ideas de su tiempo y su cultura, la diferencia estriba en qué lugar de autoridad tienen sus productoras: hay un arte de quien detenta un lugar de poder y, como dice Rita Laura Segato, vive obsesionado con su reproducción⁸⁹, y quien desarrolla su creatividad al margen o contra ese poder.

La literatura europea y de las clases altas de los países excoloniales que se han educado en la cultura europea se

89 Desde 2012 la antropóloga y jurista argentina Rita Laura Segato nos ha puesto sobre aviso acerca de una “pedagogía de la crueldad” que puede leerse en la siempre mayor violencia con la que se cometen los delitos contra los cuerpos de las mujeres. Según Segato, la violencia es un acto que los medios de comunicación han transformado en un espectáculo que lleva a la emulación. “...no se puede ver lúcidamente la realidad desde la posición del poder. Sólo se ve lúcidamente desde el margen. Porque el poder tiene tal esfuerzo en reproducirse, reconducirse, y pasa siempre también por una incapacidad de exhibición, de control de lo que se exhibe, que necesita reproducir sus actos de poder, si no, no existe. Una vez me preguntaron cuál era la diferencia entre la violación, o de la violencia doméstica y pública. Mi trabajo ha pensado siempre las relaciones de violencia de género como políticas. Yo no pienso la dimensión del perverso, esa parte libidinal no es mi tema, porque además pienso que es minoritaria. Creo que la sociedad en que vivimos está produciendo más personalidades de estructura psicopática. O sea de estructura perversa, que no son psicópatas necesariamente, pero esa personalidad poco empática, que le conviene a la explotación, está siendo producida inclusive con las películas que los niños ven. Hace veinte años no veíamos en la TV o en el cine escenas de violencia como hoy. Estamos expuestos a algo que yo llamo una programación neurobélica para la baja empatía: una programación para estructuras psicopáticas de la personalidad, donde el otro está lejos, es el soldadito de los juegos virtuales”. Rita Laura Segato entrevistada por Héctor Pavón y Alejandra Varela, en https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/pedagogia-viva-crueldad_0_B1OuSHfwZ.html (consultado el 8 de agosto de 2017).

debate entre el deseo de imponer una visión científica sobre el mundo, la naturaleza y los sentimientos y una estructura narrativa que responde a formas míticas de representación, ligando la vida a la poesía trágica, la feminidad a la derrota, la violación al poder sexual del padre de los dioses, la autonomía a la renuncia. Nada más reiterado que la figura del héroe y los conflictos que surgen de sus contradicciones ante el deseo, la lealtad y el deber. El cine hollywoodense reproduce los mismos argumentos que los trovadores en las cortes medievales. La originalidad por la que galerías y editoriales compran la obra de determinados autores no es sino una característica que particulariza, individualiza el coro de sátiros que, según Nietzsche, está en el origen de la tragedia. O, más bien, una peculiaridad distintiva que puntualiza y pone al día la antigua opresión de lo abiertamente sexual que hay en el origen de la cultura y con ello ratificar el valor de la civilización⁹⁰. Lo que se denomina originalidad es un pequeño cambio, un agregado, un toque personal sobre una inmutable concepción del funcionamiento social. La reiteración feminista, por el contrario, molesta ese funcionamiento porque lo cuestiona, es estridente con sus supuestos.

90 Nietzsche, filólogo y filósofo que se atrevió a una crítica de su cultura, y Freud, descubridor del inconsciente y del psicoanálisis, a finales del siglo XIX coincidieron en la trascendencia de la represión sexual en la civilización occidental; después de 50 años de análisis feministas de la cultura, yo tiendo a redimensionar a la baja su importancia. A través del sexo se manifiesta el poder de una persona o un grupo (jefes, sacerdotes, guerreros, etcétera), la importancia que se le da es culturalmente construida, no es la única pulsión de vida ni una fuerza primigenia. La represión de algunas formas de la sexualidad, es un ejercicio de control de los sectores dominados.

Las expresiones literarias de las mujeres explícitamente se exhiben en emociones que no brotan de las ideas dominantes y producen mensajes que las cuestionan. Mientras la literatura mexicana se debatía a principios del siglo XXI en el páramo de la narco literatura y la reproducción en clave delincencial del héroe masculino violento que con su audacia logra el poder, siendo original sólo en la descripción de formas cada vez más refinadas de infligir dolor y muerte a los supuestos enemigos, la dramaturga Sabina Berman escribía una novela ecológica, con una mujer autista, idiota en las prácticas comunes y brillantísima en la organización de la vida de los atunes, que desafía no sólo la universidad y el mundo de las finanzas, sino que ofrece alternativas al amor filial, la solidaridad y el deseo. *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo*, y que responde al nombre de Yo, como se autonombra, o de Karen, como la llaman los demás, tiene la peculiar característica de ser incapaz de usar metáforas y detestar cualquier eufemismo que disfrace la realidad⁹¹.

La novela de Berman cala como una observación precisa y fuera de contexto. Sus personajes se explican a sí mismos y actúan según una lógica narrativa. Sin embargo, es precisamente ese relato el que persigue lo que una ola anterior de escritoras no ha terminado de asentar en la realidad de la playa de la sociedad: la coexistencia del bien, la no dominancia del mal, la posibilidad de convivir con las personas

91 Sabina Berman, *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo*, Planeta, Ciudad de México, 2011

diferentes, la amplitud del mundo. En particular, lo inútil que es jugar a ser un héroe.

Insisto en las olas feministas que recaen en la playa del patriarcado, cada una de manera diferente a la anterior, pero reiterativamente. Ya a principios del siglo XIX la prensa era formadora de escritoras y pensadoras políticas. Las respuestas publicadas en *El Federalista* por Leona Vicario al presidente Bustamante y al historiador Alamán dejaron en claro que la poeta era una mujer que había hecho del periodismo su profesión por posiciones políticas propias y que su participación en la Guerra de Independencia nada tenía que ver con el amor a su marido. Tuvo que reiterar una y otra vez que sus ideas eran de ella. Así como en 1917 las feministas presentaron catorce veces la propuesta del voto femenino a los constitucionalistas que se lo negaron ¡Alegando una vez tras otra que a las mujeres la política no les interesaba!

La reiteración es una estrategia indispensable ante los oídos sordos. Las sufragistas fueron un ejemplo de terquedad. Las escritoras desde que empezaron a publicar reportaron la realidad con una insistencia reveladora. Clorinda Matto de Turner, autora peruana de *Ave sin nido*, novela inicial del indigenismo literario, denunció la servidumbre de la población indígena y la violencia sexual de los sacerdotes, luego de asumir el puesto de redactora en jefe del diario *La Bolsa* entre 1884 y 1885. En esos mismos años, en todo el continente, mujeres letradas que tenían la costumbre de reunirse asumieron la redacción, la dirección y el diseño de revistas y periódicos de mujeres para mujeres.

La mayoría de las escritoras nuestroamericanas de la época se formaron en esa práctica de escritura reivindicativa y denunciadora; desde sus experiencias y para el colectivo de mujeres hablaron de su valentía, del amor, del trabajo, de la amistad, de la maternidad, de las artes, de la política y del deber⁹².

92 Cfr. "Presentación", en Francesca Gargallo (coordinadora), *Antología del Pensamiento feminista Nuestroamericano*, Tomo 1, op.cit., pp. 11-64.

Subrepresentación de las mujeres en las artes: un aspecto estructural de la violencia patriarcal⁹³

*[...] hasta que no encontremos feos, muy feos, el
bolero y el tango, no encontraremos feos, muy
feos, los ejércitos matando...*

Margarita Pisano

La violencia campea en todas las esferas de control: control del cuerpo, control de las decisiones, control de la movilidad, control de la economía y, con cada vez mayor desvergüenza, control de las expresiones, fantasías, simbolizaciones, representaciones visuales, investigaciones, cantos, lugares de reunión y formas de encuentro. El control es el instrumento que permite el ejercicio del poder de dominio⁹⁴.

93 Este capítulo retoma la conferencia inaugural de la Semana de Estudios de Género en la Universidad Autónoma de Guanajuato, León, el 23 de noviembre de 2017.

94 Dudé largamente si utilizar “ejercicio del dominio” o “ejercicio del poder de dominio”, antes de escoger la segunda definición. Se trata de un ejercicio de dominio que contraviene el fluir de las relaciones de poderes que se ejercen en la vida cotidiana —política, social y personal—; es una pretensión de hegemonía y posesión, un

Mediante la violencia legal e ilegal, es decir, la de las policías y los ejércitos, así como la que ejercen los diversos grupos delincuenciales y organizaciones criminales, como los grupos paramilitares, terroristas y de quienes persiguen la riqueza sin escrúpulos y con los vínculos suficientes para evitar ser perseguidos, se obtiene el control de amplios grupos sociales mediante la propagación del miedo y el terror.

El miedo se construye con violencia para manipular las impresiones de las personas acerca de sus capacidades de vincularse para actuar, desarticulando así las resistencias personales y colectivas al control. Se pretende con ello lograr una sumisión a la autoridad que pasa por la imposición del individualismo extremo, es decir, por la concentración de toda la vigilancia en la salvaguardia de la propia seguridad y, como si fuera una extensión de la primera, la del núcleo de personas más cercanas (parejas, familias nucleares, hijas

intento de utilizar a su favor la potencia de todos los sectores de la sociedad, en todos los campos. El dominio es un ejercicio antisocial, de abuso de poder para el control total de las actividades humanas. Podría interpretarse como una expresión de amor romántico al poder, pues implica el deseo de aniquilarlo a través de su posesión, como en la pareja heterosexual romántica el hombre ama la posesión de la mujer y por ello exige dominarla. El ejercicio del poder de dominio tiene como fin controlar esa relación asimétrica entre autoridad y obediencia que Foucault llama poder, a secas, y que es la base de toda relación, pues incita, suscita y produce acciones diversas entre sujetos diferentes. *Cfr.* Michel Foucault, *Estrategias de poder*, traducción al castellano por Fernando Álvarez Uría y Julia Varela, Paidós, Buenos Aires, 1999. El ejercicio del poder de dominio, sin embargo, pone en juego la posibilidad, la habilidad, no sólo la supremacía: es el intento totalitario. Más aún, es más totalitario que poderoso, porque no pretende concertar ni se propone relacionar a las personas, como consideraba Hannah Arendt el poder en la relación política. *Cfr.* Hannah Arendt, *La condición humana*, traducción al castellano de Ramón Gil Novales, introducción de Manuel Cruz, Paidós, Buenos Aires, 2009.

e hijos). Es a través de la inspección, la recopilación de datos, la vigilancia, el registro, la censura y el requerimiento de pruebas que se afina el control. Cuando incomodan, las autoridades provocan la duda acerca de la legitimidad de los propios saberes, libertades, expresiones de afecto y trabajos. El poder de dominio justifica sus instrumentos con frases tipo “el que nada debe nada teme”. A la par, descalifica la creatividad y la capacidad de aprender, conocerse y hacerse cargo del propio saber y las propias emociones y gustos. Impide el placer y la potencia del autocuidado. Mantiene la alerta ante el colectivo y refuerza las defensas del núcleo de convivencia más íntimo, el que se justifica con vínculos de sangre o legales. En resumidas cuentas, el control es la forma en que se ejerce un poder ilegítimo.

El tema del poder en relación con la específica violencia que una sociedad ejerce contra la mitad de sus habitantes, las mujeres, a través de una mirada que observa, califica y regula sus cuerpos y sus conductas, es particularmente escabroso. Abarca todas las acciones y ámbitos de las relaciones sociales y productivas. Primera entre todas, busca dominar la capacidad del cuerpo de cromosomas XX, o femenino, de producir vida; más precisamente, cuerpos vivos para el trabajo, la guerra y la reproducción del dominio.

Son numerosas las denuncias contra la violencia obstétrica que ejerce el conjunto de trabajadoras y trabajadores de la salud contra el cuerpo de las mujeres cuando gestan y dan a luz. La maternidad es la función social asignada

de manera más o menos obligatoria a las mujeres por la sociedad burguesa: ser madre representa la culminación de una feminidad construida de manera cuidadosa por diversos aparatos de separación de lo político y lo privado que construyen la vida social. La crisis ecológica, los movimientos de liberación de las mujeres, el límite material a la producción de la riqueza y las luchas indígenas en defensa de sus territorios son negados violentamente por la sociedad capitalista porque socaban sus cimientos.

Según la teórica de la política Hannah Arendt, en la sociedad moderna, la importancia del trabajo como un elemento de la vida activa ha favorecido el surgimiento de una esfera social entre la política y la privacidad, una esfera donde lo privado adquiere interés público. En su libro *La condición humana*, sostiene que la sociedad encuentra como forma política al estado-nación, donde se organiza como “un facsímil de una familia superhumana”⁹⁵. La sociedad, sin embargo, no es otra cosa que un conjunto de familias económicamente organizadas según una readaptación patriarcal de las funciones de producción: las mujeres deben dar vida adentro de una estructura que no permite la fuga de la producción enajenada de esa vida. Mujeres necesariamente casadas cuyo fin es la maternidad, produciendo vida para un patrón. Brindándoles “labores”, es

95 Hannah Arendt, *La condición humana*, op. cit., p.42

decir, actividades repetitivas, sin fin, que “corresponden a los procesos biológicos del cuerpo”⁹⁶.

En lo que llamamos sociedad moderna, la política se reduce a una función de la sociedad, donde acción, discurso y pensamiento son estructuras relativas al interés social. Por lo tanto, nos enseña Arendt, los gobiernos adquieren la obligación de garantizar la seguridad de los individuos en su ámbito familiar y proteger la productividad. No se trata de defender nada que sea común, una colectividad, una ética social o un bien; para Arendt, en los orígenes de la modernidad “Sólo era común el gobierno nombrado para proteger entre sí a los poseedores privados”⁹⁷. Los poseedores eran hombres de familias y éstas incluían personas y propiedades. Las casas de las familias eran aisladas pero en la mira de las otras familias, de manera que debían incluir mujeres y prole para normalizar la vida, pues su fin era reproducir la clase de conducta que la sociedad espera de cada uno de sus miembros.

Cuando la burguesía se convierte en la clase que dicta el comportamiento social y se garantiza la explotación de los cuerpos de los hombres, mujeres y niños que no

96 *Ibidem*, p.21. Alimentar, vestir, cuidar para subsistir son labores no son trabajo, no producen objetos duraderos, no proceden a la independencia del sujeto. Quien labora, a diferencia de quien trabaja, no es artífice de su propio mundo y no campea sobre él. Aunque las labores tampoco son medios para alcanzar una meta: al no tender a la obtención de un producto final, no tienen que incurrir en violencias contra otras personas, el medioambiente o los animales. Al no producir zapatos, no es necesario matar la res para sacarle el cuero.

97 *Ibid*, p. 74.

corresponden a su clase, los engloba en la nación. La nación es, en este sentido, ya no un pueblo, sino la superfamilia. En ella, todas las mujeres deben reproducir vida, pero no deben tener conciencia de su importancia. La sociedad moderna produce la figura de la madre aislada, separada de su potencia de dadora de vida por sí misma, incapacitada en el reconocimiento de su propio cuerpo mediante un acto de control: la medicaliza, imponiéndole una gestación acorde a su función social. Este control produce la violencia obstétrica. La medicina al servicio de la sociedad, cada vez más vigilada por los gobiernos, impone que las mujeres durante la gestación experimenten náuseas y dolores que las conducen al miedo a tomar decisiones autónomas. De ahí que el aparato médico se encargue de limitar su libertad de movimiento, les determine la alimentación e imponga un sinnúmero de análisis y medicaciones (todas acciones que la sociedad etiqueta como “sacrificios maternos”).

La madre entregada por la familia patriarcal al sistema de salud no es un ser pensante y libre, sino un medio para producir estabilidad social. En el parto, el aparato médico la somete a una serie de acciones y prácticas que pueden ser definidas como tortura: posiciones incómodas para facilitar la labor de sus agentes (personal médico y de enfermería), episiotomías, insultos si se atreven a preguntar, cesáreas innecesarias, amenazas, ridiculizaciones. Las mujeres en los partos son enteramente despojadas de su potencia y sometidas a la violencia, no pueden ver u oír ni ser vistas y oídas, son aisladas de otras mujeres con quienes podrían

reflexionar en común sobre lo que les está pasando. Es en los hospitales de maternidad donde se manifiesta en su forma primaria el totalitarismo, que Arendt definió como la forma de dictadura que se extiende a todas las expresiones de la vida social (y que consideraba analizar como uno de los temas más urgentes e importantes junto con la “cuestión” racial, la decadencia del sistema de estados-nación, la liquidación de los imperios coloniales y la emancipación de los pueblos). Si, como dice la filósofa, “desde el surgimiento del estado nacional la opinión corriente es que el deber del gobierno es tutelar la libertad de la sociedad hacia adentro y hacia fuera, si es necesario usando la violencia”⁹⁸, la violencia obstétrica tutela la esfera de lo social contra la disolución de su organización heterosexual, familiar, obediente de las reglas de género.

Por supuesto es difícil percatarse de los mecanismos de dominio, autoridad y supremacía ahí donde la violencia se expresa descaradamente como crueldad y deseo de

98 Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 90. *¿Qué es la política?* es un libro póstumo que reúne los apuntes para la redacción de una *Introducción a la política*, en la que Arendt trabajó de 1956 a 1959. Los fragmentos han sido rescatados por Ursula Ludz y traducidos al español por Rosa Sala Carbó para ediciones Paidós. Algunos pueden consultarse en línea: <http://revistay.com/que-es-politica/> (consultado el 15 de noviembre de 2017). En un libro anterior, *Entre el pasado y el futuro*, Península, Barcelona, 1996, la teórica de la política había analizado la expresión de Marx “la violencia es la partera de la historia”, eso es la relación entre violencia y acción. Propuso que si “la violencia, o, mejor aún, la posesión de los medios para ejercerla, es el elemento constituyente de todas las formas de gobierno”, toda la esfera de la acción política se caracteriza por el uso de la violencia. p. 28. La violencia obstétrica, sin embargo, revela que el Estado no puede actuar políticamente si no tiene dominada previamente la esfera social.

aniquilación. Quizás esa sea la función de los feminicidios, que han crecido exponencialmente en las últimas décadas.

Quisiera detenerme en que, como verbo transitivo e intransitivo, poder se relaciona con la potencia, es decir, con el esfuerzo, la capacidad, el aliento, el vigor y la resistencia, en cuanto involucra la facultad o condición para hacer una determinada cosa sin que nadie ni nada lo impida. ¿Qué quiere controlar la violencia contra las mujeres? ¿Qué potencia intenta embridar? Según Susan Faludi, la guerra contra las mujeres recrudece cada vez que la mitad de la población mundial se potencia, reconoce y exige que sus formas de concebir las realidades que las atañen sean tomadas en consideración políticamente, no sólo desde las esferas íntima y social⁹⁹.

Nuestramérica tiene las mayores tasas de feminicidios del mundo. Es tan grave la situación de violencia sistémica contra las mujeres que la antropóloga Rita Laura Segato ha acuñado el término *femigenocidio* para expresar su naturaleza impersonal, sistemática y de carácter repetitivo¹⁰⁰. Los femigenocidios son prácticas de una guerra irreconocible en los códigos tradicionales, cuya meta es la agresión y crueldad extrema contra los cuerpos femeninos. Los cuerpos que se

99 Susan Faludi, *La guerra contra las mujeres. La reacción encubierta de los hombres frente a la mujer moderna*, Editorial Planeta, México, 1992.

100 Rita Laura Segato, "Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación", texto subido el 12 de marzo de 2012 a <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-49/femigenocidio-y-feminicidio-una-propuesta-de-tipificacion>, consultado el 14 de noviembre de 2017.

perciben femeninos, lo sean o no cromosómica y fenotípicamente, son perseguidos y aniquilados como organismos de la nación que empieza a dudar de su pertenencia a la superfamilia social del capitalismo industrial.

Doce mujeres al día, en promedio, son asesinadas en los países de lengua española, diez de las cuales en México; aproximadamente otros doce feminicidios se perpetran en Brasil, el país más grande y poblado de la región. Como Rita Laura Segato, yo considero que la violencia feminicida es un epifenómeno de las relaciones sociales de género, que se expresa a) entre conocidos (la mal llamada “violencia doméstica”), b) en los crímenes seriales que se atribuyen a la personalidad del agresor, c) en las prácticas de guerra contra las mujeres como parte sustancial de la humanidad. Sin embargo, relaciono la destrucción del cuerpo de las mujeres que no pertenecen a una familia patriarcal —o que se ubican en el bando enemigo o que simplemente están a merced de un hombre agente de la violencia feminicida— con la crisis del poder económico y político y la imposición del terror como forma de control.

Lo personal es político, recuperó la crítica literaria Kate Millet de un ensayo de 1969 de la feminista radical Carol Hanisch, en el primer libro que reveló que el sexo reviste un cariz político que suele pasar inadvertido, *Política sexual*, de 1970¹⁰¹. Kate Millet cruzó el análisis de la literatura con

101 Kate Millet, *Política sexual*, Cátedra, Madrid, 1995. Como es frecuente, la traducción de las teóricas feministas ha estado en manos de feministas de otra lengua,

el análisis de la cultura para desentrañar la relación entre control de las mujeres y el arte de la palabra que narra o canta: la literatura normaliza la sexualidad de los hombres como usuarios de mujeres, e interpreta y deforma la afectividad y sexualidad de las mujeres que describe. Para Millet, no se puede transformar una cultura sin transformar sus expresiones artísticas, ya que el cariz político que el sexo reviste pasa inadvertido a las mayorías debido a que es modelado por la literatura. La obra de Jean Genet transforma la sociedad, mientras la de Henry Miller la justifica, por ejemplo.

Lo personal sigue siendo hoy el campo donde se ensaña el sistema de control del capitalismo acorralado por las reivindicaciones anticolonialistas, anticapitalistas, ambientalistas, críticas a la organización social de géneros binarios y excluyentes, así como a la medicalización de la salud y el uso capitalista de los conocimientos y las creaciones. Es por la importancia de lo personal que las prácticas feminicidas apuntan a la depredación de los cuerpos de las mujeres y las personas feminizadas, como las personas trans, los y las homosexuales y los hombres de masculinidad no hegemónica¹⁰².

como en el caso de la traductora de Millet al español, Ana María Bravo García.

102 Por masculinidad hegemónica entiendo la construcción del ser “hombre” como alguien que atribuye a sus genitales y fenotipo el derecho “natural” a mantener relaciones conflictivas con los otros hombres y violentas contra las mujeres. Esta masculinidad construye alianzas entre hombres cuando defiende sus privilegios, entonces se expresa como defensora de la estructura familiar, controladora del poder reproductivo de las mujeres que considera de su propiedad y naturalizadora de las normas que

Lo personal está atravesado por todas las determinantes sociales, de clase, condición física y emocional, raza, edad, sexualidad y escolaridad. No es lo mismo lo personal individualizado de las sociedades burguesas que lo personal que se explaya en una colectividad que se fortalece en la defensa de un bien común de resistencia y creación.

¿Qué relación tiene lo personal con lo visual y éste con la liberación de la propia imagen? ¿De qué manera están imbricadas política, cultura y artes visuales y, a través de ellas, es posible avanzar en un proceso de liberación feminista? Según Eli Bartra, filósofa que en su libro más reciente, *Desnudo y Arte*, ahonda en la diferencia entre ser vista y verse desde sí, ser retratada y retratarse libre del deber de mostrarse para ser evaluada: “a lo largo de la historia, el desnudo femenino en las artes ha cumplido el papel que en la segunda mitad del siglo XX ha desempeñado la publicidad, pues utiliza a las mujeres vestidas y desnudas con una intencionalidad definida de comunicar determinadas ideas. Expresa el imaginario dominante (que es el masculino) y moldea las mentalidades. Toda mujer que no se parezca a la Venus de Milo o a la de Botticelli, se sentirá espantosa. Es imposible negar que el canon del desnudo ha contribuido, por siglos, a la devaluación del cuerpo femenino que no se ajusta a él (y muy pocos se adecúan)”¹⁰³. El canon del cuerpo femenino en la pintura, el grabado, la escultura y, más

impone. Es el tipo de masculinidad que defienden los grupos racistas, por ejemplo los supremacistas blancos en Estados Unidos, y los religiosos fundamentalistas.

103 Eli Bartra, *Desnudo y Arte*, Desde Abajo, Bogotá, 2018, p. 221.

recientemente, la fotografía y el cine, implicó hasta principios del siglo XX el derecho de quien lo pintaba de ejercer un control sobre sus formas, su higiene, su raza, su edad, su peso, su salud.

El retrato de la mujer como otra, en realidad como “otra-propiedad” u “otra-apropiada”, ha sido una constante en la pintura moderna, comparable con la definición literaria de los sentimientos, deberes y maneras de amar de las mujeres en literaturas muy diversas (la europea y americana posterior a la colonización, seguramente, así como la japonesa, la china, la india, la árabe, la persa y la turca). El autorretrato para una mirada de autorreconocimiento y no de ofrecimiento del propio ser a la mirada y gusto de otro, ha implicado, en las culturas donde las mujeres han podido manifestar su malestar ante la opresión de los hombres y su división de las mujeres según clase-raza-edad, una transformación rebelde de la percepción del mundo, comparable a la del *Bildungsroman*, o novela de formación, de las mujeres. En 1929, *Las memorias de mamá Blanca*, de Teresa de la Parra, se espejeaban en *Antropofagia* (1929) de Tarsila do Amaral. En las décadas que corren de 1960 a 1980, el arte feminista implicó acompañamiento y generación de reflexiones y acciones para la liberación de las mujeres, su autorreconocimiento social. Los escritos de Rosario Castellanos y de Alaíde Foppa resumen la posibilidad de que las mujeres se construyan “otro modo de ser”¹⁰⁴, tanto como

104 El poema “Meditaciones en el umbral”, de Rosario Castellanos (1925-1974), escrito en 1948, termina con los siguientes versos: “Debe haber otro modo que no

los performances, collage, instalaciones de Mónica Mayer empezaron a mostrar cómo podía ser ese otro modo de ser.

No obstante, en el Museo del Prado sigue habiendo sólo tres cuadros de una mujer, la renacentista Sofonisba Anguissola; de las cerca de 3000 obras del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, menos de 100 son de mujeres, 38 de ellas de la pintora Remedios Varo, porque en 2002, el MAM recibió la donación (no las adquirió) de la Colección Isabel Gruen Varsovian. Según datos oficiales, en los 1123 museos y 521 galerías de México, acuden más de dos millones de personas al año, 62% de ellas hombres; muy probablemente, las mujeres no acuden a lugares caros, donde no se sienten protegidas del acoso, ni representadas ni pueden reconocerse en una simbología propia¹⁰⁵.

Con el 8,6% de la población mundial, Nuestramérica suma casi la mitad de los asesinatos de mujeres por razones de género del mundo. ¿Qué relación guardan estos datos brutales con el hecho que sólo el 4% de las exposiciones individuales en los museos del subcontinente esté dedicado a la obra de una artista visual? ¿Existe una correlación entre que tres cuartos de los libros reseñados en los periódicos en

se llame/ Safo ni Mesalina ni María Egipcíaca/ ni Magdalena ni Clemencia Isaura. / Otro modo de ser humano y libre. / Otro modo de ser." En: Rosario Castellanos, *Meditaciones en el umbral: Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

105 *Cfr.* Estadísticas de asistencia a los museos de la República Mexicana, www.sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/file/MUSEOS%20INF%20II.ppt Asimismo, *cfr.* Estadísticas de Visitantes a Museos del INBAL, <https://www.inba.gob.mx/transparencia/EstadisticasMuseos> (consultado el 29 de noviembre de 2017).

español sean de hombres con que el 97% de las argentinas declara haber sufrido acoso en espacios públicos o privados y que el 70% de las mexicanas reconoce haber sido víctima de violencia física, verbal, psicológica y económica de parte de sus parejas?¹⁰⁶

El control patriarcal actúa en todos los campos para garantizar la sobrevivencia del sistema. Sus métodos son siempre violentos, por ejemplo, cuando apuntan a borrar el paso por la esfera pública de artistas visuales, escritoras y narradoras orales, compositoras, concertistas y cantoras populares. Prácticas de control para sostener un poder que no es legítimo, es decir, que no es producido por la interrelación entre las personas, han sido la educación de los gustos y la enseñanza de las artes según patrones de jerarquías de género, de formación académica y de pertenencia a la nación superfamiliar.

Contra las artistas, el control procede cerrándoles el acceso a los círculos de estudio y las escuelas, no hablando de aquellas que fueron exitosas, cuestionando la realización de su obra, negando la originalidad de sus planteamientos y

106 “Los resultados de la *Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares* (Endireh) 2016 indican que en México casi siete de cada 10 mujeres han sufrido violencia, la mayoría de tipo emocional y sexual. Son 10 las entidades que presentaron números por encima de la media nacional: en Ciudad de México, casi ocho de 10 mujeres (79.8 por ciento) declararon haber sufrido al menos una situación de violencia; en el estado de México lo reportó 75.3 por ciento; en Jalisco 74.1; en Aguascalientes, 73.3; en Querétaro, 71.2; en Chihuahua, 66.3; en Yucatán, 66.8; en Durango, 66.6; en Coahuila, 66.3, y en Baja California, 66.2 por ciento.”, en: <http://www.jornada.unam.mx/2017/11/13/politica/004n1pol>

técnicas, ignorando sus prácticas educativas, cambiándoles de apellido al casarse, para subrayar su paso de la potestad del padre a la del marido, limitándoles los permisos y las facilidades para viajar. De hecho, hasta la revolución del arte feminista el cuerpo de las mujeres fue un objeto de la mirada masculina que califica, define, impone.

De feminismo trasnochado, pobreza teórica, repetitividad, cuando no de violencia simbólica, tachan hoy críticos literarios, muchos escritores y algunos curadores de exposiciones de artes a la obra de las artistas que producen en esa zona limítrofe, frontera muy permeable, entre la creatividad personal y la transformación social. La Real Academia Española se ha expresado para “prohibir” el uso de un lenguaje incluyente que está en el habla de los grupos que disienten con las reglas patriarcales. A pesar de que la RAE tiene el poder de imponer ciertos parámetros de corrección a casas editoriales y a la prensa escrita, siempre más escritoras desafían sus lineamientos, así como algunas universidades y funcionarias públicas. La violencia implícita en la prohibición del uso de un lenguaje incluyente revela la debilidad de un habla que omite y cancela a la mitad del género humano, cuanto más que con anterioridad sus reglas gramaticales eran indiscutidas.

Deseo subrayar el carácter lúdico-pedagógico de muchas expresiones estéticas feministas. Si la prensa, aun la que se considera progresista, le hace el juego a la cultura dominante y le da una mayor cobertura a lo escrito, pintado o

representados por hombres, los colectivos de performances feministas la remedan para producir contrainformación. El 24 de julio de 1999, Mónica Mayer y Víctor Lerma presentaron en el Museo de Arte Moderno, en la Ciudad de México, *Rueda de Prensa*, un performance donde varios periodistas de las fuentes culturales de los periódicos de mayor circulación fueron expuestos, convertidos en objetos para la mirada. Lanzarlos al ruedo, ofreció al público y al colectivo Pinto mi Raya la posibilidad de repasar sus criterios para escoger el tema de una nota, preguntándoles por qué no cuestionan la política editorial de sus medios. Toros en espera de una estocada, al ruedo de la rueda de prensa, los periodistas fueron armados de enormes matamoscas para mantener a raya a las artistas que les lanzaban preguntas. Dado de su evidente desinterés por las artistas, los acosaron como banderillas: como toros a punto de ser sacrificados, se los evidenció como productos de la cultura patriarcal¹⁰⁷.

107 El archivo de Pinto mi Raya es un producto de arte. Con el propósito de agilizar el flujo de información sobre artes visuales feministas y de mujeres y conservar una memoria de su crítica, debates y noticias, desde 1991 Pinto mi Raya empezó a reunir los textos de opinión publicados en diversos diarios, tales como: *La Crónica de Hoy*, *Excélsior*, *El Universal*, *Unomásuno*, *Reforma*, *Milenio Diario*, *El Independiente*, *El Financiero*, *La Jornada*, *El Herald*o y *El Sol de México*. A partir de 2008, incluyó información de algunos blogs. Actualmente el archivo incluye aproximadamente 40,000 textos de crítica y más de 200,000 noticias y entrevistas. El material del archivo se ha utilizado para realizar instalaciones y ha sido subido a la red. La nota "Periodistas contra artistas: performance Ruedo/Rueda de Prensa en el Museo de Arte Moderno", se encuentra en el archivo: <http://www.pintomiraya.com/pmr/sobre-victor/item/159-periodistas-contra-artistas-performance-ruedo-rueda-en-el-museo-de-arte-moderno>

Educativas fueron las actividades plásticas-sonoras-gestuales producidas por Minas del Arte, un colectivo de nueve mujeres de Mendoza que actuaron de 1993 a 1997 desde todas las disciplinas e interdisciplinas en la provincia argentina, ejercitándose constantemente en producir formas expresivas que deshilaran las normas del ser mujeres. Sus obras, irónicas, grupales y chocantes, sostenían que la recuperación de la democracia apunta a la liberación, por ello consideraron la recepción de la obra como parte del proceso de su creación-recreación. Para difundir sus expresiones, impusieron a la prensa las herramientas culturales para que la sociedad entera pudiera comprender manifestaciones heredadas del arte conceptual y portadoras de denuncias. No obstante, “algunos medios las entrevistaban con una marcada inquietud peyorativa, poniendo inclusive énfasis en preguntar ciertos absurdos como si además de ser artistas, sabían realizar aquellas tareas domésticas asignadas históricamente a las mujeres. Artistas tratadas como mujeres-objetos llevadas, en el mejor de los casos, a la posición de muñecas en acción”¹⁰⁸. Ironizaron, por lo tanto, la idea del éxito, mediante un vedetismo que usaba la mutable fama de la artista para evidenciar el conservadurismo, la sexualidad amordazada, la feminidad acartonada, la debilidad de la democracia. Desfiles de no-moda, antitelenovelas, travestismo de reunión social activaron un imaginario femenino en rebelión. Sandra Amelia Martí, en 2011, publicó los *Archivos fotográficos del colectivo “Minas del Arte”*, que

108 Sandra Amelia Martí, “Recorrido biográfico del colectivo argentino de artes visuales”, Boletín de Minas del Arte, 2011.

evidencian una narrativa visual tendiente a contravenir las prácticas de representación del arte que contribuyen a la configuración de las relaciones de poder entre los géneros.

Más directos son los aspectos pedagógicos de los comics. Desde hace 20 años, Magola, personaje de los cartones diarios de Adriana Mosquera Soto, Nani, encarna, en el periódico *El Espectador* de Bogotá, a una mujer real que debe acomodar trabajo y labores domésticas, matrimonio, hijos y vida social, para contrarrestar a esas mujeres erotizadas y espectaculares que dibujaban sus colegas. Lesbilais, personaje de LESBrujas, Colectiva Lésbica Feminista autónoma, de Chile, pregunta directamente a un público que encara con las manos en la cadera: “¿De qué me sirve una ley antidiscriminación en un país enfermo de homofobia, lesbofobia y transfobia?”. En *Puras Evas: Los diez machamientos*, serie que la mexicana Cintia Bolio publica en la revista de sátira política *El Chamuco y los hijos del Averno*, la “monera” enfrenta con dibujos irónicos la cultura patriarcal y su construcción de obstáculos para que las mujeres accedan a la justicia¹⁰⁹. El segundo “machamiento”, por ejemplo, es “No descuidarás tu imagen”: un hombre sentado a la mesa, con un bigote de papel que le cruza la cara, dice: “Firmaré tooodo acuerdo, convención y tratado internacional para

109 Cintia Bolio ha reunido en dos publicaciones especiales y un libro su comics feminista: “Puras Evas: Los 10 machamientos. Cultura patriarcal y obstrucción del acceso de las mujeres a la justicia” con la Federación de Mujeres Universitarias FEMU y el Museo de la Mujer, en 2015; “Puras Evas: Cómo ser dueña de tu cuerpo sin ser criminalizada en el intento”, con la FEMU - Museo de la Mujer, en 2014 y *La Irreverente Sonrisa*, con prólogo de Antonio Helguera, Editorial Resistencia, México, 2013.

erradicar la discriminación en contra de las pinches viejas”. Bolio sostiene que: “dibujar la inequidad, afortunadamente ha invitado a una reflexión, y hay mayor apertura cuando quiero debatir sobre la necesidad de cambiar la manera en que se suele dibujar a la mujer”¹¹⁰.

Las historietas desbordan fácilmente los formatos en papel y digital. Invaden muros, afiches y calles, donde la inmediata visibilidad del mensaje congrega. Mujeres Creando, de Bolivia, Mujeres Artistas en Movimiento, de Uruguay, La Perrera, de Perú y Mujeres Públicas, de Argentina, grafitean consignas que distancian a la población de sus ciudades y provocan tomas de conciencia, pintan denuncias, estimulan con instalaciones y performances. Todos estos colectivos ensayan alternativas de pensamiento, fantasean la propia vida sexual y proponen imágenes liberadas de la religión y la moral de familia y pareja. Los afiches de Mujeres Públicas significan una acción visual política; pues juntan de forma maliciosa espesor conceptual, eficacia semántica y denuncia: *Ovillo (Escarpines, aborto, todo con la misma aguja)*, de 2003, enredan las labores de la maternidad y al aborto mediante un hierro de tejer y una madeja de lana. Posteriormente, *Proyecto Heteronorma, Estampitas, Las ventajas de ser lesbiana, Trabajo doméstico, Cajitas de fósforos, Pase de la teoría a la acción, Elige tu propia desventura* y *Tetaz* buscaron colocar frente a las panaderías, en las entradas de los cines y en las estaciones, carteles que

110 En una entrevista con Eva Boynton reproducida en su blog: <http://purasevas.blogspot.mx/>

apelaban al derecho de las mujeres a una maternidad libre y voluntaria, a la desprejuiciada y autónoma elección y al ejercicio de la sexualidad y una economía feminista.

Multidisciplinarias y cuestionadoras de las disciplinas, las prácticas artísticas feministas son siempre sociales, instalan la vida en el centro de la acción a través del cuerpo de las artistas como sujeto, medio y plataforma. En *Rosa Chillante*, Mónica Mayer sostiene que desde la década de 1970 el performance feminista, del cual ella misma es una exponente, apuntó a la creación de un “nosotras”, pues es tan serio como los juegos infantiles, como el mismo sentido del humor: ensaya, se apropia, desecha, se pone reglas que siempre está dispuesto a reelaborar en diálogo, divierte, pelea, ridiculiza la moral común, hace escarnio de los prejuicios, desaira las jerarquías sexuales, caricaturiza los géneros, remeda los juicios¹¹¹. Las performanceras exteriorizan sus biografías, miedos, rituales, deseos y risas. Al llevar su cuerpo al público, ponen en juego un sentido de pertenencia al colectivo que denuncia y que crea: muestran sus heridas y su entendimiento que la vida no se sujeta a la carencia y las necesidades. Evidencian el horror de un cuerpo construido para estar al servicio de un otro que puede maltratarlo hasta la destrucción. A la vez, toman asidero en procesos de sanación, recuperación, gozo. No expresan su liberación de la contingencia a través de eludir, sino articulando la vida de otra forma, curioseando en los deberes, mordiendo

111 Mónica Mayer, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Conaculta-Pinto mi Raya-adj Ediciones, Ciudad de México, 2004.

las injusticias, desperezándose siempre. Desde principios del siglo XXI, las obras de la guatemalteca Regina José Galindo, la mexicana Lorena Wolfffer y la colombiana Martha Amorocho utilizan sin limitaciones lo que la feminista xinka Lorena Cabnal llama nuestros “cuerpos-territorio”¹¹², eso es, los espacios físicos y espirituales sobre los que se inscribe la sociabilidad y en los que podemos sanar de las agresiones, nutriéndonos y cultivándonos. Cuerpos territorios en los que se producen pensamientos y asientan experiencias de vida.

La fantasía y ligereza, la contundencia de las imágenes, los giros para expresar la fuerza de ciertos cuestionamientos sin resolverlos mediante la violencia también apuntan a la enseñanza de otras maneras de relacionarse. Si tuviera que dar un ejemplo de pedagogía para el respeto en las relaciones materno-filiales, escogería la película *Amazona*, de la realizadora colombiana Clare Weiskopf, donde una hija habla con su madre y la deja explayarse a propósito de conflictos reales: la muerte, el abandono, la psicoanalización de las relaciones personales, las drogas, la libertad, lo que reviste la casa-propiedad en el imaginario personal y colectivo, el dolor, las catástrofes naturales. La realizadora, que es a la vez una de las dos protagonistas y la coproductora del filme, colabora con todo el equipo técnico, en particular con

112 Lorena Cabnal, “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”, en *Feminismo diversos: el feminismo comunitario*, ACSUR-Las Segovias, 2010. Consultado en línea el 18 de noviembre de 2017: <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>

el guionista y fotógrafo, su compañero de vida y padre de su hija, Nicolás van Hemelrick, y logra plantear los conflictos, empujándolos hasta la confrontación, sin nunca resolverlos a través del uso de la violencia, sino radicalizando el arte de escuchar. La filmación de *Amazona* duró diez años, eso es, un periodo relativamente largo de la vida de las dos protagonistas principales. Durante la realización del largometraje, la gestación y parto de la realizadora agudizaron la necesidad de desentrañar las relaciones que se desprenden de una maternidad que busca liberarse del deber ser social y no contraponerse a la libertad personal, así como las relaciones entre los miembros de una colectividad¹¹³.

El carácter pedagógico de las artes feministas es uno de sus atributos, las creadoras-espectadoras se reeducan a través de sus obras. Corresponde al trabajo sobre sí misma de cada autora, productora, creadora, compositora, actriz, bailarina, intérprete, saltimbanqui. El despertar de la propia conciencia, o autoconciencia, en las artistas puede haberse incubado largamente o responder a la repentina percepción de una antinomia entre la educación social y la realidad. Lleva a darse la palabra, escucharse, y desde ahí a ensayar la construcción de un espacio de potencia e interrelación. Prácticamente refunda la política, pues, por lo menos en términos de Hannah Arendt, la política es relacional, no existe fuera de la posibilidad que personas diversas estén

113 *Amazona*, 2017, directora: Clare Weiskopf, largometraje documental de 82 minutos filmado en Leticia y otras locaciones, nacionalidad colombiana.

juntas: “La política surge en el entre y se establece como relación”¹¹⁴.

La recuperación de la oralidad de los procesos de enseñanza-aprendizaje, sin voces jerárquicamente distribuidas ni aplastadas en el conjunto, plasma interrelacionalidad política. Las artistas feministas producen en contrapunto con los parámetros del moralismo sexual y las normas de comportamiento de género deseadas por el poder patriarcal. Desde hace medio siglo, conciben manifestaciones visuales, poéticas, representativas que expresan lo que ha sido considerado innecesario mencionar, como la materialidad de los cuerpos negados. Las multidisciplinarias artes feministas ponen en crisis la idea de bello, las normas binarias, la reverencia hacia el objeto finito y la construcción de la genialidad y la originalidad. Las Obras PÍAS, según Maris Bustamente llamó el Performance, las Instalaciones y las Ambientaciones, son conceptualmente procesuales, nunca finitas: como la vida nunca se terminan¹¹⁵.

114 Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Fragmento 1 de agosto de 1950, punto 5 sobre la inexistencia de un zoon politikón como portador de una esencia política inherente al ser humano.

115 En 1993, Maris Bustamente inició la investigación para un Primer Inventario de las Formas PIAS en México, que recuperara la historia de las nuevas técnicas, como el *performance* y las instalaciones. Se define desde entonces artista no objetual y a-lógica y en su texto “Condición, Vías, Genealogía de los conceptualismo mexicanos 1921-1993” sostiene: “Como estas estructuras narrativas no tradicionales y no objetuales fueron desarrolladas por artistas denominados radicales, para muchos ‘impíos’, a las primeras tres formas no objetualistas que aparecieron: performance, instalación y ambientación, las he denominado como las Formas PIAS. Este término que parece haber sido exitoso lo adapté al investigar sobre los performances, instalaciones y ambientaciones que han desarrollado los artistas mexicanos, poniendo sólo la primera letra de cada uno de estos conceptos. Me hacía un chiste privado al decir

El patriarcado permite que se asesinen mujeres porque produce y reproduce elementos culturales que fomentan la tolerancia a la violencia contra las mujeres. Hace hincapié en la víctima como provocadora, culpable del delito que se perpetúa en su contra. Infiere que es el modo de vestir, la cantidad de alcohol ingerido, la pertenencia de clase, el fenotipo, la hora, el lugar, lo que desencadena una violencia agresiva hacia cualquier mujer, y no la educación a la sumisión que los hombres intentan imponer con cualquier método, inclusive la coerción, la censura y la violencia física.

Dos casos actuales (noviembre de 2017) ponen en evidencia las creencias y pautas de conducta que producen la violencia totalitaria del patriarcado y que las artes feministas interpelan. Se trata de dos procesos contra violaciones tumultuarias, una perpetrada por el Estado mexicano contra mujeres comuneras en el pueblo de San Salvador Atenco, la otra por una supuesta “manada” de hombres, que se llamaban entre sí lobos depredadores y que demandaban en los mensajes de texto que se pasaban por sus redes la posibilidad de violar mujeres durante una fiesta popular.

que las Formas PIAS, concebidas y realizadas por este nuevo tipo de sujetos artistas iconoclastas, le estaban haciendo un gran favor a la cultura nacional, como ha quedado comprobado, ya que a escasos 36 años, inclusive amplios sectores de no artistas lo han incluido en su léxico cotidiano aunque sea dándole connotaciones de algo extraño o bizarro”. <http://tijuana-artes.blogspot.mx/2013/02/conceptualismo-en-mexico-maris.html>

Las once mujeres que denunciaron las agresiones sexuales sufridas durante un operativo policiaco contra las protestas sociales en el pueblo de San Salvador Atenco, en el estado de México, en mayo de 2006, tuvieron que llevar su caso ante la Corte Interamericana de los Derechos Humanos para exigir justicia. Once años después de los hechos, en Costa Rica, pidieron una sentencia que les ofreciera verdad, justicia y garantía de no repetición de las torturas sexuales de las mujeres presas. Denunciaron que el suyo no era un caso aislado, sino que refleja los problemas estructurales de México: el uso excesivo de la fuerza pública, la discriminación de género, la tortura y la impunidad. Por lo tanto, exigieron durante dos días enteros que se investigue la cadena de mando del operativo. Los representantes del Estado mexicano argumentaron que, dado que la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) no identificó a los más altos responsables políticos y policiales de dicha cadena de mando, la Corte Interamericana no podía hacerlo en su sentencia. De tal manera reveló la complicidad jurídico-cultural que se teje en la violación. La Corte Interamericana pidió información adicional a los representantes del Estado mexicano para posteriormente emitir una sentencia, después de que las once mujeres se presentaron con una camiseta morada que las identificaba. “Rompiendo el silencio” fue el signo visual que resumió años de recuperación personal, reflexiones acerca de que las agresiones sexuales, críticas a las conductas aceptadas por el modelo policiaco mexicano,

sostén mutuo, dignificación de la experiencia de denuncia y conciencia de la propia fuerza política¹¹⁶.

El segundo caso es el de una joven de 18 años violada por cinco hombres en 2016 durante la feria de San Fermín en Pamplona, España, a la cual dos años después tres jueces declararon víctima de “abuso” y no de violación porque, según ellos, no se resistió a la violencia.

La respuesta política de los feminismos españoles contra el sistema de justicia que encubrió a los violadores para culpabilizar a la víctima se ha expresado de diversas formas. El día de la sentencia, las marchas masivas y las manifestaciones de enojo colectivo pusieron a temblar el sistema de justicia español. Una usuaria de *FB*, Diana Aquino, posteo el 17 de noviembre de 2017: “Igual que con Artemisa Gentileschi, que denunció a su violador y la que fue enjuiciada y juzgada fue ella. Han pasado 400 años y las cosas no han cambiado”. ¿Por qué la joven fue comparada a una artista barroca? Porque su violación confirma la violencia sistémica contras las mujeres que ha recorrido la historia moderna hasta nuestros días.

La mujer violada por la “Manada”, ha sido blanco de juicios morales sobre su comportamiento, su derecho a estar en la fiesta y su capacidad de seguir viviendo con normalidad

116 Dulce Olvera, “Ni una condena, 11 años después: mujeres de Atenco exhiben en la CoIDH la “justicia a la mexicana”, en *Sinembargo*, 17 de noviembre de 2017. <http://www.sinembargo.mx/17-11-2017/3352797>

después de la denuncia. El sistema de justicia español dejó correr una defensa de los criminales basada en un supuesto consentimiento de la víctima, sujeta por turnos de cuatro hombres mientras el quinto la tortura. La feminista Beatriz Gimeno se ha preguntado al respecto: ¿A quién estamos juzgando?

Una violación no es nunca sólo una violación por más que la víctima la viva lógicamente como única y absolutamente personal. Una violación, y el consiguiente juicio y tratamiento social son un reflejo de la historia de las relaciones entre hombres y mujeres y un reflejo social, simbólico, material, jurídico, mediático etc., de la posición de mujeres y hombres en una sociedad dada. Se podría hacer una historia de las relaciones entre los sexos y de la posición social de las mujeres simplemente haciendo un seguimiento de los casos de violación conocidos, de cómo se juzgan, de cómo se tratan socialmente, de cómo se castigan o no se castigan y también de a quién se castiga. Por eso el juicio que se está celebrando en Pamplona por la violación múltiple de una chica durante los sanfermines de 2016 es histórico en muchos sentidos, más allá de lo que signifique para la víctima, que esté en juego su propia vida, su necesaria reparación y, a partir de ahí, su curación futura. Si todas las violaciones nos incumben a todas las mujeres, esta nos afecta especialmente, al venir acompañada de otros elementos que la han convertido en un compendio de lo que significa la cultura de la violación y al ocurrir en un momento en el que las mujeres estamos

abandonando el silencio habitual frente a las agresiones sexuales que todas vivimos por el hecho de ser mujeres. Lo que está ahora en juego es la respuesta que el Estado va a dar a una agresión especialmente brutal y si la cultura de la violación va a salir reforzada o fragilizada de este juicio. Su tratamiento, su castigo, su reparación, nos incumbe a todas porque el tratamiento judicial, social y mediático que se le dé a esta violación nos va a mostrar si el contexto de legitimación en el que los agresores se sienten impunes y culturalmente adaptados está siendo cuestionado o no¹¹⁷.

En la mayoría de las culturas tradicionales, la violación ha sido visualizada y juzgada más que como un delito de quien la comete, como una falta de la víctima o como un robo a los hombres de su familia. En la *Biblia* hay 28 versículos relativos a la violación, algunos hacen referencia al feminicidio y muchos expresan desprecio a las mujeres. Los versículos más famosos son los del *Deuteronomio* (22:25-29): “Pero si el hombre encuentra en el campo a la joven que está comprometida, y el hombre la fuerza y se acuesta con ella; entonces morirá sólo el que se acuesta con ella, no harás nada a la joven; no hay en la joven pecado digno de muerte, porque como cuando un hombre se levanta contra su vecino y lo mata, así es este caso; cuando él

117 Beatriz Gimeno, “¿A quién estamos juzgando? Las violaciones nos incumben a todas las mujeres. Esta todavía más: está en juego la cultura de la violación”, ctxt, 15 de noviembre de 2017, <http://ctxt.es/es/20171115/Firmas/16201/cultura-violacion-juicio-san-fermin-feminismo-beatriz-gimeno.htm>

la encontró en el campo, la joven comprometida dio voces, pero no había nadie que la salvara. Si un hombre encuentra a una joven virgen que no está comprometida, y se apodera de ella y se acuesta con ella, y son descubiertos, entonces el hombre que se acostó con ella dará cincuenta siclos de plata al padre de la joven, y ella será su mujer porque la ha violado; no podrá despedirla en todos sus días”.

En la poesía épica, entendida como un género literario muy antiguo, que narra en forma de poema las hazañas de los héroes que dan gloria a un pueblo y cuyo comportamiento glorioso acaba convirtiéndolos en modelo de virtudes varoniles —valor, fidelidad, nobleza, entrega— la capacidad erótica del héroe implica su derecho a la violación. *El Gilgamesh* de hecho inicia con la enumeración de incontables violaciones.

En Ovidio como en Shakespeare, a pesar de más de un milenio de distancia entre un escritor y otro, la violación es un acto repudiable, pero porque ofende al padre o al marido de la mujer violada. En la literatura popular, la duda sobre la mujer violada implicaba los cuernos del marido, la muerte, el escarnio, cuando no el camino hacia la prostitución. Durante la época colonial, en América, las mujeres violadas eran tratadas como impuras, provocadoras, relegadas al silencio o a matrimonios de compromiso para encubrir su “falta”. Cuando mucho, el delito de violación era castigado como abuso de un cuerpo femenino propiedad de otro hombre. La vulneración de la integridad de las mujeres

no fue contemplada sino en tiempos muy recientes, cuando a través de las luchas de vindicación de los derechos al estudio, a la custodia de las hijas e hijos, a condiciones de trabajo y retribución iguales a los hombres, a la ciudadanía, a la no discriminación, las mujeres fueron constituyéndose como sujetos sociales con derechos a una subjetividad propia. Un proceso que no está terminado, pero que empezó a tener visibilidad durante la Revolución Francesa.

Desde el siglo XIX, algunas escritoras y las teóricas feministas han denunciado que la violación era (y, en buena medida, sigue siendo) un comportamiento masculino naturalizado, algo que los sistemas jurídicos toleran ya que implica el orden masculino de la organización social. En culturas menos binarias que las occidentalizadas, la violación no fue una práctica común, sin embargo, los hombres podían recurrir a ella para “reeducar” a las mujeres que no querían casarse o no obedecían mandatos de la colectividad con relación a su afectividad. La antropóloga materialista Paola Tabet planteó el estudio de cómo las mujeres eran tratadas por los hombres como una clase política antagonica que había que dominar. En el abanico de formas en que los hombres intercambian sexo y bienes económicos, la violación se inserta en abusos que van de la prostitución forzada al matrimonio¹¹⁸. Los valores sexuales de una comunidad siempre entran en juego a la hora de abordar el tema de

118 Paola Tabet, *La grande arnaque: sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Harmattan, París, 2004.

la violación. La palabra creída es la masculina, la de las mujeres se cuestiona.

La duda sobre la palabra de las mujeres es una forma de censura que al ser cuestionada evidencia discriminaciones violentas. Segregaciones que normalizan que las mujeres reciban los salarios más bajos en los escalafones del trabajo cultural, que las galerías escojan a hombres para valorar su mensaje, que los cuentos para la infancia que tengan a protagonistas hombres sean comprados por las madres de niñas, pero que los protagonizados por niñas sean desechados por las madres de varones. Cuando las mujeres francesas fundaron en 1789 sus clubes revolucionarios, se las descalificó como violentas, irresponsables, sedientas de sangre, ingobernables. Décadas después, las sufragistas y las anarquistas que organizaban huelgas en las fábricas de mujeres por la igualdad salarial con los hombres fueron insultadas de manera muy parecida a la que el patriarcado usa hoy: resentidas, feas, machorras, amargadas, gordas. Si en los momentos de auge del feminismo anarquista y el sufragismo no se utilizó el más ridículo y agresivo de los insultos, feminazi, sólo fue porque aún se desconocía el nazismo, pero después de 1917 los liberales llamaron comunistas a las sufragistas y los comunistas, burguesas.

Desde hace un par de años, en Nuestramérica se han sucedido algunas exposiciones muy importantes para conmemorar cinco décadas de cuestionamientos al monólogo artístico masculino. Las mujeres insisten en expresar

un mundo de sentidos que se escapa de la sofisticación rarefacta o la representación codificada. En México, Mónica Mayer ha expuesto tres décadas de entrecruzamientos entre lo artístico, lo pedagógico y lo político: *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva* de Mónica Mayer que se mantuvo por seis meses en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, con mucho apoyo del personal y la posibilidad de observar e interactuar con el público. En el Centro Cultural Border, *Re+acciones. Réplicas y fracturas en los archivos de arte feminista mexicanos* tiene por fin dar a conocer una obra visual que, de 1975 a 2017, no ha dejado de hacer frente a diversas convenciones, desde la resignación femenina hasta la veneración por la creatividad del genio individual.

El cuerpo político de las feministas radicales se manifestó en el Hammer Museum con *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, una historia visual y coreográfica de las prácticas de arte experimental en América Latina realizadas por artistas mujeres y su influencia a nivel internacional. “Poéticos y políticos, los temas que se exploran en la exposición incluyen el autorretrato, el paisaje del cuerpo y feminismos”, explicaba la co-curadora de la exposición, Andrea Giunta. “Estos temas reúnen obras de arte a través de fronteras nacionales y geográficas, exhibiendo prácticas paralelas de artistas que frecuentemente trabajan en condiciones culturales muy diferentes”¹¹⁹.

119 Alejandra Villasmil y Aldeide Delgado, “Andrea Giunta y Cecilia Fajardo Hill sobre ‘Radical Women’”, entrevistas, *Artishock*, 5 de octubre de 2017, en: <http://>

Las expresiones de arte de las mujeres ponen en entredicho el sistema sexista. Producen saberes, interpretaciones y maneras dinámicas de concebirse en el mundo que cuestionan la biopolítica patriarcal. Exteriorizan deseos y simbolizan el derecho a la vida a través de cuerpos que se liberan de ataduras y obediencias. Al disentir con la división binaria de los géneros, desautorizan el control y, al hacerlo, elaboran más cuestionamientos, utopías o revisiones.

Lírica, memoria y narrativa que las mujeres aportan a la historia¹²⁰

*Terpsícore me dijo
viejos cuentos amorosos para cantar
al vestido blanco de las mujeres de Tanagra
y de la gran ciudad encantada
en mi voz, clara como una golondrina.*

Corina, poeta de Beocia, siglo 2 a.e.c.

Estoy muy emocionada por saludar desde lejos a las compañeras y compañeros que hoy están reunidos en Aguascalientes para explorar el valor, la plasticidad, la diversidad de las expresiones literarias propias de las mujeres contemporáneas. Las admiro por enfocarse en la fuerza de quienes han luchado con sus palabras e ideas para que nuestro derecho a decir sea reconocido y valorado.

¹²⁰ Sobre la base del texto leído y grabado para el Congreso de Mujeres Escritoras que se realizó en Aguascalientes, el 8 de marzo de 2018.

Estoy aún más emocionada de saludarlas, porque estas jornadas están dedicadas al reconocimiento de la figura humana y literaria de doña Dolores Castro, amiga que siempre me ha enseñado a respetar la palabra que evidencia el deseo de dejar una huella en las emociones, la búsqueda de una verdad que nos libera del miedo y la falsedad.

En 2011, doña Dolores nos dijo que:

Algo le duele al aire,
del aroma al hedor.
Algo le duele
cuando arrastra, alborota
del herido la carne,
la sangre derramada,
el polvo vuelto al polvo
de los huesos.
Cómo sopla y aúlla,
como que canta
pero algo le duele.
Algo le duele al aire
entre las altas frondas
de los árboles altos.
Cuando doliente aún
entra por las rendijas
de mi ventana,
de cuanto él se duele
algo me duele a mí,
algo me duele.

Estos versos me sacudieron cuando los leí por primera vez y siguen despertándome sentimientos de empatía y de responsabilidad como escritora que lee en el aire que me rodea la historia inmediata de la gente. Por ello les agradezco que me hayan invitado y pueda dirigirme a ustedes a pesar de estar lejos.

La literatura tiene un origen oral y pervive todavía en la oralidad de quien compone sus fantasías e ideas para hacerlas llegar al corazón de las personas. No obstante, fue una mujer acadia quien hace más cuatro milenios redactó los primeros versos del mundo en forma escrita. Enjeduana (2285-2250 a.e.c.), suma sacerdotisa en el templo del dios Nannar, cantó las virtudes, valentías, elecciones morales, fortaleza de la diosa Inana, defensora del orden natural, amiga, madre, virgen y amante, en más de 42 composiciones líricas que nos han llegado en tablillas de barro. Es la poeta más antigua de nombre conocido, eso es, escribió una poesía lírica, de carácter religioso y femenino, que revela que todos los grandes autores de la literatura mesopotámica tuvieron por inspiradora a una mujer históricamente reconocible, que vivió en Ur y era educada y poderosa. El muy bobo de Homero no sabía qué estupidez estaba cometiendo cuando a través de su personaje Telémaco mandó a callar a Penélope, desconociendo así el valor estético de las opiniones literarias de las mujeres.

La literatura escrita por mujeres inicia la historia de la literatura misma; sin embargo, en Oriente medio como en

Asia, Europa y América sufrió muy diversas vicisitudes. De Safo, quien fue una de las poetas más leídas de la antigüedad, en la actualidad pueden leerse no más de 8 poemas, rescatados de citas y palimpsestos, porque en la Edad Media europea los monjes decidieron no copiar sus escritos.

La censura ha actuado de forma terrible para que el rescate de la memoria de las mujeres sea tan difícil. Y no hablo sólo de la censura católica, los confucianos fueron aterradores a la hora de impedir el reconocimiento de la elegancia literaria femenina. El buen comportamiento social de las mujeres descansaba en su silencio. Sin embargo, entre los más de 2000 poetas clásicos de la muy antigua poesía china, hay periodos en que las mujeres descuellan. A pesar de que vivieron sometidas a un fuerte poder ideológico y político que las limitaba, hubo ilustradas cantoras de la naturaleza, los sentimientos delicados de la percepción social, el amor y la maternidad, las prisiones de la etiqueta de las cortes, poetas imprescindibles como Chao Ween-chün (c. 100 a. C.), Pan Chieh-yú (c. 50 a. C.), Hsü Shu (c. 150), Tzu-ye (c. 300), Tao-yün (c. 400).

En la Edad Media europea el teatro sobrevivió como alta expresión literaria gracias a la pluma de una monja sajona del siglo X que se negó a dejar sin respuesta las agresiones de Terencio contra las mujeres, pues los hombres de su época las consideraban validaciones para su misoginia en cuanto venían de un poeta latino. De Roswitha von Gandersheim nos han llegado escritos diversos, entre ellos

ocho piezas teatrales acerca de la templanza e inteligencia de sus contemporáneas, poemas de inspiración bíblica y leyendas para demostrar la perseverancia de las mujeres. Un siglo después, Hildegarda von Bingen sobresalió como física, médica, compositora musical y como poeta que exaltó la calidad del cuerpo y la mente de las mujeres.

Podría hablar durante horas de escritoras negadas, más bien desaparecidas, por la historia de la literatura y el canon de la poesía y la narrativa que, sin embargo, las nutrieron y agrandaron. Macuilxochitzin, poeta mexicana, la Venerable Cinco Flor que escribió: “Empiezo a cantar yo Macuilxochitzin,/ yo doy placer al autor de la vida./ ¡Que empiece el baile!/ En la región de los muertos/ está también su morada:/ no se lleven allá los cantos,/ son solamente de aquí.../ ¡Que empiece el baile!...”. O de Juana Inés de la Cruz, la única escritora mexicana de la cual no hablan mal sus colegas hombres, quizás porque hace cuatro siglos lo hicieron por ellos los inquisidores. O de Teresa Margareta da Silva e Orta, la primera novelista de Brasil y primera mujer en publicar una novela en portugués en el siglo XVIII. O de la primera mujer que logró vivir de su pluma, Cristina de Pisan, quien instauró un género literario-filosófico que no tomó nombre de su obra, *La Ciudad de las Damas*, sino de alguien que escribió más de un siglo después, Tomás Moro, autor de *Utopía*. O de las novelas gráficas de nuestra contemporánea iraní Marjane Satrapi, quien nos habla de las contradicciones de la misoginia y su enorme ridículo (que no deja por ello de ser doloroso).

En fin, la historia es larga, el tesón literario de las mujeres, enorme. Así que voy a ocuparme sólo de un fragmento de las propuestas escriturales de mis colegas aquí y ahora, en el tiempo y el espacio al que pertenezco. Espero que podamos reflexionar juntas sobre ciertas percepciones de la literatura nuestroamericana contemporánea que se desprenden de sus aportes.

Actualmente, temática, estilística, conceptual y estéticamente las escrituras de muchas mujeres se relacionan con las nuevas formas de pensar que los feminismos han hecho posibles desde el siglo XIX. El debate sobre la escritura de *todas* las mujeres como portadora de emociones propias, liberadas de la masculinidad dominante, en las últimas décadas del siglo XX, sirvió enormemente para dotar la crítica literaria del propósito de destacar las formas de construcción de los personajes y las escritoras en cuanto dotadas de una experiencia específica y revelar las contradicciones al interior de las personas y grupos en proceso de liberación.

Jessica Islas, cuentista hondureña, ha descrito la condición de hija como posición de riesgo ante el poder de las madres despojadas de toda libertad que no fuera la de domesticar a sus hijas. Para Islas, quien es también una activista y una poeta, la soledad y la introspección que acompañan la casi locura son también salidas creativas¹²¹. Isabel Hernández, escritora argentina en Chile, formula preguntas sobre el

121 Jessica Isla, *Infinito cercano*, Letra Negra, Guatemala, 2011.

arte como relación con el mundo. Para esta antropóloga y cuentista, las expresiones artísticas son un antídoto contra la dimensión comercial que está adquiriendo la transmisión del saber, convertida en reproducción de conocimientos almacenables, utilitarios y no creativos. Desde México, mis propios personajes confrontan la realidad agraria y las agresiones y mentiras de las autoridades acerca de las semillas modificadas y la minería y el *fracking* en las zonas de alta violencia. Narrar es también construir otras historias, propone la verdad de lo que se oculta. *Plan campesino de Mujeres*, fue terminado en 2001, *La Costra de la Tierra*, en 2002, y no encontraron salida en ninguna editorial comercial, fueron publicados en 2017 y 2018 por grupos de amigas que los consideraron en el contexto de una literatura feminista de la tierra. La tercera novela de esa trilogía, *Al paso de los días*, una antiutopía sobre el escenario abierto del mundo después de una crisis del tiempo, fue publicado por la editorial Terracota. En ella, los personajes caminan hasta morir y la historia renace cuando el tiempo se ha detenido¹²². Cecilia Sánchez, chilena, entre sus personajes literarios y su historia crítica de la pedagogía de la lengua sostiene que sobre el conocimiento todo pesa la acusación de ocultar tras su neutralidad un dominio de género, de clase revestida de fenotipos colonialistas y de ideologías financieras¹²³.

122 Francesca Gargallo, *Al paso de los días*, Terracota, México, 2015; Francesca Gargallo, *Plan campesino de mujeres*, Campamocha, Oaxaca, 2017; Francesca Gargallo, *La costra de la tierra*, Cisnegro, México, 2018.

123 Cfr. Cecilia Sánchez, *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*, Cuarto Propio/Universidad Arcis, Santiago, 2005.

La narrativa de Isabel Hernández presenta el peligro de la seducción, tan deseada como rechazada por las mujeres protagonistas, según las circunstancias que convierten al seductor en agresor o que hacen de la agresión sexual una forma de represión, como en el cuento “La mirada tan temida”. El hombre que provoca miedo está en el mismo tren que la víctima, es un policía que la persigue y amenaza su vida; habla sin tregua y expone su cuerpo armado como un castigo por el cual para salvarse la mujer deberá pasar¹²⁴. Para presentar su libro *Gana la banca*, escribió en su blog:

Leemos y escribimos para tener la ilusión de que es posible vivir otras vidas. Y entonces me sorprende a mí misma ante un mosaico de anécdotas que encuentro atractivas, que he recopilado, y que aquí les brindo con cariño, a la espera de que también se sientan implicados y las disfruten.

Cuando nos atrapan las vueltas azarosas de la vida (y de este mundo a veces incomprensible) la respuesta de las mujeres suele ser muy diferente a la de los hombres. El poder convocador de la palabra me permitió describir estas diferencias con ironía, y hasta con humor¹²⁵.

Los relatos de este libro han sido escritos y premiados en diversos concursos a lo largo de los últimos años. En ellos las amistades cuando se pierden, marcan cicatrices como

124 Isabel Hernández, “La mirada tan temida”, en *Blanco Móvil*, n. 135, Escrituras de la violencia. La voz de las mujeres, noviembre de 2016, Ciudad de México, pp. 66-70.

125 <http://isabelhernandezescritora.blogspot.mx>

un zurcido de memoria y piel en quien camina desafiando el frío, sobrevive el momento político, desea o deseó construir una sociedad de libertades y comprensión. Los mismos crímenes se entienden desde la violencia contra la sociedad entera encarnada en una persona con sus relaciones. La percepción de la vida se dibuja en una prosa de descripción casi lírica y evidente análisis social, indisolublemente unidos¹²⁶.

Más espectral, como si se le colara un aire frío o una humedad penetrante, la prosa de Cecilia Sánchez es urbana, culta y se fija en los escenarios que revelan su extranjería constante. Entre el momento, el lugar y quien protagoniza una acción hay una continuidad explicativa. Parecería que a la escritora la vida le ha resultado incómoda, pues pensar de qué sirve escribir, a qué se apuesta al hacerlo, qué lengua se usa ahondan la sensación de estar fuera de lugar.

En *El conflicto entre la letra y la escritura*¹²⁷, las lenguas de las naciones americanas en formación se nutren del machismo de los caudillos, de la incomprensión de las facciones que se combaten y trazan una ideología racista de palabras, un cuento clasista y excluyente de nunca acabar en la página en blanco. Eso es, nos dice que una poética es un proyecto político, porque carga con líneas de continuidad y

126 Isabel Hernández, *Gana la banca. Relatos premiados*, InK-it-ink, Ediciones, México, octubre 2017.

127 Cecilia Sánchez, *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano-América y América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2013.

ruptura con el pasado y si sus construcciones ideológicas se sostienen en la latinidad, el machismo, la idea de progreso necesariamente arrastran sexismos y colonialismos internos. Una nación es una urdimbre de voces, textos, lenguas que se rescatan y lenguas que se oprimen, porque puedan susurrar diferencias. La leí pensando siempre en Yásnaya Elena Aguilar Gil, una joven lingüista mixe que sostiene que las lenguas que no son de estado están en permanente riesgo de ser borradas por una voluntad colonial. Al ser sici-liana de nacimiento, pero haber sido educada en italiano y francés, sé que un estado tiene todos los elementos de dominación cultural para borrar el vehículo de una memoria y construir un imaginario dominante: escuela, radio, televisión, lenguaje administrativo, concepto de nación, negación de las diferencias. Las lenguas de estado siempre sostienen la ideología del sistema de género hegemónica y esconden las disidencias de su visión del mundo porque, entre otras cosas, reproducen los mandatos represivos contra el cuerpo como carne de cañón que antes de morir puede ejercer violencia en la construcción de la masculinidad y como carne para la carne de cañón de la femineidad en la organización estatal.

¿Las escritoras siempre apuntan a narrar experiencias invisibilizadas por la iluminación excesiva que gozan los modos de la masculinidad? En ocasiones contemplan las maneras libres de construirse en los ámbitos rurales-cita-dinos, en las resistencias políticas y en las construcciones identitarias de la marginalidad, como en *Trece colores de la*

resistencia hondureña, de Melissa Cardoza. Las niñas, las abuelas, la mujer que mira en la televisión un rostro que le recuerda a su gente dan voz a historias de diversas resistencias a la enajenación del modelo de belleza de aparador y crítica academicista de la realidad política¹²⁸. De pronto, la función de la literatura no dominada por el modelo masculino de narración permite avanzar por entre las cosas, da saltos de memoria, se detiene sobre importancias relativas, valoriza imágenes que no son estampas.

Las experiencias de las mujeres son una característica de la literatura feminista, que rescata el carácter autorreferencial del arte; actualmente la violencia domina su imaginario, pero no lo copa. Las escritoras atienden la realidad de lo que les pasa y de lo que proyectan como fantasía de transformación. Las que acceden a las editoriales transnacionales se amoldan a la impunidad que el sistema capitalista neoliberal, que se pretende limpio de ideologías y tecnológicamente preciso, ha ofrecido al poder para relacionarse con los seres humanos y el medioambiente, otras hurgan en las historias de vida que ese mismo sistema quiere minimizar hasta desaparecer. *Flores en el desierto*, de Gloria Muñoz Ramírez, es un ejemplo de ello: narrativa biográfica, diez cuadros de vida de las mujeres del Consejo Indígena de Gobierno, una literatura de la tierra en clave de reuniones, descubrimientos, conciencia, familias y trabajo

128 Melissa Cardoza, *Trece colores de la resistencia hondureña*, primera edición, DEI, San José de Costa Rica, 2011.

en las comunidades de México¹²⁹. Las crónicas de Magali Tercero corren de las calles de las ciudades, a los cambios en la vida de las personas por la presencia del narcotráfico en la cotidianidad de todos y todas, a la obra de artistas plásticas como Marta Palau, con sus tejidos pictórico-escultóricos, o Teresa Margolles, con sus carnes putrefactas, que a su vez abordan lo cotidiano como su gran tema de arte.

Esta literatura periodística de escritoras capta la situación de los cuerpos en su condición histórica y existencial. Los registros de la vida de los pueblos indígenas de Rosa Rojas denunciaron la historia del menosprecio y revelaron la tenaz resistencia de las mujeres y los hombres del México profundo, el único capaz de subvertir los valores capitalistas del presente. Tachadas en un principio de ser sensibleras o de hablar de cosas sin trascendencia, las relatoras, cronistas, periodistas y escritoras de la tierra hoy son las más potentes plumas contra la violencia, el ecocidio, la fragilidad del estado en los golpes de estado y en sus connivencias con la organización delincinencial.

La literatura de no ficción bien puede ser filosófica, sociológica o periodística. La teóloga brasileña Ivone Gebara, la antropóloga argentina Rita Laura Segato, la periodista chilena Cherie Zalaquett, la poeta mexicana Dolores Castro saben que la participación de las mujeres en la historia es un hecho, que son tan víctimas como protagonistas de

129 Gloria Muñoz Ramírez, *Flores en el desierto. Mujeres del Consejo Indígena de Gobierno*, desInformemonos-Rosa Luxemburg Stiftung, México, 2018.

su tiempo, y que nunca viven su condición ni su deseo de transformación con un hecho limitado.

Entre las grandes escritoras de no ficción narrativa, las periodistas vuelven a poner sobre la mesa la importancia de una ética de las relaciones, que no es ajena a la deontología profesional, pero desborda el límite de los datos duros. Marcela Turati, fundadora con otras colegas de la Red de Periodistas de a Pie, se ha dedicado desde sus primeros trabajos a cubrir noticias sensibles, que revelan un momento, un pueblo, unas relaciones: la pobreza agraria y urbana, por ejemplo, con sus mujeres defensoras de derechos humanos, madres enfrentadas a la desaparición de sus hijos, maestras que no rehúyen las condiciones sociales de su alumnado. La dimensión ética de su escritura nace del acompañamiento de los sujetos de las historias sobre las que informa, muchas de ellas de una violencia que aterra.

Cuando la vida de las personas es sacudida por eventos inéditos que trastocan la percepción de la seguridad, la pertenencia y los afectos, Marcela Turati investiga sin atentar contra sus emociones, buscando con ellas trozos de una verdad que las ayude a exigir justicia y zurcir el tejido social de un país que ha recibido varios zarpazos. Se trata de un periodismo de investigación con enfoque humanista. Escuchar, acompañar, ver, relatar, pulir el lenguaje son los caminos emprendidos por Marcela. *Fuego Cruzado: las*

*víctimas atrapadas en la guerra del narco*¹³⁰ es una denuncia para lectores urgidos de entender qué sucede a sus vidas cuando el mundo conocido es trastocado. La estética de *Fuego Cruzado* es formal y ética, reporta lo que oculta la política mexicana de guerra al narco.

Anteriormente, la escritora y periodista chilena Cherie Zalaquett había escrito dos libros igualmente urgidos de memoria ubicada: *Chilenas en armas: testimonios e historia de mujeres militares y guerrilleras subversivas*¹³¹ y *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales*¹³². Sobre la base de entrevistas, los dos libros revelan la importancia de la experiencia personal en la historia de una nación que sobrevivió al golpe de estado que, tan pronto como en 1973, marcó el arranque de las políticas bélicas contra la revolución de 1968. El golpe en Chile instauró el primer gobierno neoliberal del mundo. Si *Chilenas en armas* teje una reflexión acerca de la participación activa de las mujeres en la lucha armada que siguió al golpe, tanto desde la perspectiva guerrillera como de las mujeres que en 1974 ingresaron en la primera Escuela Femenina Militar del Ejército, invadiendo espacios masculinos y provocando resistencias institucionales, *Sobrevivir a un fusilamiento* produjo un poderoso relato del desconcierto

130 Marcela Turati, *Fuego Cruzado: las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, Grijalbo, México, 2011

131 Cherie Zalaquett, *Chilenas en armas: testimonios e historia de mujeres militares y guerrilleras subversivas*, Catalonia, Santiago de Chile, 2009.

132 Cherie Zalaquett, *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales*, Aguilar, Santiago de Chile, 2003

de quien sorpresivamente una noche enfrenta al pelotón de fusilamiento.

Un golpe militar produce estupor, miedo y espanto; una ejecución clandestina por parte de legítimos agentes del estado de Chile desequilibra una nación. La dramática evocación de la experiencia de quien quedó en vida entre los cadáveres de sus compañeros hace que las mujeres y hombres fusilados sean personajes de esa historia inmediata que la historiografía omite. La literatura no puede darla por descontada o aligerarla. Ninguna de las fusiladas y fusilados ha superado la sensación de traición por parte de quienes habían sido educados a creer que eran los agentes garantes de su vida: le fusilaron a la civilidad, cuando las fusilaron. La prosa de Zalaquett siente su incredulidad, toca el miedo, llora el pánico. Las ocho narraciones de un fusilamiento realmente experimentado se ocupan de la zona ambigua que se extiende entre la vida y la muerte para revelar la fisura psicológica que el golpe de Estado ha dejado en el alma de una ciudadanía entera.

Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia, de la mexicana Daniela Rea¹³³, trae a la lenta reflexión escritural a las mujeres y los hombres que un día cualquiera se quedaron a la espera de la persona amada, fueron secuestradas en un camino y violadas, torturados, incomunicados, tuvieron que pactar con malhechores y suplicar por la vida

133 Daniela Rea, *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia*, Urano, México, 2015.

de los suyos. Estos protagonistas realmente experimentaron la vergüenza de ser expuestos como delincuentes y no entendieron el porqué de un maltrato extremo que revela hasta qué punto el gobierno mexicano se ha convertido en el principal agresor de la sociedad.

La literatura de crónica tiene tintes épicos y de memoria colectiva. La produce todo entorno urgido de justicia y comprensión. La narrativa periodística de la bielorrusa Svetlana Alexándrovna Alexiévich se sostiene en la interpelación de la historia oficial, poniendo en juego los sentimientos, las condiciones objetivas y la perplejidad de las mujeres que participaron en la guerra, quienes sobrevivieron el desastre nuclear de Chernóbil, los jóvenes sorprendidos por el fin del mundo de sus mayores¹³⁴.

Si la literatura de escritoras que sólo se ocupan del mundo de su cuarto y sus fantasías sexuales, quizá en compañía del fantasma de un escritor muerto décadas antes, como en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli, una novela repleta de lugares comunes sobre la construcción de la feminidad y la masculinidad donde la escritura es un espacio de reclusión y competencia, es la que hoy otorga un lugar de reconocimiento a las mujeres que no cuestionan el sistema, muchas escritoras desocultan el placer de incomodar las seguridades.

134 Cfr. *La guerra no tiene nombre de mujer* (1985), Debate, México, 2015; *Voces de Chernóbil* (1997), Siglo XXI, México, 2006; *Los muchachos de zinc* (1989) sobre los jóvenes soldados rusos en Afganistán, Debate, México, 2016. *Tiempo de Segunda Mano: el fin del hombre rojo* (2013), Acantilado, México, 2018.

No exclusivamente son cronistas, los cuentos de Guadalupe Sánchez Nettel brindan una mirada sólo aparentemente banal a la necesidad de iluminar los bordes de la vida y las sociedades. Una y otra vez, la fascinación de la heterosexualidad y sus reglas de seducción atrapan la atención y el deseo de desentrañar las trampas de sus sentimientos opresivos en las letras de grandes evocadoras de escenas de violencia, abandono, seducción y acompañamiento como Laura Restrepo, Ángeles Mastretta o Eve Gil. El discurso erótico lésbico ha abierto a la literatura feminista una salida a la rivalidad y la violencia de las relaciones entre mujeres; su esbozo de una intimidad no controlada propone saludables zonas de sombra al abrazador dominio de la masculinidad en la poesía de Magaly Alabau y el teatro de Sabina Berman.

Las escrituras contemporáneas de las mujeres abordan el mundo desde la hipersensible cabeza de un pulpo de muchos tentáculos, capaz de jugar y de escaparse de las manos de su captor. Son letras de resistencia o de acomodo, de frustrantes y agotadores intentos de transformación, de livianas sacudidas de hombros. La diferencia entre ficción y no ficción en la prosa puede llegar a ser muy débil, casi una transición entre una y otra. Se desdibuja en crónica, cuentos y novelas para volver a contar esas realidades apenas transcurridas que ya no son noticia, pero que deben mantenerse en la reflexión: terremotos, guerras imposibles de definir, desastres ambientales, violaciones, actos de valentía y rebelión.

La novela *Era mucho el miedo*, de la colombiana Gloria Inés Peláez¹³⁵, aparentemente es una historia lineal que corre del asalto a un cuartel de policía donde muere el marido de la protagonista hasta la muerte de su hija y la aparición de quien le solucionará la vida. Sin embargo, es la historia de Colombia en las últimas tres décadas, con sus violencias y el terror de poblaciones enteras. La novela ofrece un hilo de Ariadna para no perderse en el entramado de corrupción que impide prevenir los desastres naturales y las tragedias políticas. Prostitución y machismo, paternidades incompletas, muertes infantiles, el desastre telúrico de Armero, el robo de combustible, la corrupción policiaca, brujerías y necesidades económicas: todo apela al esfuerzo ininterrumpido de afirmarse de las mujeres que, sin embargo, no dejan de actuar¹³⁶. En esta ficción donde se escurre el análisis social, la capacidad de evocar de la realidad es muy reiterativa.

Voy a detenerme aquí. Por supuesto, mi aporte a nuestra discusión no pretende ser exhaustivo. Solo quiero resaltar que hoy para las mujeres escribir es también una forma de desentrañar las contradicciones de toda historia, revelar debilidades propias del dolor y la derrota, referir la fortaleza de mujeres que han sobrevivido las tragedias de la violencia, el acoso, la incertidumbre y la soledad. La entrevista, el reportaje y el cuaderno de campo son instrumentos más que válidos para nuestra creatividad.

135 Gloria Inés Peláez, *Era mucho el miedo*, Desde abajo, Bogotá, 2016.

136 Cfr. Gloria Inés Peláez, “Crónicas de guerra”, en *Blanco Móvil*, n.135, Escrituras de la violencia. La voz de las mujeres, Ciudad de México, noviembre de 2016.

Tres bordadoras: historias de mujeres desconocidas en un arte muy antiguo

Las relaciones entre las madres educadas para obedecer sin cuestionar el sistema patriarcal y las hijas que intentan desaparecer ese régimen opresivo y amenazador nunca han sido fáciles. Se trata de un conflicto político que se exploya en las relaciones personales. Las madres se sienten traicionadas por la negativa de las hijas de seguir sus pasos y las hijas sobrellevan mal las heridas y las traiciones que les ocasionan las madres cuando defienden el orden del padre. La feminidad aprendida es rechazada como imposición, la transmisión de saberes se interrumpe, la disputa se hace permanente. Las actividades consideradas femeninas de las madres no son valoradas por las hijas que, en ocasiones, reproducen las descalificaciones patriarcales sobre los “quehaceres” de las mujeres. Sólo el feminismo de la diferencia sexual y el movimiento de liberación de las mujeres, desde la década de 1970, permitieron una lectura no sesgada en masculino de la entera producción artística de los seres humanos, ya que postularon una existencia de las mujeres autónoma de la complementariedad

dependiente de los hombres. El bordado, el tejido, el chisme, los encajes de bolillo, la reunión informal, la resiliencia de las mujeres en ámbitos de agresión y descalificación desde entonces están siendo releídos para aprender de las concretas biografías ninguneadas por la historiografía política y económica dominada por los colectivos masculinos.

Yo soy, y sobre todo fui, una de las hijas que detestaron el mundo de sus madres: rebelde al matrimonio, a la feminidad, al miedo que impone la figura del hombre protector, a la pretendida incapacidad de defenderse y mantenerse sola. En mi ya lejana adolescencia eso significó dirigirme hacia los estudios formales y rechazar muchos aprendizajes de la “academia de reclusión doméstica”. Aprendí a cocinar tardíamente y nunca le he dado mucha importancia, prefiero la jardinería a la decoración de interiores y no puedo confeccionarme un vestido. Me quemé en la impaciencia de querer abarcar el mundo para asimilarlo a mi producción literaria. Por supuesto, el mundo quedaba fuera de los muros domésticos, maldita prisión. De ahí que sobre el tiempo lento, meditativo y delicado del bordado y el tejido volqué todo mi rechazo.

Las tardes de invierno en la sala de estar donde algunas amigas de mi madre se reunían con una tela, una aguja e hilos de colores para producir puntadas hermosas, manipulando un aro de madera, eran para mí carcelarias. Nunca avancé con las agujas de tejer porque los puntos se me iban mientras fantaseaba sobre lo que podría hacer en la calle de

haber tenido la suerte de nacer hombre. De hecho, desde que ingresé a la universidad evité cuidadosamente pasar una tarde con mujeres mayores, casadas, que se dedicaban a la costura, la cocina, los chismes o los trabajos de limpieza de la casa, la crianza de menores y el cuidado de personas enfermas. Mi primera rebelión contra un modelo de femi- nidad que me asfixiaba fue una acrítica identificación con las libertades masculinas. Quería ser igual a los hombres, no entendía que eso no era igualdad entre mujeres y hombres, sino sujeción a una modelo dominante. Todavía era incapaz de comprender que los modelos se imponen precisamente porque son inigualables ya que gozan de privilegios que jamás compartirán, a menos que no se les arrebaten. La masculinidad aporta privilegios a los hombres, no considera los derechos de las mujeres.

Las reuniones informales entre coetáneas, sin embargo, me sacarían de mis confusiones juveniles. Fue cuando con ocho estudiantes de diferentes carreras y trabajadoras administrativas y comerciales formamos un grupo de auto- conciencia para radicalizar nuestras posturas feministas e interpretar entre nosotras nuestra incipiente conciencia de la opresión. Quisimos conocernos para cambiar nuestra situa- ción. Entonces yo tenía 21 años, cuatro hombres acababan de violar a una compañera de curso a las 8 de la noche y mi padre exigía que un hombre me acompañara a casa cada vez que regresaba de una fiesta. Empecé a experimentar una antipatía furibunda hacia la masculinidad. Nues- tros sentimientos y experiencias de mujeres me parecían

infinitamente más interesantes que las ciencias y los dogmas de los hombres.

Nací a la reivindicación de la diferencia sexual. Empecé a escucharnos por lo que teníamos que decirnos acerca de lo que nos gustaba, el sexo seguramente, pero también los colores, la poesía visiva de Ketty La Rocca que parodiaba las instituciones patriarcales mediante collages y fotografías, el Manifiesto de *Rivolta Femminile* firmado por Carla Lonzi, Carla Accardi y Elvira Benotti, la urgencia de escribir una historia del arte de las mujeres, incluyendo a los performances y fotografías de denuncia de las violaciones que producían Ana Mendieta y Suzanne Lacy. Aprendíamos a vernos y decirnos como otra cosa que el objeto erótico construido por el patriarcado. Poco antes de partir hacia México, en 1979, cayó en mis manos *Ce sexe qui n'en est pas un* de Luce Irigaray¹³⁷ y sentí todo el poder creativo de estar entre mujeres: si la cultura patriarcal no nos especificaba, reduciéndonos a un no-sexo y no-cuerpo cuya función es impuesta por la sexualidad masculina, nosotras, entre nosotras, al utilizar autónomamente el lenguaje, nos habíamos hecho una imagen de nosotras y desde ella habíamos plasmado el deseo, la sexualidad y la cultura de nuestro sexo.

Era tarde para que yo resignificara antes de viajar a la aventura de mi vida las tardes de amigas de mi madre, pero leer a Irigaray, que era sólo un año más joven que mi madre,

137 Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, Saltés, Madrid, 1982 y Akal, Madrid, 2007.

pero trabajadora, crítica y rebelde a los estudios científicos que la habían educado, me sembró una inquietud importante: ¿Acaso el imaginario de las artes sostenía que sólo eran importantes las producciones de los cuerpos masculinos? ¿Por qué no eran considerados artísticos todos esos objetos refinados, técnicamente complejos, encajes de bolillo, bordados, tejidos, que salían de los ganchillos, las agujas y los carretes de mujeres que se pasaban enseñanzas, secretos, técnicas y representaban su idea de lo bello?

En 2011, aprendí a bordar en la calle, como acto político de resistencia a las desapariciones forzadas y los asesinatos en México¹³⁸. Un amigo escultor me invitó a las sesiones de bordado de los domingos bajo la Torre Latinoamericana, en la esquina de la calle Madero con el Eje Central. Bordando por la Paz desafiaba el miedo al espacio público, la omisión en la procuración de justicia, la inoculada atrofia de la confianza entre personas. Mujeres y hombres bordábamos pañuelos con los nombres de las víctimas de la violencia y los colgábamos en un tendedero de memorias del horror. Exponíamos a las decenas de miles de personas asesinadas y desaparecidas por un gobierno que banalizaba la represión con frase tipo: “Si lo mataron, es porque algo tenía que ver”. Bordar en el espacio público conllevaba un proceso de sensibilización, implicaba una búsqueda de lo humano, una discusión colectiva para la reconstrucción del espacio público: remendábamos el tejido social.

138 Cfr. *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*, op. cit.

Algunas de las bordadoras por la paz eran grandes artistas del aro y la aguja, virtuosas de la puntada, capaces de componer escenas y textos en el espacio, adornándolos para resaltar su significado simbólico. Su arte colectivo de la memoria se sostenía en una historia que en Nuestramérica incluye a las arpilleras chilenas contra la dictadura, las bordadoras wayuu' cosiendo contra la historia de las masacres paramilitares colombianas, las tejedoras de bufandas contra el genocidio en Guatemala, y muchas más comunidades de mujeres críticas. Eran también portadoras de prácticas de tejido, bordado y encaje realizadas entre mujeres, realizadas con verdadero placer, concepción de ideas, cuidado, atención, y que les reportaban satisfacción y gusto al ser finalizadas. La artista visual poblana Rosa Borrás, en particular, compartió conmigo la historia de su abuela costurera que le enseñó la paciencia en la elaboración de una obra. Para ella que dibuja, pinta, graba y realiza acuarelas, el arte es un asunto natural/impostergable, como las necesidades corporales y afectivas, y puede expresar la rabia contra la violencia tanto como la aceptación del paso del tiempo en las obras efímeras que realiza con pétalos de rosa. Coser, bordar y tejer la dirigen a su cuerpo de mujer, marcado por una operación de cáncer de mama y una mordida de perro en la cara, capaz de recuperación, de sentir y provocar afectos, contenedor de memoria que se ha desenvuelto libremente en cuartos de costura, entre telas, vestidos y encuentros.

La firme exploración y afirmación que Rosa sostiene del valor de las técnicas manuales y visuales, así como la admiración por los colectivos de Bordamos por la Paz, me llevó a Guadalajara con Margarita Sierra, Rosalba Espinosa, Laura Patterson, Tere Sordo y María Eugenia Camacho quienes bordaban verdaderos memoriales en el parque Revolución. A la vez, a través de la poeta y bordadora Beatriz Eugenia Andrade Iturribarría me fijé en el acto histórico de meter y sacar la aguja, serenarse para sentir, mantener la reflexión y dejar un testimonio. En Querétaro, me encontré con Patricia Ávila quien retrata pasos, bosques, deseos con los puntos que da sobre telas pintadas al óleo y la acuarela. Rescata las imágenes de las prendas decimonónicas para bordar ropas para las fiestas, flores, sobre todo, y las agranda y disminuye, disponiéndolas según su gusto para las emociones de quien las vestirá: ¿qué le significa una rosa diminuta sobre el pezón, una gran flor abierta bajo la garganta, una guirnalda que cubre los hombros? Patricia Ávila me presentó a Gimena Romero quien me comunicó de entrada que todos tienen sus propias historias que contar y formas propias para hacerlo, de modo que ella usaba las agujas porque le gustaba hacerlo.

Gimena es una pintora contemporánea que borda sobre tapicerías y fotografías, para resaltar vidas y expresar sus tiempos. Ha reinventado la emoción de los bordados ñañhú de Tenango de Doria y ha narrado con ellos una autobiografía artística, enhebrando las complejas impresiones

vitales que sostienen los procesos creativos¹³⁹. Con ella conocí a Mariana Grapain cuyo etnodiseño es el resultado de una inspiración histórica y una práctica de encuentro y tiempo con otras bordadoras del Istmo de Tehuantepec. Diseña ropa de alta costura entusiasmada por el recuerdo de las flores de punto relleno en las enaguas de sus tías, el punto de falso satín en colores que le recuerdan el calor de su tierra, el calco de las imágenes sobre telas vaporosas para retener la sensación de las nubes con agujas de tres equis.

Meses después, en Guanajuato, cuando con la poeta Amaranta Caballero Pardo y mi hija Helena Scully organizamos un taller sobre la revolución feminista en las artes, descubrí que ambas bordaban sobre el papel en que escribían y dibujaban para conectar palabras, momentos y figuras de animales con los que se identificaban: un hilo rojo no es una marca cualquiera. Por ellas realicé que una puntada nunca es un hecho banal. Y en Monterrey los ratifiqué con el trabajo de una de las mujeres que sostiene su activismo por la paz y su denuncia contra las violencias múltiples contra las mujeres en una reflexión ética y fenomenológica del uso y abandono del derecho, Cordelia Rizzo. Esta joven filósofa y activista ha construido un entramado de apoyos mutuos, rescates emotivos y reflexiones entre familiares de víctimas de desaparición sobre lo que puede decirse bordando y cosiendo juntas.

139 Cfr: Gimena Romero, *Camino a Tenango*, Thule Ediciones, Barcelona, 2015; *Hebra de agua*, Thule Ediciones, Barcelona, 2016; *México bordado. De la tradición al punto*, Editorial Gustavo Gili, México, 2017.

Para Cordelia Rizzo, la técnica del bordado “produce” algo entre las personas: memoria, abstracción, solidaridad. Valorar el bordado es darle vuelta a las jerarquías sexuales, enarbolar una disidencia con el arte comercial, apelar a un lenguaje no verbal y volver/actualizar/resignificar las tradiciones más profundamente arraigadas, porque permite la identificación de las bordadoras con los sentidos considerados inferiores: tacto y olfato¹⁴⁰.

La contundencia del saber personal que el bordado construye, me regresó a la imagen de mi madre con sus diferentes agujas y el infaltable ganchillo: había puntos que repetía con velocidad y otros que estudiaba, ensayándolos en un trozo de tela. Las manos siempre ocupadas de mi madre tenían su propia coreografía. Pensando en mi generación, la mía no es la única madre que bordaba y cuyas hijas no fuimos capaces o no tuvimos ganas de imitar. Gracias a la revisión estética propuesta por el feminismo en el último medio siglo, una nueva sensibilidad y atención hacia la producción de las mujeres en los ámbitos donde desempeñaban su vida cotidiana ha llevado al rescate de la obra de muchas de ellas.

Mi amiga María del Rayo Ramírez Fierro, filósofa, maestra y editora, me ha regalado piezas de bordado y

140 Cordelia Rizzo, “Geografías de Hilo: Reflexión sobre la Memoria y el Arte de Mujeres: El Bordado”, *Nuestra Aparente Rendición. Queremos Construir Paz y Diálogo, Por Eso Estamos Aquí*, 3 de Agosto de 2016, <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/ensayos-y-articulos/item/3072-geograf%C3%A1-Das-de-hilo-reflexi%C3%B3n-sobre-la-memoria-y-el-arte-de-mujeres-el-bordado>

tejido de su madre, Sara Fierro Jiménez, hija de los panaderos Beatriz y Andrés, que vivieron toda su vida en Puebla. Sara estudió confección de alta moda y técnicas de bordado y tejido, soñando quizás con convertirse en una modista distinguida. Al casarse con Agustín Ramírez Covarrubias, quien había quedado huérfano a los siete años y tuvo que dejar sus sueños de hacerse poeta y pianista para entrar a trabajar como obrero textil, Sara se alejó de su posible vida profesional. Se dedicó a cuidar a una familia de siete hijos e hijas. Mi amiga María del Rayo fue la menor y recuerda que al despertar en los días de verano, en los que amanece con lluvia y con un silencio y luz especial, se quedaba escuchando el ruido de las manos de su madre haciendo música con el agua jabonosa mientras lavaba la ropa de todos. En los tiempos que le quedaban “libres” del trabajo, les confeccionaba ropa en una máquina de coser Singer, de hierro y de pedal, usando un método de modista con moldes de cartón. “Era increíble cómo nos medía, dibujaba las prendas, sacaba los moldes, cortaba la tela, cosía la prenda, hilvanaba, hacía dobladillos, ojales, la planchaba y, mágicamente, la ropa estaba para ponerse”¹⁴¹.

Sara Fierro fue una heredera plena de la artesanía de la vida y una legataria poco común del arte del bordado y de los trabajos manuales. Su nieta Constanza Quisbert Ramírez nunca la conoció, pero ha revisado con su madre los trabajos de la abuela. Esta joven escultora y orfebre manifiesta una

141 María del Rayo Ramírez Fierro, comunicación personal, Ciudad de México, abril de 2018.

particular sensibilidad hacia el dolor que, en la actualidad, provoca la violencia impune en México. Durante un ensayo plástico en el curso de Arte Corporal en la Facultad de Artes y Diseño, Constanza realizó un ritual de identidad en el que se sentó por horas a tejer con ganchillo un hilo de algodón rojo carmín.

Los ciclos del tejido, como las herencias culturales, trenzan memorias que afloran en gestos compartidos y tradiciones y que reaccionan a estímulos diversos. Poco antes de las fiestas navideñas de 2017, mi amigo Ángel Badillo Trejo llegó a la casa con una gran caja de madera de regalo. La abrí con emoción y, bajo una capa de chocolates artesanales deliciosos, descubrí unas obras muy elaboradas que Ángel rescató literalmente del olvido en el que habían caído después de la muerte de su hermana, hace unos 20 años, quien fue la heredera de la pasión por el tejido de su madre. Al abrir un cajón, los trabajos de encaje, ganchillo y bordado lo sorprendieron con el recuerdo de cuando su madre iba contenta a comprar hilos al centro, caminando hasta Correo Mayor donde, le decía al salir, conseguiría “las mejores madejas de algodón para sus obras”.

El arte del bordado tuvo un desarrollo en todas las épocas y en casi todas las culturas, mientras el ganchillo es una técnica de tejido relativamente reciente que se extendió en Europa, América y Japón en el siglo XIX, desplazando formas de encaje mucho más complejas y adaptándose a la lana, el algodón y aun a hilos sintéticos. Básicamente se

trata de formar cadenillas de hilo y, mediante puntos altos y puntos bajos, atarlas en círculos para formar flores, copos de nieve y gotas. El hilo se sujeta con una mano mientras la que sostiene el ganchillo hace un lazo pasando el hilo a través de una sucesión de nudos corredizos.

En las cortes, casas, monasterios, así como en la industria burguesa y las artesanías de diversas zonas del mundo, bordados y tejidos estimularon fantasías, sostuvieron tradiciones, afinaron tecnologías y circularon mensajes codificados. Muchos pueblos invadidos por fuerzas colonizadoras, en América como en África, pudieron transmitir su versión de los hechos bordándola o tejiéndola en su ropa y en paramentos, colchas y capotes. Si se les castigaba por hablar de lo indebido, una tira de alacranes bordada en una camisa podía expresar el peligro de una invasión, cuervos y zopilotes denunciaban matanzas, las mariposas simbolizaban el renacimiento, las mazorcas una buena cosecha o buenos deseos. Las escrituras en bordados y tejidos explicaron la derrota, denunciaron la esclavitud, reportaron epidemias, cambios de costumbres, cultivos y religiones. Con la disposición de grecas, rombos e imágenes en las telas de uso, de comercio y en las mantas que los colonizadores les exigían como pago de impuestos, las técnicas de bordado y brocado sostuvieron la memoria colectiva aun cuando los colonizadores impusieron cambios en la indumentaria, usos de colores nuevos y puntadas desconocidas.

Hasta el siglo XIX, el bordado no fue un trabajo exclusivamente femenino. Grupos de producción y corporaciones de mujeres y hombres que se dedicaban al bordado existieron en el antiguo Egipto, en China, en Bizancio, en la Bagdad del Califato Abasí, en Anatolia, Holanda y Francia. Si la lana era considerada impura por los egipcios, que usaban exclusivamente lino para vestir¹⁴², era indispensable para los kilims de Anatolia; el algodón dominaba las técnicas textiles americanas, aunque en el sur se utilizaba también lana de alpaca y en Mesoamérica en las épocas de frío se insertaba pelo de conejo en las tramas de algodón; la seda descollaba en los muy diversos bordados asiáticos; en Europa se usaban preferentemente el lino y la lana, trenzándolos en ocasiones con pieles o hilos metálicos para enaltecer su valor. Las guildas y gremios de tejedores y bordadores renacentistas establecieron conexiones entre las técnicas de bordado y las actividades artísticas reconocidas, sea porque utilizaron sus modelos, sea porque aplicaron sus gustos a las sensaciones que podían producir para el tacto

142 Los antiguos egipcios, como los persas y muchos otros pueblos del norte de África-medio oriente, consideraban impuros todos los desechos de un cuerpo vivo, como el pelo, el cabello, las uñas. La prenda de vestir completa más antigua descubierta hasta ahora, el vestido Tarkhan de la primera dinastía (3218-3035 a.e.c.), es un vestido de lino con cuello en V y mangas plisadas. Nos queda el equivalente de una camisola de lo que muy probablemente era una túnica que llegaba por debajo de las rodillas. En el yacimiento arqueológico de Tarkhan, a unos 50 kilómetros al sur de El Cairo, entre los años 1912 y 1913 se encontraron otros 17 tipos de telas de lino, aunque ninguna otra prenda completa o semicompleta. La pieza es considerada la más importante de The Petrie Museum of Egyptian Archaeology, el museo del University College de Londres. Cfr. Traci Watson, “Conoce el vestido más antiguo del mundo”, *National Geographic*, febrero de 2016, consultado en abril 2018, en: <http://www.ngenespanol.com/el-mundo/culturas/16/02/19/ropa-indumentaria-el-vestido-mas-antiguo-origenes-vestuario-national-geographic/>

con diversos tipos de tela (lana, lino, seda, algodón) y de pieles. Debajo de muchos bordados italianos y franceses hay dibujos originales, encabalgando un arte sobre otra. Produjeron obras altamente valuadas sea por la habilidad de la bordadora sea por el valor material de los hilos de plata y oro que utilizaron. Puede hacerse un símil entre la elección del punto de un/a bordador/a con las marcas y pinceladas de un/a pintor/a, siendo muchas las técnicas de conducir los hilos que se han producido a través de los siglos en las diversas tradiciones: puntos planos, en relieve, de patrón matemático, en cruz, por aplicación y más.

Por la resequedad de los desiertos costeros de Perú se han encontrado tejidos de más de 6000 años de antigüedad envolviendo a las momias, entre ellos los tejidos de algodón teñidos en índigo más antiguos del mundo¹⁴³. La finura de las telas que envolvían a la señora de Cao, una dirigente de

143 Hay pruebas de cultivos de algodón en la costa peruana de hace 7800 años, siendo así que los pueblos que lo habitaron conformaron las más antiguas civilizaciones textiles del mundo. En el asentamiento precerámico de Huaca Prieta, en la costa norte de Perú, se han encontrado piezas trenzadas y tipo tafetán de más de 6000 años de antigüedad. No son bordadas, pero conservan rastros de un pigmento azul que ha sido analizado por cromatografía líquida de alto rendimiento por una arqueóloga portuguesa y tres estadounidenses, Ana Claro, Jeffrey C. Splitstoser, Tom D. Dillehay y Jan Wouters. En los ocho retazos de tejido de algodón analizados identificaron un tinte indigoide (indigotina) que los convierten en la prueba más antigua conocida de todo el mundo de la utilización del índigo, obtenido de especies del género *Indigofera* nativas de Suramérica. Se trata de piezas 1.500 años anteriores al uso de índigo en África, fechado en la dinastía V del antiguo Egipto (hace 4400 años). También se han hallado muestras de índigo en Xinjiang, China, donde el tinte se utilizó en tejidos de hace 3000 años. Jeffrey C. Splitstoser, Tom D. Dillehay, Jan Wouters y Ana Claro, "Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru", *Science Advances*, n. 2, año 9, septiembre de 2016, consultado en abril 2018 en: https://www.researchgate.net/publication/308128743_Early_pre-Hispanic_use_of_indigo_blue_in_Peru

la cultura mochica que gobernó el norte del actual Perú en el siglo IV, revela su rango: tenía vestidos largos de algodón bordados y pintados con figuras de peces y símbolos geométricos y un manto de algodón finísimo dio 48 vueltas a su cuerpo. Su fardo funerario manifiesta la importancia que la cultura mochica daba al tejido, el bordado y a otra forma de arte que puede relacionársele, como el tatuaje del cuerpo y el rostro. Entre los bienes que la señora de Cao llevó en el viaje final están sus artefactos para tejer y agujas de oro y cobre.

Más difícil ha sido la conservación de los tejidos bordados de la Edad del Bronce en Escandinavia, de los que nos han llegado sólo trozos. En Mongolia y en Siberia se han encontrado agujas de hueso y de madera de los siglos IV y V antes de la era común. Cuando pienso que en la cultura nómada Kurgán, en Altai, se usaron agujas de hueso para bordar telas y cueros con crin de caballo en el siglo VI a.e.c., se me ocurre que especificar las civilizaciones por sus técnicas de costura es tan válido como definir las por sus instrumentos de guerra. Las civilizaciones textiles han tenido sus ideologías, su espiritualidad, sus rituales sociales...

Mi madre, Giovanna Celentani Cosmo, así como la madre de María del Rayo, Sara Fierro Jiménez, y la madre de Ángel, María del Rosario Trejo Mejía, son las depositarias de una larguísima tradición. Nacieron en la primera mitad del siglo XX, en dos continentes, una al iniciar la Revolución Mexicana en 1910, en una familia de

comerciantes de Hidalgo, otra al finalizar las gestas revolucionarias, en Puebla, en 1917, en una familia de panaderos, y la tercera en una familia acomodada de la Italia fascista de Entreguerras, en 1929. Quizás no tuvieron conocimiento de la historia que sus actividades creativas contenían, pero al encadenar y trenzar los hilos con el ganchillo para realizar una colcha, un mantel, un recubrimiento, o al bordar o realizar el complejo trabajo de encaje de bolillo arrastraban interpretaciones e historias económicas, migraciones forzadas por motivos de género, transposiciones de elementos figurativos. Sara Fierro bordó, produjo encajes y cosió ropa también para engrosar los ahorros de su familia: su arte tenía una finalidad laboral semejante a la producción de retratos de miembros de las clases altas o naturalezas muertas por parte de los pintores flamencos del siglo XVII. Vender una obra no disminuye su calidad ni desmerita su producción. Puede, sin embargo, que determine el uso de ciertos materiales: los hilos de seda y de lino encarecían tejidos y bordados para las clases altas mexicanas, así como el lapislázuli y el cinabrio mezclados en los pigmentos enaltecían los retratos y las escenas bíblicas que encomendaban los burgueses de Ámsterdam.

Los bordados de blanco sobre blanco gustaban en particular a las familias de origen alemán. Le pedían vestidos de seda clara con bordados al hilo de lino blanco. Sin saberlo se remontaban al *Opus Teotonicum*, un tipo de labor que Cunegonda, esposa de Enrique II y hermana de San Esteban de Hungría, inició en el siglo XI. La falta de colores se debía

a la pobreza de recursos de la zona donde la reina tejedora vivía en la Edad Media, pero siete siglos después, dado el auge de la cultura alemana en toda Europa, se convirtió en una marca de buen gusto. Las aureolas de lanas claras tenían estilos regionales que todavía pueden reconocerse y que las migrantes alemanas trajeron a México.

Las señoras de las familias más pudientes, todavía en las décadas de 1960 y 1970, pedían decoraciones para la casa, cubrecamas y cortinas de tejidos muy diversos, sábanas, manteles y toallas bordadas. Algunas de las piezas que recibí de manos de María del Rayo fueron seguramente muestrarios de la habilidad de su madre, quien era capaz de dibujar con hilos de seda flores, ramos, bestias, pájaros, mariposas en punto de lagartera, preparar cuellos, puños, mantillas de encaje de bolillo y mantas al ganchillo para bebés en punto fantasía, cubrecamas en punto piña y flores para carpetas que se unían unas con otras con puntos enanos a lo largo de la última vuelta.

Las historias de vida y los recuerdos que una obra de arte pueden traer a la memoria ofrecen un recuento afectivo del tiempo y de los legados, dando valor a linajes y formas de hacernos, así como a reflexiones sobre nuestros propios modos de habernos creado y proyectado. La madre de María del Rayo, a la que yo nunca pude conocer, ha dejado una huella en la formación y en la idea del valor del trabajo en una familia compleja, mexico-boliviana, de artistas y

pensadoras, con una relación afectiva pero no dependiente con el marido y el padre. En palabras de María del Rayo:

Los bordados que te regalé son de la etapa en la que Sara tal vez soñaba con ser modista de señoras. Para mí siempre fueron sus pequeños bordados objetos estéticos, que a veces sacaba de una gran caja de cartón y me dejaba tocar con los ojos y las manos. Al ser objetos de arte, casi sagrados para mí, nunca los mercantilizó, por eso son un tesoro mágico familiar. Ahora son tuyos y de Constanza con quien he recreado, a pesar del vértigo de nuestra vida cotidiana, ese espacio afectivo de aprendizaje y reconocimiento del amor incondicional de mi madre. Desde muy pequeña, mi hija como su abuela se interesó en tejer y bordar. Fueron muchas las vacaciones de invierno y verano en que sacamos las prendas de las temporadas anteriores para proseguirlas; fueron muchas las tardes de frustración de Constanza cuando terminábamos guardando las labores para recomenzarlas otro día, otra, tarde, otro verano. Aún ahora compramos telas, hilos, botones, estambres, lanas por el puro placer de verlas, sentirlas, luego las guardamos y las sacamos una tarde para imaginarnos algo nuevo. Constanza durante mis viajes o durante las vacaciones siempre teje, borda o cose. Estas actividades tienen también un sentido terapéutico para nosotras, durante el encierro de la influenza, durante el conflicto de la UACM para echar a la Orozco, durante el terremoto del año pasado, tejimos juntas.

Pero nuestra historia no estaría completa si omito decirte que del lado de los linajes masculinos de Constanza también hay una larga herencia de tejedores. Los padres de Simón Quisbert, su padre, trabajaron toda su vida en la industria textil. Lo mismo que su abuelo Agustín que, desde que se jubiló de obrero, se dedicó a hacer tapices con miles de nudos con una enorme e ingenua mirada del mundo, de las playas de Guerrero, con tonos siempre tenues como si los suyos fuesen puntos diminutos de acuarelas.

Por mi madre y por mi padre, yo misma intenté dedicarme al textil. Logré terminar un cuadro con diferentes materiales al cual titulé “Capullo”. Algún día lo mandaré enmarcar y te lo mostraré. Me tardé muchos años hasta que lo terminé. Muchas de sus lanas las teñí yo misma. Lo mismo me tardé en terminar un cuadro para Constanza en punto de cruz: fueron 16 años que guardaba en una caja el cuadrillé y los hermosos hilos de algodón.

Las acciones de bordar, coser y tejer suponen un diálogo con los materiales desde el cuerpo y las emociones. A veces no está uno para seguir, el hilo o la tela se resisten. Por eso se tiene que dejar la prenda, esperar y encontrar el momento para volver a ella.

La docencia y la escritura filosófica tiene mucho de esto que aprendí de y con mi madre: me implico en la docencia como en ese espacio de reconocimiento de las posibilidades de mis estudiantes. En la escritura filosófica, de textos largos o pequeños, se ponen en juego mecanismos corporales, emocionales e intelectuales

semejantes. Un texto es un tejido, no de telas e hilos o lanas, sino de ideas. La urdimbre es la estructura argumentativa; su trama es cómo vamos poniendo ideas tras ideas para darle carne al espacio textual. En mis textos intento tejer ideas -filosóficas, políticas, pedagógicas- amarradas en la urdimbre de su historia.

¡Lo cierto es que me he tardado más haciendo el cuadro en punto de cruz para mi hija que escribiendo mi tesis de maestría o doctorado!

Constanza, durante sus clases en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, ha recuperado el bordado y el tejido. Ha hecho un hermoso libro de artista descubriendo las palabras que acompañan estas acciones con las cuales se identifica profundamente, aunque prefiere hacer escultura en pequeño formato como orfebre y joyera y expresar emociones hartamente complejas con su cuerpo mediante la danza contemporánea. En todos los campos de creación Constanza implica su cuerpo entero; como escultora y orfebre trabaja el cuerpo en el espacio; en la danza trabaja el tiempo a partir del ritmo y el espacio. En la joyería tiene el proyecto de esculpir el cuerpo humano transido de emociones. Así es como tanto ella como yo vamos hilando la que queremos ser.

Cierto, de mi madre aprendí muchas cosas de la vida. Hasta sus últimos diez años de vida, cuando estuvo afectada de Alzheimer, y su muerte en mis brazos son para mí grandes, abismales lecciones¹⁴⁴.

144 Comunicación personal. Ciudad de México, abril de 2018.

Los tejidos de María del Rosario Trejo Mejía guardan muchos momentos de su vida con tías, primas y su hermana Guadalupe, a la que iba a visitar cada año durante las vacaciones. La madre de Ángel -y de otros cuatro niños y una niña- bordaba desde la infancia, cuando todas las mujeres de la familia se reunían en la gran casa de Ixmiquilpan para conversar, ganchillo en mano.

Al casarse se mudó a la Ciudad de México, donde iba a comprar sus hilos a la calle de Correo Mayor; según su hijo, le gustaban las madejas de algodón de colores pastel, que cuidaba del polvo envolviéndolas en grandes bolsas. Logró pasar su pasión a su hija que, sin embargo, prefirió el bordado al tejido. De madre a hija se pasaban secretos de obra, experimentaban con materiales y en ocasiones tejían las mismas flores para luego juntarlas en un tejido mayor. Cuando María del Rosario regresaba a la casa de su infancia, una parte indispensable del bagaje eran los hilos que utilizaba para congregar a las mujeres de su familia y tejer y recordar las historias de los mayores, particularmente la historia comercial de la región y la participación de los hombres de las familias adquiridas en la Revolución, habiendo sido algunos combatientes carrancistas y otros villistas. Era una mujer de buen humor y buena palabra que tejía también a pedido de las amigas, buscando entender durante la tertulia cuáles eran sus gustos. Cuando bordaba mezclaba los puntos mexicanos en espina de pez para las flores y hojas grandes con los relieves por aguja típicos del bordado español, muy pictóricos. Sus hijos recuerdan que

tuvo un comercio que atendía desde horas tempranas y que, si no había clientes, María del Rosario se ponía a tejer.

Yo también tengo muy presente a mi madre tejiendo, bordando o haciendo ganchillo. Giovanna se hizo operar de cataratas los ojos para seguir enhebrando. Me dijo en varias ocasiones que no pudo aprender de su madre, quien era una mujer que sabía hacer de todo: patrones de vestidos que cosía a máquina, tejiendo sus puños y cuellos al ganchillo y bordando las camisolas. Según mi madre, mi abuela siempre se ocupaba en algo para “escaparse de la presencia de un marido que la maltrataba porque pretendía ser venerado y acaparar la atención”, de manera que ella aprendió sus artes textiles mirando a la gente que la rodeaba. Como autodidacta mezcla técnicas diferentes y no sabe a qué escuela de bordado y ganchillo pertenece.

Durante mi último viaje a Roma, decidí entrevistarla. A sus 89 años tiene una memoria perfecta, muy apegada a los pequeños detalles que mantienen viva una genealogía femenina: es hija de Gilda Cosmo, que a los 5 años quedó huérfana de Maria Damos, quien era hija de Luisa Carlini, hija de Giulia Zorzi y nieta de una señora Ghiretti, de la cual le apena no saber el nombre de pila. “Bordo también para evitar la desmemoria”, me dijo cuando accedió a contestar mis preguntas.

Revisamos juntas el libro que Marie Schuette y Sigrid Müller Christensen escribieron a principios de la década

de 1960 sobre el bordado en la historia y en el arte¹⁴⁵ y le hablé del Urban Knitting, una forma de arte urbano de mujeres que recubren las calles y sus objetos, bancas, pica-portes, rejas, y aún autos y camiones, de tejidos de ganchillo muy coloridos. También conocido como Yarn Bombing o Guerrilla del Ganchillo, envolver en mallados de lana de colores vivaces los elementos de la calle empezó en Houston a principios del siglo XXI y hoy ha intervenido muchas ciudades en el mundo, a mano de vecinas que se suman a la propuesta. A los espacios degradados, el ganchillo los embellece; a los violentos, los suaviza. Los hilos de colores reviven lo que una municipalidad abandona. Las dos texanas que empezaron a recubrir con urdimbres sus calles lo hicieron para encauzar la frustración que sentían ante las ciudades deformadas por destrozos y proyectos inacabados. Mezclaron el ritmo del tejido de punto y la cadenilla con el lenguaje del hip hop y pusieron manos a la obra adoptando el nombre colectivo de Knitta.

Fue entonces que mi madre empezó a contarme como el arte salva, encauza, consuela. Bueno, ella lo dijo de otra forma: que se autoconsidera una neurótica calmada que borda porque esa dedicación le aquieta la ansiedad.

A los cinco años me enseñaron a pegar botones y descubrí que coser algo me tranquilizaba. A los nueve años ya dominaba el punto de día, una puntada que se aplica a

145 Marie Schuette y Sigrid Müller Christensen, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, edizioni Mediterranee, Roma, 1963.

una tela previamente deshilada. Estaba esperando a mi madre y labré el borde una sábana. Nadie me creyó, hasta que mi tía me descubrió mientras ensayaba puntadas sobre las telas que estaban a mi alcance. Me divertía así durante horas, completamente sola.

Como crítica de la idea que el arte debe ser original, me sentí interpelada por mi madre cuando me confirmó que para ella el acto creativo es un impulso de relación con el mundo. Nunca se creyó una artista, seguramente no un “genio creador”, le temía a la melancolía y a los arranques de furia que asociaba con la genialidad desbordada. Sin embargo, de algún modo se sentía “única”, diferente a las demás personas, marcada por una capacidad propia, como si respondiese a una fuerza innata. ¿En qué se diferencia la habilidosa artífice de los pintores, orfebres y escultores modernos cuyas obras influyen escuelas, gustos, ideas del arte?

Le preguntaba a cualquier persona que veía bordar cómo realizaba sus puntadas; pero algunas me las inventaba. Descubrí así los efectos de los pespuntos, las semejanzas entre las emociones del tacto y de la vista, el efecto de movimiento que era capaz de producir haciendo sobresalir los hilos o apretando las costuras; parecía realmente que las imágenes se acercaban y alejaban.

Mientras la escuchaba, intenté separar a mi madre de la rabia que le había tenido de niña cuando me decía que

las mujeres para portarse bien no deben tener sentimientos demasiado fuertes. Fue una mujer conservadora de su tiempo, no una revolucionaria ni una cuestionadora social. Era abiertamente sexófoba, pues consideraba que las mujeres responden al deseo de los hombres, no tienen deseos eróticos propios. Por dinero o por amor las mujeres deben “someterse” al coito para garantizarse la compañía y la protección masculinas; por eso nunca aceptó que las lesbianas viven un deseo satisfactorio. Sin embargo, era generosa y trataba de crear lo que no existía y que ella creía necesario para el bienestar de otra persona.

A pesar de haberme repetido en varias ocasiones sus ideas sobre la sexualidad y el deber ser, yo nunca creí que ella era una desapasionada, sino que se exigía inventarse un mundo de reglas que no la llevaran a dudar de sus deberes morales. Descubrí después de la muerte de mi padre cuánto le costó no pertenecer a un espacio colectivo, afectivo, de trabajo.

Durante la guerra, me gustaba inventar las formas de pasar el tiempo, creando imágenes y objetos de uso que me alejaban de esperar la muerte. Después de la guerra, mi padre fue alejado de su trabajo por haber sido fascista, lo cual dejó a toda la familia en una difícil situación económica. Entonces me puse a tejer para que mi hermano tuviese lo mismo que sus compañeros de estudios. No me importaba no tener cosas yo, pero quería que él fuera considerado a la altura de todos. Le tejía suéteres con dibujos que planeaba según patrones

matemáticos míos: cada diez puntadas, una inversión, un cambio de color. Cuando ustedes nacieron, también pensé que podría hacerle a cada uno lo que necesitaría para ser aceptado y bien visto.

La satisfacción está en la creación. Las cosas para mí son en cuanto las dibujo con la lana, la seda o el hilo de algodón. Todas las formas me parecen tapizables: bordo a partir de los dibujos de mis amigos que recubro de colores y los vuelvo reales. Revisto flores y palabras con mis puntadas, así descubro cosas y sensaciones. Por ejemplo, reinventé el punto hierba porque tupía las formas hasta que al tacto me provocaban la sensación de la seda.

Bordar y tejer son actividades concretas que la han mantenido alejada de la frustración: le daban compostura, placer de hacer y le permitían reunirse con otras mujeres sin tener que abordar temas políticos que la desestabilizaban. A la vez, la mantenían constantemente ocupada. ¿Eran una cárcel de género o una fuga de la negación del valor de lo femenino propia del sistema? Escuchando a mi madre descubrí a un sujeto artístico sostenido por una ideología diferente a las que yo valoro, que tenía una ocupación y un programa iconográfico propio. Mi madre no se emancipó bordando, pero confrontó sus miedos estableciendo una relación creativa con su entorno.

Me gustaba quedarme callada para pensar. El acto repetitivo de meter y sacar la aguja, de agrupar los hilos, de deshilar tramas me ofrecía la posibilidad de espaciar

en el tiempo de mis fantasías. La labor mecánica del bordado no me interrumpía. Además, el deseo cumplido de ordenar los hilos como si éstos representaran la capacidad misma de ordenar el tiempo, le daba un sentido a mi propia neurosis, no la dejaba estallar, la mantenía al interior de un orden que podía controlar.

Hacer —y bordar y tejer son formas de hacer— era para mí un deber; no podía admitir que no estaba haciendo algo, mi vida no tendría sentido y la gente podía descubrir mi vacío y el miedo que me provocaban las ideas de no ser nadie y no servir para nada. Sólo hacer me permitía obviar la pregunta de los adultos ¿qué estás haciendo?, sin que descubrieran en qué estaba pensando. La prueba de que estaba ocupada era que estaba bordando, por lo tanto creando algo que hasta el momento en que ocupaba mis manos con hilos y agujas no existía. Mi valía siempre estuvo colgada de un hilo.

Muchas veces cuando me preguntaba quién era yo y por qué estaba en el mundo, me sentí la última de la clase, una verdadera inútil. Pero tomaba los hilos y creaba con ellos algo que antes no existía. Era un objeto enteramente mío que entregaba a otra persona de inmediato. Luego, olvidaba cómo lo había logrado. De hecho, todavía ahora sólo puedo repetir algo si lo observo largamente y lo memorizo. No siempre estudiaba con atención lo que había hecho antes de regalarlo. Luego no podía repetirlo. Quizás así no me preocupaba por la permanencia, me quedaba con la generosidad fugaz de la creación y la entrega.

Mi madre, a sus casi 90 años, carga con un pasado y con costumbres que encauzaron sus elecciones políticas y vitales y que siguen condicionando sus decisiones éticas, su voto, su idea de los afectos. Viuda desde hace once años, sin embargo, se niega a vivir con alguien, ni siquiera con sus hijas o nietas porque, como me dijo hace tiempo, “después de 51 años con tu padre no tengo ganas de obedecerle a nadie”. El bordado y los tejidos mantienen despiertos sus intereses, así como le permitieron soportar a la familia paterna y a su largo matrimonio.

Cuando conoció al padre de mi hija, que era un pintor mexicano, le pidió que le dibujara un gigantesco alebrije para que pudiera bordarlo. Está enmarcado y colgado en la entrada de su casa. Ahora borda los animales que su nieta le traza en telas de cáñamo. Nos dice que así nos espera: “Cuando termine de rellenar estos pájaros, van a volver para dibujarme más animales”. De cada colibrí, tapir o tucán se ha puesto a estudiar las características etológicas y biológicas para explicarle a sus visitas qué está bordando. Conoce gracias a las labores aprendidas de manera autodidacta en lo que he llamado la “academia del encierro doméstico” la satisfacción por el trabajo bien realizado y tiene idea de la creación como algo propiamente humano. Su biografía no interesa desde la perspectiva de la visibilidad pública, pero revela con claridad los elementos que conforman las identidades de los colectivos humanos, siendo el suyo el de las mujeres que después de la Segunda Guerra Mundial no se atrevieron a romper con los mandatos patriarcales. Sus

tradiciones domésticas, científicas (era hija y nieta de agrónomos y estudió biología) e intelectuales dejan ver la construcción del sentimiento estético de pertenencia. En efecto, se afirma desde las expresiones artísticas que puede llevar a sus labores.

Bibliografía

- Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1993.
- Aguilar, Yásnaya, *La satanización de la memoria*, en <http://este-pais.com/site/?p=50577>
- Alexiévích, Svetlana Alexándrovna, *La guerra no tiene nombre de mujer* (1985), Debate, México, 2015.
- Alexiévích, Svetlana Alexándrovna, *Voces de Chernóbil* (1997), Siglo XXI, México, 2006.
- Alexiévích, Svetlana Alexándrovna, *Los muchachos de zinc* (1989), Debate, México, 2016.
- Alexiévích, Svetlana Alexándrovna, *Tiempo de Segunda Mano: el fin del hombre rojo* (2013), Acantilado, México, 2018.
- Alexiévích, Svetlana Alexándrovna, *Últimos testigos* (2004), Debate, México, 2016.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, traducción al castellano de Ramón Gil Novales, introducción de Manuel Cruz, Paidós, Buenos Aires, 2009.
- Arendt, Hannah, *¿Qué es la política?*, Paidós, Buenos Aires, 1997 <http://revistay.com/que-es-politica/> (consultado el 15 de noviembre de 2017).
- Arendt, Hannah, *Entre el pasado y el futuro*, Península, Barcelona, 1996.
- Arango Rodríguez, Selen Catalina, “Las Transformaciones de la Idea de Experiencia Femenina en Gloria Anzaldúa”, en *Revista Xihmai*, vol. XII (23), n. 29-44, Pachuca, Enero – junio 2017.

- Bâ, Mariama, *Mi carta más larga*, Edición Zanzibar S.L., Madrid, 2005.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Bartra, Eli, *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, Universidad Autónoma Metropolitana/FONCA/Conaculta, 2005.
- Bartra, Eli, (compiladora), *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, PUEG/UNAM, México, 2004. (*Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Duke University Press, Durham/Londres, 2003).
- Bartra, Eli, *Desnudo y Arte*, Desde Abajo, Bogotá, 2018.
- Bartra, Eli y Huacuz, Guadalupe (comp.), *Mujeres, Feminismo y Arte Popular*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2015.
- Bartra, Eli, "Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular", *La ventana. Revista de estudios de género*, vol.3, no.28, Guadalajara, dic. 2008, pp. 7-23.
- Berman, Sabina, *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo*, Planeta, Ciudad de México, 2011.
- Beuchot, Mauricio, *Perfiles esenciales de la Hermenéutica*, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, México, 2002.
- *Blanco Móvil*, n. 135, Escrituras de la violencia. La voz de las mujeres, noviembre de 2016, Ciudad de México.
- Bolio, Cintia, "Puras Evas: Los 10 machamientos. Cultura patriarcal y obstrucción del acceso de las mujeres a la justicia" con la Federación de Mujeres Universitarias FEMU y el Museo de la Mujer, en 2015.

- Bolio, Cintia, "Puras Evas: Cómo ser dueña de tu cuerpo sin ser criminalizada en el intento", con la FEMU - Museo de la Mujer, en 2014.
- Bolio, Cintia, *La Irreverente Sonrisa*, Editorial Resistencia, México, 2013. <http://purasevas.blogspot.mx/>
- *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*, Grafisma-Cereal-Iteso-IMDEC-Concretos Rivera-Pronto, Guadalajara, 2014.
- Bouldosa, Carmen, *La Virgen y el violín*, Debolsillo, Ciudad de México, 2008.
- Buitrago, Fanny, *El hostigante verano de los dioses*, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1963.
- Bustamante, Marys, "Condición, Vías, Genealogía de los conceptualismo mexicanos 1921-1993", Formas PIAS, <http://tijuana-artes.blogspot.mx/2013/02/conceptualismo-en-mexico-maris.html>
- Cabnal, Lorena, *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, Acsur, Las Segovias, 2010. <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>
- Cardoza, Melissa, *Trece colores de la resistencia hondureña*, primera edición, DEI, San José de Costa Rica, 2011.
- Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos (CALDH), *Asesinatos de Mujeres: expresión del feminicidio en Guatemala*, Guatemala, 2005.
- Carneiro, Sueli, "Ennegrecer el feminismo. La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género", en *Nouvelles Questions Féministes. Revue Internationale francophone*, volumen 24, n. 2, 2005. Edición especial

- en castellano, “Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe”, ediciones fem-e-libros, pp. 21-32.
- Castañeda Salgado, Marta Patricia, “Antropólogas y feministas: apuntes acerca de las iniciadoras de la antropología feminista en México”, en *Cuadernos de Antropología Social*, N° 36, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2012, p.36. <http://www.redalyc.org/pdf/1809/180926074003.pdf>
 - Castellanos, Rosario, *Meditaciones en el umbral: Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
 - Cordero, Karen y Sáenz, Ina, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana-FONCA, México, 2007.
 - Crenshaw, Kimberlee, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, en *The University of Chicago Legal Forum*, n. 140, enero de 1989, pp. 139-167.
 - Cruz, Gustavo Roberto, *La liberación indígena contemporánea en Bolivia. Crítica filosófica a una Política-Estética racializada*, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, Córdoba Argentina, 2009.
 - Davis, Angela, *Mujeres, Raza y Clase* (1981), Akal, Madrid, 2004.
 - Emecheta, Buchi, *Las delicias de la maternidad* (1979), Ediciones Zánzibar, Madrid, 2004.
 - Esther, Comandanta, “Discurso de la comandanta Esther en el Honorable Congreso de la Unión”, Ciudad de México, 2001, http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001_03_28_a.htm

- Faludi, Susan, *La guerra contra las mujeres. La reacción encubierta de los hombres frente a la mujer moderna*, Editorial Planeta, México, 1992.
- Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.
- Foucault, Michel, “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, pp.73-104.
http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf
- Foucault, Michel, *Estrategias de poder*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- French, Marilyn, *The women's room*, Virago Press, Londres, 1997.
- Frente 3 de Fevereiro, *Zumbi Somos Nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. <http://www.frente3defevereiro.com.br>
- Gargallo, Francesca, Ogaz, Carlos y Scully, Helena, “Comparte: la estética de la reiteración”, en <http://regeneracionradio.org/index.php/arte-y-cultura/item/4815-comparte-del-cideci-a-ovantik-la-estetica-de-la-reiteracion>, consultado el 4 de agosto de 2017
- Gargallo, Francesca (coordinadora), *Antología del Pensamiento feminista Nuestroamericano*, Tomo 1, <http://seminariodefeminismonuestroamericano.blogspot.mx/2013/04/descarga-materiales-de-historia-de.html>
- Gargallo, Francesca, *Al paso de los días*, Terracota, México, 2015.

- Gargallo, Francesca, *Plan campesino de mujeres*, Campamocha, Oaxaca, 2017.
- Gargallo, Francesca, *La costra de la tierra*, Cisnegro, México, 2018.
- Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1963.
- Gimeno, Beatriz, “¿A quién estamos juzgando? Las violaciones nos incumben a todas las mujeres. Esta todavía más: está en juego la cultura de la violación”, <http://ctxt.es/es/20171115/Firmas/16201/cultura-violacion-juicio-san-fermin-feminismo-beatriz-gimeno.htm>
- Grassi, Ernesto, *Arte y mito*, Anthropos, Barcelona, 2012.
- Guido, Beatriz, *Escándalos y soledades*, Losada, Buenos Aires, 1970.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva* (1950), <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>
- Hein, Hilde, "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 4, Feminism and Traditional Aesthetics (Autumn, 1990), pp. 281-291. <http://www.jstor.org/stable/431566>
- Hernández, Isabel, *Gana la banca. Relatos premiados*, InK-it-ink, Ediciones, México, octubre 2017
- Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Saltés, Madrid, 1982 y Akal, Madrid, 2007.
- Isla, Jessica, *Infinito cercano*, Letra Negra, Guatemala, 2011.
- Kollontai, Alejandra, *La bolchevique enamorada*, Txalaparta, Tafalla, 2008.
- Lagarde, Marcela, *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM; México, 1990.

- Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Lessing, Doris, *El cuaderno dorado*, Debolsillo, Barcelona, 2010.
- Lorde, Audre, *La hermana, la extranjera*, editorial Horas y horas, Madrid, 2003.
- Loubriel, Jennifer, “14 ejemplos de privilegio blanco en Latinoamérica”. *Afrofémina*:
<https://afrofeminas.com/2017/03/21/14-ejemplos-de-privilegio-blanco-en-latinoamericaa/>
- Malo González, Claudio, *Arte y cultura popular*, segunda edición, Universidad del Azuay-Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, Ecuador, 2006
- Malo González, Claudio, *Artesanías, lo útil y lo bello*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares-Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2008.
- Martí, Sandra Amelia, “Recorrido biográfico del colectivo argentino de artes vuales”, *Boletín de Minas del Arte*, 2011.
- Mayer, Mónica, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Conaculta-Pinto mi Raya Ediciones, Ciudad de México, 2004.
- Méndez, Lorena y Brian Whitener, Fernando Fuentes (editores), *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2013.
- Miano, Léonora, *El interior de la noche*, Tropismos, Salamanca, 2005.

- Millán, Margara, *Derivas de un cine en femenino*, Porrua, Mexico, 1999.
- Millet, Kate, *Política sexual*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Moraga, Cherrie y Castillo, Ana, *Esta puente, mi espalda. Voces de las mujeres tercermundistas en Estados Unidos*, ism press, San Francisco, 1989.
- Moreno, Marvel, *En diciembre llegaban las brisas*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1987
- Morrison, Toni, *Ojos Azules*, Del Bolsillo, Madrid, 2012.
- Muñoz Ramírez, Gloria, *Flores en el desierto. Mujeres del Consejo Indígena de Gobierno*, desInformememos-Rosa Luxemburg Stiftung, Mexico, 2018.
- Nochlin, Linda, *Women, Art and Power, and other essays*, Thames & Hudson, Londres, 1989.
- Ogola, Margaret, *El río y la fuente, cuatro historias de mujer en Kenia*, Ediciones Rialp, Madrid, 2000.
- Olvera, Dulce, “Ni una condena, 11 años después: mujeres de Atenco exhiben en la CoIDH la “justicia a la mexicana”, *Sinem-bargo*, 17 de noviembre de 2017. <http://www.sinembargo.mx/17-11-2017/3352797>
- Peláez, Gloria Inés, *Era mucho el miedo*, Desde abajo, Bogotá, 2016.
- Pinto Mi Raya, archivo: <http://www.pintomiraya.com/pmr/sobre-victor/item/159-periodistas-contra-artistas-performance-ruedo-rueda-en-el-museo-de-arte-moderno>
- Pollock, Griselda, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires: Fiordo, 2013, 352 p., traducido

por Azucena Galettini (original: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres, 1988).

- Rea, Daniela, *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia*, Urano, México, 2015.
- Ricœur, Paul, *Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado*, http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado
- Rizzo, Cordelia, “Geografías de Hilo: Reflexión sobre la Memoria y el Arte de Mujeres: El Bordado”, *Nuestra Aparente Rendición. Queremos Construir Paz y Diálogo, Por Eso Estamos Aquí*, 3 de Agosto de 2016, <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/ensayos-y-articulos/item/3072-geograf%C3%ADas-de-hilo-reflexi%C3%B3n-sobre-la-memoria-y-el-arte-de-mujeres-el-bordado>
- Romero, Gimena, *Camino a Tenango*, Thule Ediciones, Barcelona, 2015.
- Romero, Gimena, *Hebra de agua*, Thule Ediciones, Barcelona, 2016.
- Romero, Gimena, *México bordado. De la tradición al punto*, Editorial Gustavo Gili, México, 2017.
- Sánchez, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*, Cuarto Propio/Universidad Arcis, Santiago, 2005.
- Sánchez, Cecilia, *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en*

- Hispano-América y América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2013.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005.
 - Victoria Sanford, *Guatemala: del genocidio al feminicidio*, Cuadernos del presente imperfecto, Ciudad de Guatemala, 2008.
 - Segato, Rita Laura, “Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje”, en *Crítica y Emancipación. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, año II, núm. 3, CLACSO, Buenos Aires, 1er semestre de 2010, pp. 11-44.
 - Segato, Rita Laura, *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2016.
 - Segato, Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2013.
 - Segato, Rita Laura, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Prometeo y Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2003.
 - Segato, Rita Laura, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013.
 - Segato, Rita Laura, “Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación”,
<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-49/femigenocidio-y-feminicidio-una-propuesta-de-tipificacion>,
 - Smith, Barbara, *Home Girls, A Black Feminist Anthology* (1983), Rutgers University Press, 2000.

- Splitstoser, Jeffrey C.; Dillehay, Tom D; Wouters, Jan y Claro, Ana, “Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru”, *Science Advances*, n. 2, año 9, septiembre de 2016, https://www.researchgate.net/publication/308128743_Early_pre-Hispanic_use_of_indigo_blue_in_Peru
- Tabet, Paola, *La grande arnaque: sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Harmattan, París, 2004.
- Thompson, Edward Palmer, *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1963), Editorial Capitán Swing, Madrid, 2012.
- Thompson, Edward Palmer, *William Morris*, Edicions Alfons el Magnanim, Valencia, 1988.
- Turati, Marcela, *Fuego Cruzado: las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, Grijalbo, México, 2011.
- Uribe, Sara, *Antígona González*, Sur plus Ediciones, Oaxaca, 2012.
- Villasmil, Alejandra y Delgado, Aldeide, “Andrea Giunta y Cecilia Fajardo Hill sobre ‘Radical Women’”, entrevistas, *Artishock*, 5 de octubre de 2017, <http://artishockrevista.com/2017/10/05/andrea-giunta-cecilia-fajardo-hill-radical-women/>
- Villegas Morales, Gladys, *Entre la mirada y el ser. La imagen femenina en artistas veracruzanas*, Universidad veracruzana, Xalapa, 2011.
- Watson, Traci, “Conoce el vestido más antiguo del mundo”, *National Geographic*, febrero de 2016, consultado en abril 2018, en: <http://www.ngenespanol.com/el-mundo/culturas/16/02/19/ropa-indumentaria-el-vestido-mas-antiguo-origenes-vestuario-national-geographic/>
- Weiskopf, Clare (directora), *Amazona*, 2017, largometraje documental, 82 minutos, nacionalidad colombiana.

- Zalaquett, Cherie, *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales*, Aguilar, Santiago de Chile, 2003.
- Zalaquett, Cherie, *Chilenas en armas: testimonios e historia de mujeres militares y guerrilleras subversivas*, Catalonia, Santiago de Chile, 2009.

Contenido

Prefacio.....	3
A manera de introducción	8
Cartografía de los gustos, cuerpos y políticas de las artes. Un acercamiento feminista.....	30
Historia, estética y racismo	58
Cultura y arte de cara al terror de estado	71
Qué nos ofrece una mirada feminista desde la estética. Reflexiones sobre la percepción histórica y el arte de mujeres.....	92
Estética para la liberación. Una apreciación feminista desde Nuestramérica	108
Estética y literatura de mujeres: apuntes hacia una fuga de la razón patriarcal.....	140
Subrepresentación de las mujeres en las artes: un aspecto estructural de la violencia patriarca.....	166

Lírica, memoria y narrativa que las mujeres aportan a la historia	199
Tres bordadoras: historias de mujeres desconocidas en un arte muy antiguo	217
Bibliografía	240

El cuidado editorial de
Las bordadoras de arte
de Francesca Gargallo
Celentani
estuvo a cargo de Editores y
Viceversa.