



ESTUDIOS DE GÉNERO Y ARTES

Dina Comisarenco Mirkin
Editora



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL

Primera edición: Estudios de género y artes, 2025

Producción
Secretaría de Cultura:
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© Por autoría, fotografía, derechos, etcétera

Dina Comisarenco Mirkin / Cuidado de la edición
Carlos Alejandro Esquivel Cano / Diseño y formación
Eréndira Derbez / Ilustración
Carlos Alejandro Esquivel Cano / Diseño de portada
Dina Comisarenco Mirkin / Corrección de estilo

D. R. © 2024 Estudios de Género y Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura /
Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas
Londres N° 16, colonia Juárez,
alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06600, Ciudad de México.

Las propiedades gráficas y tipográficas de esta edición son
propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la
Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: XXXX (aquí se deberá colocar la URL donde estará disponible el libro en su formato electrónico).

ISBN: En trámite

Hecho en México



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL

Estudios de género y artes

Editora: Dina Comisarenco Mirkin

Estudios de género y artes

Agradecimientos

Gracias muy profundas para mi muy estimada Subdirectora General, Mtra. Déborah Chenillo Alazraqui y para la Directora de Asuntos Académicos, Dra. Miviam Ruiz Pérez por todo su invaluable apoyo para concretar esta publicación. Todo mi reconocimiento para el Dr. Luis Manuel Montes, principal promotor del Diplomado que dio origen a este volumen colectivo por su generosidad, sensibilidad, y compromiso a favor de la educación como práctica de la libertad, por incentivar y apoyar con entusiasmo y en cada aspecto, la creación de un espacio académico lleno de creatividad y cariño que sabe imprimir en todo lo que hace. Un agradecimiento especial a Eréndira Derbez por las bellas ilustraciones que diseñó para este volumen, y a todas y todos los estudiantes y docentes que participaron en el primer Diplomado en Estudios de Género y Artes organizado por la Dirección de Asuntos Académicos, de la Subdirección General de Educación e Investigación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, experiencia educativa extraordinaria de la que derivó la presente antología. Todo mi reconocimiento a las autoras que en los textos que componen el volumen resumieron parte del material extraordinario que generosamente compartieron en sus clases, fruto de profundas investigaciones a lo largo de sus vidas dedicadas a los estudios de género y las artes.

Índice

	Prefacio	11
	Luis Manuel Montes Serrano	
	Prólogo	13
	Dina Comisarenco Mirkin	
	La experiencia, la teoría y el género	20
1.	Introducción a los estudios de género y al arte feminista: una conversación epistolar entre madre e hija desde el arte y la academia	21
	Yuruen Lerma y Mónica Mayer	
2.	Del origen del feminismo como lucha de las mujeres a la potencia del arte feminista	41
	Cynthia Pech Salvador	
	El género y las disciplinas artísticas	58
3.	Las mujeres y sus representaciones en la danza pre-moderna y moderna mexicana	59
	Margarita Tortajada	
4.	Un vistazo a vuelo de pájaro por la musicología feminista/de género/queer/ masculinidades	77
	Yael Bitrán Goren	
5.	Nellie Campobello, el género y el giro material en la literatura	95
	Maricruz Castro Ricalde y Alba Belinda Rodríguez	
	Las artes y la pedagogía feministas	116
6.	Estrategias feministas de resistencia por medio del arte	117
	Karen Cordero Reiman	
7.	Prácticas artísticas feministas en el siglo XXI	131
	Cecilia Noriega Vega	
8.	El primer diplomado en estudios de género y artes del INBAL: una pedagogía en clave feminista	145
	Dina Comisarenco Mirkin	

Prefacio

Luis Manuel Montes Serrano

Subdirección de Educación en Investigación Artísticas (SGEIA), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)

Retos y prioridades constituyen parte del quehacer de las instituciones que buscan cambios en la vida de sus comunidades, y no es distinto para el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura que se ha comprometido a brindar canales de comunicación para acercar a las personas interesadas en conocer, aprender y hacer de su vida un espacio del arte para servir de vínculo al entendimiento y participación social de la otredad, con espacios libres de violencia donde impere la oportunidad del diálogo y la creación, donde el lenguaje común sean las artes y no existan fronteras para comunicarse.

La oportunidad de abrir este espacio a través de un Diplomado en Estudios de Género y Artes, permitió que artistas e investigadoras, elaboren un diálogo vivo y único con estudiantes que desde sus propios universos fortalecieron sus voces con el acompañamiento de especialistas para establecer nuevas formas de acercarse al arte desde una mirada incluyente y participativa en la que los lenguajes artísticos se unen en cuerpos, ritmos, voces, y enseñanzas a través de la academia y la experiencia de los voceros de las artes, de la visión integradora de una comunidad interesada en la participación de sus juventudes para dejar imprimaturas en el lienzo en blanco que hace de la educación artística la posibilidad de construir nuevas miradas de acción integradora para la sociedad.

La Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas se considera afortunada de contar con especialistas comprometidas con la investigación-acción que hace de este Diplomado un semillero de posibles nuevas propuestas en beneficio del INBAL, este texto que sirva de memoria para abrir nuevos espacios de diálogo y reflexión en la educación artística.

Prólogo

Dina Comisarenco Mirkin

Subdirección de Educación en Investigación Artísticas (SGEIA), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)

¿Qué es sexo? ¿Qué es género? ¿Qué significa la sigla LGBTIQ+? ¿Qué relación tiene el género con la clase, la raza, las interacciones sociales e institucionales y el arte? ¿Cómo han cambiado estos conceptos a través del tiempo y las culturas, y cómo impactan en nuestras vidas personales, profesionales y docentes en la actualidad? Para responder a estas preguntas fundamentales del mundo contemporáneo, en la época de la protesta con diamantina, de polémicas representaciones del caudillo del sur, de la magnitud atroz de los crímenes de odio por homofobia y misoginia, del auge del movimiento #MeToo, la anulación de la resolución del caso Roe vs. Wade en los Estados Unidos, y del incremento de la violencia de género a nivel mundial durante la pandemia, el Diplomado en Estudios de Género y Artes organizado por el INBAL, fue pensado como una introducción de carácter interdisciplinario al campo de los estudios de género, incluyendo perspectivas feministas, masculinidades y teorías queer con el objeto de ofrecer a sus participantes, no solo herramientas de interpretación para sus prácticas profesionales y docentes, sino también para construir una sociedad más justa.

En las clases impartidas entre el 24 de mayo de 2023 y el 17 de enero de 2024, participaron algunas y algunos de los especialistas más destacados en estas temáticas: Mónica Mayer, Yuruen Lerma, Cynthia Pech Salvador, José Ricardo Gutiérrez, Manuel Amador, Luis Adrián Vargas, Eli Bartra, Edith Ibarra, Maricruz Castro Ricalde, Margarita Tortajada, Yael Bitrán Goren, Deborah Dorotinsky, Julia Tuñón Pablos, Karen Cordero, Cecilia Noriega Vega, César González Aguirre, y Rubén Hernández Duarte, grupo extraordinario, que pese a sus muchos intereses comunes, por sus

formaciones disciplinares y por sus variadas adscripciones institucionales, rara vez coinciden en un mismo espacio académico. Con la presente publicación nos propusimos entonces, dejar una memoria de algunas de las temáticas y las ricas discusiones críticas que sucedieron en dicho espacio académico, estimuladas por la participación activa y creativa de las y los estudiantes, para ponerlas al alcance de otros educandos, docentes y público en general y contribuir así al mejoramiento sustantivo de nuestros programas de estudio y de nuestra sociedad.

Confiamos en que el texto será una referencia de consulta importante para acercarse a la teoría y a la historiografía de los estudios de género aplicados a las distintas disciplinas artísticas, pues al poner de relieve las problemáticas compartidas y las particularidades propias de las distintas áreas, surgen infinidad de ideas y temáticas para seguir creando conocimiento desde distintas perspectivas de carácter interdisciplinar.

14

Aunque lamentablemente, por razones de carga de trabajo y de espacio editorial no todos los docentes pudieron participar en este volumen, de acuerdo con los textos recibidos pudimos respetar la estructura general del Diplomado comenzando con una primera sección dedicada a la experiencia vivencial y a la teoría, como bases para la construcción de conocimiento; una segunda, dedicada a algunas de las disciplinas artísticas y sus muchas relaciones con el género, especialmente desde las revisiones historiográficas actuales; y una tercera sección dedicada al arte feminista a nivel internacional y nacional, pues por su potencia transformadora, reviste una importancia fundamental. Cerramos con un capítulo a modo de reflexión final, que en mi carácter de coordinadora, docente y asistente puntual a todas las sesiones, caracteriza algunos de los logros pedagógicos principales del Diplomado, como la puesta en práctica de una pedagogía feminista, partiendo de la voz de las y los mismos estudiantes.

La antología comienza con un diálogo epistolar entre Yuruen Lerma y Mónica Mayer, en el que hija y madre, desde la academia y desde la práctica artística respectivamente, reflexionan con afecto y honestidad, sobre algunas de

sus propuestas pedagógicas y de contenido con las que inauguraron las dos primeras sesiones del Diplomado. Con sensibilidad y profundidad intelectual Mónica y Yuruen nos comparten algunos de sus procesos creativos, no solo sobre la planeación y ejecución de sus clases, sino también sobre las reflexiones y los aprendizajes que dichas clases les provocaron. A través de la recuperación de un género literario tradicionalmente considerado como femenino, Mónica y Yuruen rompen algunos de los paradigmas patriarcales sobre la forma en la que comúnmente se construye el conocimiento y también sobre las supuestas barreras comunicativas intergeneracionales feministas, ofreciéndonos un ejemplo de lo que las mismas autoras refieren citando a bell hooks, afirmando que, “si bien la academia no es el paraíso, el aprendizaje puede ser un lugar donde el paraíso puede ser creado.”

El capítulo segundo, a cargo de Cynthia Pech Salvador, subraya algunos momentos clave del movimiento feminista a través del tiempo, destacando sus logros sociohistóricos en sus distintos contextos, hasta llegar a los movimientos actuales, con sus continuidades y diferentes respuestas a las problemáticas planteadas por las mujeres reales. La autora traza luego un puente con el feminismo mexicano y sus múltiples cruces con los ámbitos políticos, académicos, culturales y artísticos, destacando su potencia y capacidad de transformación, y abriendo el camino para los siguientes capítulos dedicados a algunas de las principales disciplinas artísticas y sus múltiples y complejas relaciones con el género.

En los tres capítulos siguientes dedicados a la danza, la música, y la literatura, resulta significativo el descubrir cómo en todas ellas, así como en las artes visuales y otras áreas creativas, los mismos prejuicios sistémicos de género, han coartado las carreras profesionales de las mujeres, primero restringiendo sus posibilidades educativas; después, escatimando sus oportunidades para exponer, ser escuchadas en conciertos, o publicadas; y posteriormente, con el paso del tiempo, invisibilizando casi por completo sus logros productivos.

El caso de la historia de la danza, a cargo de Margarita Tortajada, se complejiza todavía más, porque como bien refiere la autora, algunos de los prejuicios históricos que pesan sobre las mujeres, tales como la preeminencia del cuerpo y los sentimientos, se sirvieron de dicha disciplina como una forma más para reforzarlos. En su texto Tortajada estudia el caso de la danza escénica mexicana premoderna y moderna, un espacio en donde las bailarinas tradicionalmente han sido intérpretes de los deseos masculinos, pero ella se concentra en cambio, en la autorrepresentación que de sí mismas realizaron algunas bailarinas y coreógrafas, tales como Yol Izma, Magda Montoya y las hermanas Gloria y Nellie Campobello primero, y más adelante Ana Mérida, Rosa Reyna, Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, quienes resistieron dicho lugar con resultados muy significativos.

De la mano de Yael Bitrán Goren seguimos el camino de varios enfoques disciplinares tales como la historia cultural, la historia de las mentalidades, la nueva historia, el giro lingüístico, y muy especialmente el feminismo (que trata con más detalle a nivel tanto internacional como nacional), hasta llegar, de forma más tardía que en otras disciplinas, al surgimiento de la musicología de género. En esta sección la autora comenta sobre el carácter conservador que caracterizó a dicha disciplina durante largo tiempo y cómo dentro de los profundos cuestionamientos propios de la nueva musicología, se forjó también la musicología de género, feminista, gay y lesbiana. Finalmente Bitrán Goren pasa revista de algunas y algunos de los principales autores de la musicología de género y sus aportes para deconstruir las jerarquías y prejuicios propios del canon musical occidental, especialmente en la música de concierto, para concluir que esta avalancha de revisiones historiográficas sigue en marcha en el momento actual, particularmente en América Latina donde todavía hay mucho camino que recorrer.

En su capítulo dedicado a la literatura y el género, Maricruz Castro Ricalde y Alba Belinda Rodríguez, se propusieron estudiar algunos de los aspectos que contribuyeron a la invisibilización de las escritoras mujeres. Partiendo del estudio de caso de un texto paradigmático de la

literatura mexicana del siglo XX, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931) de Nellie Campobello, las autoras exploran diversos aspectos materiales de dichos obstáculos, tales como: "en dónde eran editadas sus publicaciones, en dónde y quiénes las difundían," y, principalmente, en la recepción crítica de la obra durante la década de 1930 y 1940, que con sus connotaciones sexistas que reforzaban el canon de la literatura sobre la Revolución común a su época, afectó su escasa visibilidad y reconocimiento de su autora como narradora de acuerdo con los prejuicios de género de aquel entonces.

En el capítulo sexto Karen Cordero Reiman, revisita los orígenes del arte feminista en el último tercio del siglo XX, en los Estados Unidos, en América Latina y en México, para explicitar y analizar los nuevos lenguajes y las posturas artístico-políticas que caracterizaron a las artistas feministas pioneras como estrategias de resistencia frente a las limitantes estructuras patriarcales que dominaban las artes visuales.

En su texto, Cecilia Noriega Vega, presenta variados ejemplos de prácticas artísticas feministas en el siglo XXI en México, tales como: *Fe de Hechos* (2010) de Lorena Wolffer, *Las dos Alessa* (2020) de Paola García, el *Proyecto Disidenta*, *The Patchwork Healing Blanket* (2022) de Marietta Bernstorff, las pintas sobre el *Monumento a la Independencia* (2018-19), *La otra Pandemia Femicidio y violencia de género en la esfera pública* (2020) de Dora Bartilotti, y el *Tendedero* (1978) de Mónica Mayer, especialmente en sus numerosas reactivaciones contemporáneas. A partir del análisis de todas ellas la autora menciona algunas de sus características comunes tales como la utilización del cuerpo como soporte, y como forma de protesta y resistencia, el uso de las tecnologías de información, la incorporación de la diversidad sexogénerica, el sentido de la colectividad, la toma del espacio público y del espacio virtual, y su capacidad para incidir socialmente.

Finalmente en el último texto con el que cerramos la antología, planteo algunas de las características propias de una pedagogía feminista, descubiertas a partir de algunos de los comentarios realizados por los mismos estudiantes al

cierre del Diplomado. Su ubicación al final del texto, funciona de forma metafórica como el cierre del círculo planteado por Mayer y Lerma en el inicio de las clases, en el que las autoras se planteaban el interés por conocer el desarrollo del programa, y los aprendizajes obtenidos tanto por los estudiantes, como también por el mismo cuerpo docente.

El estudio de los conceptos y teorías planteados en el Diplomado y en esta antología, su análisis crítico desde las Ciencias Sociales y las Humanidades, con énfasis en la historia y en el arte mexicano de los siglos XX y XXI, tuvo por objeto ofrecer ejemplos y marcos teóricos prácticos para entender mejor el mundo en el que vivimos. Esperamos así, poder contribuir a la urgente erradicación de la discriminación de género, del acoso sexual y de la violencia de género en todas sus formas, aplicando creativamente la teoría a nuestros respectivos campos de estudio y trabajo, muy particularmente al ámbito educativo.



**La experiencia,
la teoría y el género**

Introducción a los estudios de género y al arte feminista: una conversación epistolar entre madre e hija desde el arte y la academia

Sonia Yuruen Lerma Mayer, El Colegio de Jalisco
Mónica Mayer, Pinto mi Raya

15 de marzo de 2024
Querida Yuruen,

Te escribo para decirte que disfruté mucho que compartiéramos las dos sesiones de Introducción a los estudios de género y al arte feminista que nos echamos a finales de mayo de 2023 como parte del Diplomado de estudios de género y artes, INBAL, al que nos convocó nuestra querida Dina Comisarenco. Fue muy divertido, a pesar de las dificultades de trabajar con un grupo presencial y virtual al mismo tiempo. Pero me emociona aún más colaborar contigo en este texto a dos manos que servirá como documentación de aquel primer Diplomado (que espero sea el primero de muchos) y como material para construir otros a futuro. Es todo un reto.

Para mi, el objetivo de las sesiones introductorias fue plantear algunas de las problemáticas básicas que enfrentamos las artistas, historiadoras, gestoras, etc., compartir las propuestas que ha generado el feminismo en las artes desde la producción, la teoría y la gestión, y echar a andar un proceso en el que, desde un inicio, el grupo sintiera que era un espacio seguro para preguntar, compartir y cuestionar. Creo que esto último se dio bien por la forma en la que trabajamos: a dos manos, desde generaciones distintas y en un espacio en el que cabía lo personal y lo político, la producción artística y la reflexión académica. También me parece que la confianza y las vaciladas entre nosotras dos ayudaron a crear un espacio amable, rompiendo con la idea de "autoridad", cosa que

noté en la entusiasta participación de quienes asistieron al Seminario. En fin, la forma y el contenido son importantes en una pedagogía del arte feminista. Ahora el reto es reportar en un texto lo que compartimos, pero replicando la forma, tonos y texturas con las que lo hicimos.

Como sabes, cuando doy talleres, conferencias y seminarios, generalmente comienzo hablando de lo que estoy haciendo en ese momento, lo que me apasiona, mezclando el arte, la pedagogía y el activismo. Esta ocasión no fue la excepción y les compartí la conferencia performanceada¹ en la que estoy trabajando titulada *De cómo fui encontrando mi propia voz*. Algunas de las primeras conferencias, que me pareció adecuada porque hablo de lo que llamo las “telarañas patriarcales”, que son las formas en las que los mandatos de género se nos han metido hasta el tuétano y nos impide que logremos nuestros objetivos. O sea, para tirar al patriarcado, hay que empezar por sacarnos el que hemos interiorizado. Para mí, eso es buscar un feminismo bien digerido, que no sólo sea de dientes para afuera, sino que nos cambie profundamente. Y, una de las mejores herramientas para lograr esto es el arte porque tiene matices de los que a veces carecen el activismo o incluso la academia ¿tú qué opinas?. Nos afecta de manera profunda.

No sé cómo viste la plática. A veces todavía me da un poco de pudor hablar de cómo de joven era tan, pero tan tímida, que no me atrevía a hablar en público (y ahora no me para el pico, jajaja). Mencioné, entre otras cosas, que en los cuentos infantiles de mi niñez las mujeres siempre eran princesas esperando a ser rescatadas y que en mi familia, la voz autorizada era la de mi papá por cuestiones de género, de clase y de que él se dedicaba a algo serio como los negocios y mi mamá era artista. ¡Imagínate! En otras palabras, mi mamá era un cero a la izquierda en cuanto a autoridad y



1. Gran parte de mi trabajo desde los años 70 han sido proyectos artísticos complejos de práctica social cuyo elemento central es una conferencia, como son las dos presentadas en el Diplomado. Para más información sobre *Archiva: obras maestras del arte feminista en México* consultar el blog *De Archivos y Redes*. Del proyecto *De cómo fui encontrando mi propia voz* es una obra en proceso. Se puede consultar más información sobre la pieza en el blog *Hablando se entiende la gente. Interviniendo el archivo de Pinto mi Raya a partir del texto, la imagen y la palabra*.

por eso a mi me consideraban la hermana morralera. Me parece importante hablar de estos temas en los espacios educativos porque sin esa fortaleza, sin esa confianza en nosotras mismas, es difícil resistir. Muchas mujeres abandonan el arte por eso. En este sentido, a mi me sirvió mucho ir al *Woman's Building*, la escuela de arte feminista, porque como la educación partía de nuestras experiencias y de lo que sentíamos, poco a poco fui entendiendo estos mecanismos.

Pero la cosa no termina en la familia. Posteriormente, en la escuela y en la vida profesional, los micromachismos (como los maestrxs que le ponen menos atención a las estudiantes), los mitos (como el del artista "genio"), y la franca discriminación (como la ausencia de las artistas en las colecciones de arte públicas y privadas), acaban confirmando lo que se aprendió en casa. ¡Qué más bien suenan como macromachismos! (Oye, ¿hay un equivalente como microrracismo, microclasicismo, etc? Porque esos también abundan). Para cambiar las cosas en el arte, hay que visibilizar todo esto.

Como mi conferencia performanceada tiene que ver con las primeras pláticas que di desde los años setenta, cuando empezaba en el arte y en el feminismo, me pude referir tanto a las mujeres artistas en nuestro país (Frida Kahlo, Olga Costa o María Izquierdo), al feminismo en México en los setenta y algunas de sus propuestas desde las artes visuales, y al arte feminista (en Estados Unidos con artistas como Judy Chicago o Suzanne Lacy o mexicanas, como los colectivos *Polvo de Gallina Negra* y *Tlacuilas y Retrateras*) lo que me permitió hablar de una gran cantidad de artistas como Magali Lara, Rosalba Huerta y Ana Victoria Jiménez. Pero no quería nada más hablar de las mujeres artistas para referirme a lo invisibilizadas que han estado en general, sino a lo que más me importa que es ¿Qué se está proponiendo en el arte desde el feminismo? Esto me permitió referirme a diversos aspectos artísticos de la obra, porque para mí, como siempre lo digo, para que el arte sea revolucionario, tiene que serlo en términos temáticos y artísticos. Además, como bien dijo Suzanne Lacy "el arte tiene que ser lo que nosotras necesitamos que sea". Esta presentación dio para

una buena discusión sobre las similitudes y diferencias que hay en términos de género en las distintas disciplinas artísticas. ¿Te parece que sí cumplió esta función?

En fin, no me quiero extender porque tú planteaste la estructura de ambas sesiones, tanto en lo teórico como en las dinámicas que llevamos a cabo y mejor te cedo la palabra.

Besos,

Mónica

16 de marzo de 2024

Hola ma,

Pues aquí andamos, nuevamente, colaborando en otro proyecto que nos atraviesa de múltiples formas, como bien lo escribiste en tu carta. Creo que ya le agarramos a esto de escribir(nos) textos en formato epistolar para publicarlos en espacios académicos o artísticos², en los cuales, cabe mencionar, esta escritura no necesariamente se considera legítima ni formal por no ser “objetiva” ni “parcial”. Pero bueno, como siempre decimos, nuestras prácticas artísticas y académicas justo pretenden irrumpir en esos sistemas colonialistas, patriarcales, racistas y jerárquicos de nuestras epistemologías, metodologías y ontologías³ (¡ándale! Ya

24



2. Para nuestros textos en este formato, véase: Yuruen Lerma. “Colofón”. En Julia Antivilo y Katnira Bello (comps.). *Intimidades o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: 17 Editorial, 2021, pp. 343-346; Yuruen Lerma y Mónica Mayer. “Carta a mi madre (no sé de dónde se me ocurrió este título)”. En Julia Antivilo Peña y María Laura Rosa “40 años de *Pollo de Gallina Negra*. Arte feminista en México” Buenos Aires: W-galería, 2023, pp. 58-64.

3. De forma MUY general, la epistemología se refiere a las teorías del conocimiento y a cómo éste se produce; la metodología se relaciona con los procesos y las prácticas que se llevan a cabo para investigar; y la ontología dilucida las teorías del ser y la existencia. Si bien las coloco en espacios separados, éstas se complementan, afectan y atraviesan y su análisis en conjunto da cuenta de mecanismos de poder en el marco de la producción del conocimiento. Desde los feminismos se han construido múltiples aproximaciones de cada uno, las cuales han abonado a la construcción, desdoblamiento, reconstrucción y transformación del conocimiento en las diferentes áreas, como la académica y la artística. Algunas referencias son: Bárbara Biglia. “Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social.” Irantzu Mendia Azkue, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion,

saqué mis palabrotas de Doctora...) por lo que, te confieso, me encanta que nos apropiemos de estas espacios y, que desde la palabra escrita y lo lúdico, registremos y coloquemos aquello que, en este caso, compartimos y construimos durante esas dos sesiones del Diplomado. Además, no es gratuito que tanto tu tesis de Maestría⁴ como la mía de Doctorado⁵ tengan como eje central la producción y el análisis epistolar, pues esta forma de comunicación y de compartir nuestras experiencias y saberes, desde hace mucho tiempo, nos mueve y atraviesa profundamente.

Debido a que esta comunicación epistolar es más pública que privada, pues no sólo se da entre nosotras sino que también consideramos como interlocutorxs a quienes participaron en el Diplomado, así como a quienes lean este texto posteriormente, me parece importante establecer cómo decidimos estructurar ambas sesiones. Como dices en tu carta, nuestra decisión fue a partir de los temas que nos atravesaban en ese momento: para ti, en el marco de tu proyecto artístico para el Sistema Nacional de Creadores de Arte, y para mi, por el hecho de haber concluido el Doctorado en Estudios Feministas y estar apostándole a la docencia; tú

Jokin Azpiazu Carballo (eds.), *Otras formas de (re)conocer Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Bilbao-Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 2014, p. 25; Eli Bartra. "Acerca de la investigación y la metodología feminista." Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Rios Everardo. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Ciudad de México: UNAM, 2012, pp. 67-77; Martha Patricia Castañeda Salgado. "Epistemología feminista: propuestas y desafíos". Seminario de Redes Femeninas en la Historia y Estudios de Género, Virtual. El Colegio de Jalisco, 26 de agosto de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zpe-GxCzACA>. Consultada el 22 de enero del 2022. Martha Patricia Castañeda Salgado. "Etnografía feminista." Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Rios Everardo. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Ciudad de México: UNAM, 2012; Ana María Bach, *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*, Buenos Aires Editorial Biblos, 2010 Sandra Harding. *Una filosofía de la ciencia socialmente relevante. Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista*" en Norma Blazquez Graf et al. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México, UNAM, 2012, pp. 39-65; Patricia Hill Collins. *Black Feminist Thought*. Londres: Routledge, 2000.

4. Mónica Mayer. "Feminist art. An effective political tool" Tesis para obtener título de Maestría en Arte. Goddard College, 1980.

5. Yuruen Lerma. "Ojalá la guerra no hubiera terminado. Prácticas, redes e identidad epistolar de Trixie Mayer, una joven mexicana inglesa en tiempos de guerra (1942-1946)" Tesis para obtener título de Doctorado en Estudios Feministas, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, 2022.

desde el arte, yo desde la academia; tú desde una carrera consolidada (sí, ya eres vieja tan vieja que eres *rockstar*), yo desde una carrera que si bien ya lleva varios años, podríamos decir que está más en sus inicios. Además, algo sumamente importante de recalcar es que fuimos las primeras en impartir las clases del Diplomado lo cual configuró nuestra participación pues nos tocó sentar las bases, el lenguaje y los conceptos de lo que más adelante vendría.

Entonces, a continuación esbozaré mi parte, aunque cabe aclarar que siempre se dio en diálogo entre las dos y lxs participantes, para que después tú continúes elaborando lo que presentaste, que considero que es súper importante especialmente ahora que eres voz legítima (léase con un chiqui-tono burlón) dentro del arte y el feminismo y que a veces no conocemos todo el proceso por el que pasan las personas.

El primer día, tras presentarnos, comenzamos con una actividad de definiciones de conceptos clave obtenidas de organismos internacionales⁶, como género, sexualidad, arte feminista, violencia de género, feminismo, etc. Les entregamos los conceptos y sus definiciones de forma separada para que las unieran así como un concepto sin definición para que lxs estudiantes produjeran la suya. Con esta actividad, las reflexiones grupales que propiciamos fueron en torno no solo a aprender nuevos conceptos relacionados con la temática del Diplomado y, con ello, construir un lenguaje en común, sino también a discutir cómo los conceptos tienen diversas definiciones por lo que es importante: no asumir que todas las personas e instituciones las entienden por igual; reconocer y problematizar que hay organismos nacionales e internacionales que producen, legitiman y constituyen definiciones pero que éstas nunca son estáticas, es decir, tienen una historia y dependen de un contexto y de una agenda en particular; y, finalmente, que es importante que nosotrxs, desde nuestras espacias, construyamos nuestras propias definiciones como estrategia de lucha y resistencia

26



6. SEGOB y Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, *Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales*, Ciudad de México: Secretaría de Gobierno, Consejo Nacional para la Prevención de la Discriminación, 2016.

en contra de procesos de invisibilización, borramiento y silenciamiento, pues como escribió la gran poeta, filósofa y activista feminista afroamericana Audre Lorde:

Todas [estamos] unidas en la guerra contra la tiranía del silencio... Quienes escribimos debemos analizar la verdad de lo que decimos, pero también la verdad del lenguaje con el que hablamos. A quienes no escriben les corresponde compartir y difundir las palabras que consideramos importantes. Pero lo esencial es que todas enseñemos, mediante la vida y la palabra, las verdades en las que creemos y que conocemos más allá de la razón. Pues sólo así, participando en un permanente proceso vital de creación, en un proceso de crecimiento, nos será posible sobrevivir.⁷

Después, presentaste la conferencia sobre encontrar tu voz propia de la que ya hablaste en tu carta anterior y te comento que tu conferencia me pareció muy importante pues lograste entretener tu proceso llevándolo a un espacio político, afectivo y de transformación. Además, siempre me gusta mucho ver la cara de las personas que se sorprenden con lo que dices y cómo lo dices y creo que es muy importante que todxs hagamos ese ejercicio genealógico o arqueológico de nuestros propios procesos pues dan cuenta de muchísimas cosas importantes tanto a nivel personal como social e histórico.

Posteriormente, platicamos que sería pertinente traer a la discusión las problemáticas sociales e históricas que abordan los feminismos con el fin de historizar y contextualizar aquello que estábamos hablando y esa parte me tocó presentarla a mi. Comencé, evidentemente, soltando preguntas para que desde nuestros lugares de enunciación⁸ nos engancharáramos con el tema, y éstas fueron: ¿qué, por qué y para qué son los feminismos? así



7. Audre Lorde, La transformación del silencio en acción, *Revista Adynata*.

8. Lucía Carolina Muñiz Leal. "El "lugar de enunciación": Sobre la realidad de la interpretación histórica". *Euphyia*, vol. 10, n.º 18, enero de 2016, pp. 9-30, doi:10.33064/18euph1340.

como ¿En tu institución o práctica, cómo se abordan los feminismos y la perspectiva de género? Dicha discusión nos permitió pensar sobre la importancia y relevancia de la lucha feminista en el pasado y en el presente. Después, compartí estadísticas y eventos sucedidos a lo largo de la historia para problematizar, de forma interseccional⁹, cómo se estructuran las relaciones de poder –de género, raza, edad, clase, nacionalidad, etc.– y cómo se materializan en diferentes tipos de violencias hacia cuerpos particulares. Por ejemplo, hablé sobre los 11 feminicidios que suceden en México cada día y muy probablemente queden impunes;¹⁰ sobre cómo México, después de Brasil, es el segundo país con mayor cantidad de transfeminicidios¹¹. También referí los diferentes tipos de violencia que existen en pareja, usando el violentómetro¹² para visibilizarlos y discutimos sobre las violencias en espacios laborales cuestiones de acoso y hostigamiento sexual, por ejemplo, que más del 77% de las mujeres ha sido víctima de acoso sexual en algún momento de su vida, siendo la calle el lugar donde ocurren más agresiones de este tipo.¹³ Hablamos de la brecha salarial, trabajo de cuidados y lo que implica en cuestión económica;¹⁴ sobre la violencia digital y borramiento de nuestras historias y vidas en espacios como Wikipedia;¹⁵ o el efecto del patriarcado en los hombres cis en relación con cuestiones de salud,¹⁶ así como las múltiples y numerosas leyes que desde la lucha de mujeres y feministas se han dado a lo largo de la historia



9. Kimberle Crenshaw. "Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics." *University of Chicago Legal Forum*. 8 (1). 1994.

10. Angélica Jocelyn Soto Espinosa. "En México, al día son asesinadas 11 mujeres" *Cimanoticias*, 18 junio, 2020.

11. Marcela Nochebuena. "8M: Por cada transfeminicidio en México hay hasta tres más no registrados, estiman activistas". *Animal Político*, 06 de marzo, 2024.

12. IPN. Violentómetro. s/f. <https://www.ipn.mx/genero/materiales/violentometro.html>

13. ENKOLL. Encuesta Violencia de Género y Acoso Sexual en México, 2022, p. 6.

14. *Disidenta* Comunidad de práctica social y saberes feministas. *Glosaria. Cuidados*. Lorena Wolffer + Dapthé Cuevas + Daniela Rea. Podcast publicado el 25 enero de 2024.

15. Ivonne Núñez. "Editatona: Así es como un grupo de mujeres busca reducir la brecha de género en Wikipedia." *El Financiero*, 27 de enero de 2023.

16. Jonathan Silva. *Ideas patriarcales, peligro para la salud mental de hombres*. 12 de junio de 2023.

de este país para ser sujetas de derecho y por lo que hoy en día seguimos luchando. Definitivamente creo que fue un día intenso y tengo muchas ganas de saber qué opinaron lxs estudiantes.

Para el segundo día presenté otro tema que me atraviesa por completo y que no sólo lo he estudiado sino que he sido parte de él, pues tiene que ver con el proceso de profesionalización de la perspectiva de género y el feminismo en el país. Argumento lo anterior por el hecho de haber estudiado la Maestría en Estudios de Género en el Colegio de México (2014-2016) y el Doctorado en Estudios Feministas en la UAM-Xochimilco (2018-2022), pues su existencia y mi estancia en estos dos programas se dieron en contextos particulares de luchas dentro y fuera de la academia. Por ello, considerando el Diplomado que impartíamos, me pareció importante reflexionar sobre la existencia e inserción de éste como parte de un momento más amplio en el que, gracias a profesoras, investigadoras y activistas, las diferentes instituciones académicas de todo el país han incorporado –poco a poco y en ocasiones muy a su pesar y colocando múltiples barreras antes, durante y después del proceso de creación y ejecución de los programas– estas temáticas a sus planes de estudio. Dicha discusión nos llevó a pensar sobre las consecuencias, discusiones y problemáticas que el proceso de profesionalización conlleva.¹⁷ Así, construí una cartografía de los programas de posgrado nacionales en estudios de género y feministas, su institución y año en el que se fundaron con el fin de visibilizar, temporal y espacialmente, cómo ha ido avanzando la agenda política educativa de la perspectiva de género y feminista, pues como escribió Marta Torres “La creación de espacios ad hoc y la institucionalización de los estudios de género son posibles porque el movimiento feminista ya había alcanzado la suficiente solidez para ser un actor social reconocido.”¹⁸

En este punto, fue muy necesario resaltar que



17. Para más sobre esta discusión, véase Zillah Eisenstein. *Señuelos sexuales. Género, raza y guerra en la democracia imperial*. Barcelona: Bellaterra. 2006.

18. Marta W. Torres Falcon. “El movimiento feminista mexicano y los estudios de género en la academia” *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, volumen 23 (2019), pp. 203-219.

los procesos feministas educativos, pedagógicos y de aprendizaje ni iniciaron en la academia ni se dan únicamente ahí sino que se construyeron, construyen y construirán en espacios periféricos, alternativos y autogestivos y en lugares fuera del aula como en las calles, en los bares, en las casas, en las caminatas y en las marchas, etc. Por eso, también hice un recuento de algunas de estas propuestas con el fin de quebrantar ciertas prácticas rígidas y excluyentes de la academia que minimizan la pertinencia y calidad de estos espacios de transformación y posicionarlas en un lugar de suma importancia. Por ello, en la presentación recuperé dos imágenes que obtuve de mi Facebook que considero que son denuncias y críticas –desde su forma y su contenido, como dices– muy necesarias que tenemos que hacer, especialmente si estamos dentro de ella... y pues yo estoy más que inserta.¹⁹

30

En esta parte, retomé el trabajo que hizo la maravillosa historiadora feminista la Dra. Ana Lau Jaiven –quien como sabes, fue mi directora de tesis y me ha enseñado muchísimas cosas– sobre el proceso de profesionalización del feminismo y los estudios de género en México. Si bien en esta carta no haré un recorrido porque para eso ya lo hizo Ana,²⁰ me parece importante retomar cómo argumenta que en cada década surgen y se suman nuevos y diferentes sentidos a las luchas y demandas feministas y que éstas atraviesan y son atravesadas por contextos sociopolíticos y eventos sociales, claro, sin dejar fuera que existen pugnas y tensiones dentro del propio movimiento. Por mencionar solo algunos ejemplos, analiza cómo el temblor del 85 en la Ciudad de México hizo que las demandas por trabajos no precarios se pusieran al centro de la discusión; cómo en los 90, la visibilización de los feminicidios en Juárez conllevó a luchar en contra de las violencias sexuales y de género y



19. De la primera imagen, asumo que la frase es una cita del libro de bell hooks “Enseñar a transgredir. La educación como práctica de libertad”, 2021. Por el momento y por desgracia, desconozco la autoría de la segunda imagen. Si alguien la conoce, les pido por favor que me contacten.

20. Ana Lau Jaiven. Conferencia magistral “La praxis feminista a lo largo del tiempo, (1970-2021)” Red Iberoamericana de historiadoras, 9 de abril 2021.

cómo el levantamiento del EZLN insistió en problematizar cómo las experiencias y luchas de mujeres son atravesadas por múltiples discriminaciones, como las de raza, clase o edad. Más recientemente, abordó cómo la transición hacia una vida digital ha producido problemáticas, posibilidades y luchas las cuales están presentes, también, en el espacio académico.

Haciendo eco con tu presentación, en el segundo día concluí mi participación compartiendo mi propio proceso de encontrar mi voz en el espacio académico desde mi investigación de doctorado en la que justamente se entretijeron cuestiones personales, familiares y de archivo, gracias a que nuestra familia no solo registró en cartas sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial, sino que las resguardaron por más de 70 años y se convirtieron en mi fuente primaria de la investigación. Con ellas, pude estudiar las experiencias de Trixie, mi tía abuela, durante su participación activa en dicho momento histórico y, entre otras cosas, irrumpir en los procesos de invisibilización dentro de la familia y de la historia pues ella, gracias a sus prácticas epistolares, se supo y posicionó como sujeto histórico que quiso trascender con sus escritos.

Para ir cerrando, quiero mencionar que me gustó mucho que les pedimos a lxs alumnxs investigar artistas feministas y exponer sus propios procesos artísticos lo cual fue genial porque pudimos escuchar de propia voz los intereses y aproximaciones de cada unx. Además, concluimos con preguntas abiertas para permitir que las reflexiones continuaran respecto a ¿Qué y para qué se hace arte feminista? y ¿Cómo nos autoinvisibilizamos a nosotrxs mismxs? lo cual me parece que son preguntas muy potentes y, eventualmente, me gustaría conocer cómo se dieron estas reflexiones en las que que por falta de tiempo ya no pudimos ahondar más.

En fin, sigamos con este diálogo escrito y te lanzo la bolita ahora a ti con la pregunta de cómo se inserta tu trayectoria profesional en todo este proceso que compartí y qué estrategias pedagógicas te han funcionado y cuáles no.

¡Ay nomás!

Abrazos

Yuru

PD. Yo no he escuchado microclasismos y microrracismo – que evidentemente eso no significa que no existan o no se hayan desarrollado– pero me pondré a buscar y te aviso.

30 de marzo de 2024

Hola Yuru,

En efecto, durante la primera sesión te echaste un recorrido muy amplio sobre diversos aspectos del feminismo, desde las violencias que enfrentamos como mujeres, hasta las formas en las que hemos ido construyendo conocimiento y redes. Me gustó mucho y aprendí un montón porque, como sabes, yo soy una feminista silvestre, empecé en los años en los que el aborto era ilegal en todo México, no existían los estudios de género y el acoso sexual en la universidad no se denunciaba y estaba perfectamente naturalizado. En el arte éramos unas cuantas artistas que empezábamos a hablar sobre estos temas. Escucharte me permitió situar lo que estamos haciendo en nuestro campo dentro del contexto más amplio del feminismo.

Tu segunda pregunta es más espinosa: ¿qué estrategias pedagógicas me han funcionado y cuáles no? Para mí es un misterio total. Yo puedo presentar las mismas obras, la misma conferencia o el mismo taller ante diversos públicos y las reacciones invariablemente son diferentes. En otras palabras, en cada presentación aprendo. Hay públicos con los que se entabla una conexión inmediata, otros con los que se logra después de batallar un rato y los que de plano es imposible. Antes me azotaba pensando en que si no funcionaba era porque yo la había regado, pero hoy sé que es más complejo que eso. Sin embargo, procuro estar atenta a las reacciones del grupo frente a mí para tratar de responder a sus necesidades y constantemente

abro espacios de participación. Este proceso es aún más misterioso si hablamos de la creación de una obra: una pieza como *El Tendadero* estuvo guardada treinta años y, cuando cambió el contexto, se viralizó. Por cierto, sentí que se entabló una buena relación con quienes participaron en el Seminario. En fin, tendremos que hablar más de todo esto cuando nos veamos.

Para la segunda sesión dejé atrás mi proceso como artista, para centrarme en cómo se nos discrimina a las mujeres en el medio cultural y qué hacer al respecto. Para ello compartí mi conferencia performanceada *Archiva: obras maestras del arte feminista en México*, en la que hablo de los procesos de invisibilización y auto-invisibilización de las mujeres artistas. Por ejemplo: ¿Cómo nos autoboicoteamos las artistas al seguir los mandatos sociales que nos impiden promovernos con la fuerza necesaria por miedo a ser tachadas de presumidas, exageradas, poco femeninas y tantas otras cosas más? ¿Qué nos dicen las estadísticas sobre la presencia de mujeres artistas en los museos y galerías, y por qué en los años 80 las únicas que escribíamos sobre esto éramos las artistas y a la academia por fin le interesó el tema varias décadas después? Y, por último, ¿Qué acciones he tomado personalmente para cambiar esta situación, incluso desde el arte? En otras palabras, esta segunda conferencia se centró más en qué hacer para desarrollarnos plenamente.

En esta conferencia performanceada, que a veces se disfraza de arte, otras de activismo o, como en este caso, de pedagogía, planteo problemáticas y estadísticas en el medio de las artes visuales, pero su formato mismo busca comunicar algunas de las aportaciones del arte feminista, que es lo que a mí me apasiona. Ya sabes, siempre planteo que para mí arte feminista es todo lo que cada artista que se defina como tal afirma que es (siempre y cuando lo justifique), pero hay ciertos aspectos que me interesan particularmente porque, más allá de centrarse en una temática, cuestionan la estructura misma del arte. Esta pieza, aparte de ser multiusos, se sale de los espacios tradicionales del arte y pretende entablar una relación de diálogo con el público, alejándose de la mera contemplación y adaptándose a cada contexto. Me hubiera gustado saber qué dijeron quienes

participaron en el Seminario acerca de la idea de cuestionar y redefinir el arte. En fin, será interesante ver qué te pareció la segunda sesión.

Besos,
Mónica

15 de abril de 2024

Hola nuevamente,

Me ha gustado mucho este ejercicio de repensar, recordar y escribir sobre estas ocho horas que pasaron de volada y que disfrutamos tanto. Te confieso que me ha movido y he llevado varias de estas reflexiones a las aulas en las que ahora estoy dando clase y que me empuja a cuestionar mi posicionamiento como profesora así como las relaciones de poder que existen, pues definitivamente considero el aula como uno de mis espacios de lucha y la pedagogía feminista como mi herramienta para dismantelar la violencia. Por ello, este Diplomado y este texto me han empujado a pensar en cómo podemos romper esas dinámicas, cosa que me parece urgente pues la situación que vivimos es insostenible. En este sentido, ojalá podamos construir otros espacios de diálogo junto con la comunidad que se conformó en estos días y con quienes leen estas palabras para dialogar más al respecto. Mientras tanto, aprovecharé, cuando salga publicado este documento, a leer lo que algunxs participantes escribieron y sé que me dará mucho gusto conocer su trayectoria en el marco de este espacio.

Si bien me encantaría continuar con esta plática epistolar, y estoy segura que a ti también, debemos ir cerrando pues hay lineamientos editoriales a los que nos tenemos que acatar –repito, el contexto lo es todo y los textos académicos, artísticos y epistolares son completamente estratégicos y ¿ficticios?. En este caso, quiero concluir con algunas reflexiones surgidas en este Diplomado.

Comienzo con la dedicatoria de mi tesis en la que escribí “Para todas las que estuvieron, para las que están y para las que estarán. Todas nuestras historias son importantes, relevantes y necesarias. Todas nuestras vidas merecen ser contadas.”²¹ Me parece lindo concluir con esta auto-cita (jeje) por la importancia de re-conocer nuestras genealogías y voces, no sólo de ancestras familiares, sino también las epistémicas y afectivas así como dar lugar a nuestro trabajo desde lo colectivo y enunciar nuestra responsabilidad de emplear los lugares que ocupamos para nombrar y visibilizar(nos) a otras personas –acciones que continuamente consideramos en nuestra participación. Lo anterior con el fin de generar estrategias de transformación para posicionar todas las vidas en un lugar de importancia, incluyendo las nuestras ... que puede sonar sencillo pero creo que es un trabajo que debemos hacer continuamente. Y esto lo pienso no sólo en espacios de escritura, sino dentro de las aulas, en las pláticas familiares o donde sea y que si bien puede ser un proceso doloroso, incómodo y contradictorio, como escribió nuestra querida amiga Lía García, “Invitar a la memoria es volverse a romper, una y otra vez, para recoger todos los fragmentos y tejer una historia. Volverse a romper es, simplemente, mirarse en miles de facetas”.²² En este sentido, considero que en el Diplomado pudimos abrazar esas memorias, nuestras historias, para re-pensarnos y re-narrarnos en un espacio colectivo, seguro y afectivo.

Finalmente, me parece interesante reconocer lo importante y también lo difícil que es llevar la teoría a la práctica en el marco de propuestas pedagógicas transformadoras y dentro de espacios académicos particulares, pues dentro de estos, generalmente predomina una jerarquía que las coloca en lugares excluyentes. Por ello, considero que para generar espacios transformativos, es necesario entretejerlos desde la acción para no vaciarlos de contenido y una forma para hacerlo la retomo de la maravillosa bell hooks quien escribió que “cualquier teoría que no puede ser compartida en una

● ● ● ● ●
21. Yuruen Lerma, *Ibid*, p.2.

22. Yuruen Lerma, *Ibid*, p. 260.

conversación cotidiana, no puede ser utilizada para fines educativos."²³

En fin, agradezco haber sido parte de esta espacia y este entramado de saberes junto contigo, Dina y lxs profxs los cuales, ojalá hayan sido importantes para quienes los tomaron y que les hayan detonado espacios de reflexión, incomodidad y creación.

Bueno, pues hasta la próxima y nos vemos el domingo
=)

Yuru

PD. Ojalá no se nos haya olvidado nada para este registro de nuestra participación en el Diplomado, pero bueno, amable lectorx, recuerde que, si tiene dudas... pregunte.

Referencias

- Bach, Ana María. *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*, Buenos Aires Editorial Biblios, 2010
- Bartra, Eli. "Acerca de la investigación y la metodología feminista." Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Rios Everardo. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Ciudad de México: UNAM, 2012, pp. 67-77.
- Biglia, Bárbara. "Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social." Irantzu Mendia Azkue, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion, Jokin Azpiazu Carballo (eds.), *Otras formas de (re)conocer Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Bilbao-Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 2014, p. 25.
- Castañeda Salgado, Martha Patricia. "Epistemología feminista: propuestas y desafíos". Seminario de Redes Femeninas en la Historia y Estudios de Género, Virtual. El Colegio de Jalisco, 26 de agosto de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zpe-GxCzACA>. Consultada el 22 de enero del 2022.
- Crenshaw, Kimberle. "Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics." *University of Chicago Legal Forum*. 8 (1). 1994. <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>
- Disidenta*. Comunidad de práctica social y saberesfeministas. Glosaria. Cuidados. Lorena Wolffer + Daptnhe Cuevas + Daniela Rea. Podcast publicado el 25 enero 2024. <https://open.spotify.com/episode/1mOpycuhfbQfBNN9Xzvg25?si=d084a8e681624231>
- Eisenstein, Zillah. *Señuelos sexuales. Género, raza y guerra en la democracia imperial*. Barcelona: Bellaterra. 2006.
- ENKOLL. Encuesta Violencia de Género y Acoso Sexual en México, 2022, p. 6. <https://bit.ly/4g1pbBf>
- Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought*. Londres: Routledge, 2000.

hooks, bell. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Routledge, 1994, p. 64.

IPN. Violentómetro. s/f. <https://www.ipn.mx/genero/materiales/violentometro.html>

Jaiven, Ana Lau. Conferencia magistral "La praxis feminista a lo largo del tiempo, (1970-2021)" Red Iberoamericana de historiadoras, 9 de abril 2021. https://www.youtube.com/watch?v=F_LaHtfRneo

Lerma, Yuruen. "Ojalá la guerra no hubiera terminado. Prácticas, redes e identidad epistolar de Trixie Mayer, una joven mexicana inglesa en tiempos de guerra (1942-1946)" Tesis para obtener título de Doctorado en Estudios Feministas, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, 2022. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/27360>

Lerma, Yuruen. "Colofón". En Julia Antivilo y Katnira Bello (comps.). *Intimidades o no. Arte, vida y feminismo*. Ciudad de México: 17 Editorial, 2021, pp. 343-346.

Lerma, Yuruen y Mónica Mayer. "Carta a mi madre (no sé de dónde se me ocurrió este título)". En Julia Antivilo Peña y María Laura Rosa "40 años de *Polvo de Gallina Negra*. Arte feminista en México" Buenos Aires: W-galería, 2023, pp. 58-64.

Lorde, Audre. La transformación del silencio en acción, Revista *Adynata*, <https://www.revistaadynata.com/post/la-transformaci%C3%B3n-del-silencio-en-acci%C3%B3n-audre-lord>

Mayer, Mónica. "Feminist art. An effective political tool" Tesis para obtener título de Maestría en Arte. Goddard College, 1980.

Mayer, Mónica. *Archiva: obras maestras del arte feminista en México*. Proyecto De Archivos y Redes. En <http://www.pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-ana-victoria-jimenez-2/archiva/archiva-obras-maestras-del-arte-feminista-en-mexico-el-indice.html>.

Mayer, Mónica. *De cómo fui encontrando mi propia voz*. Proyecto Hablando se entiende la gente. Interviniendo el archivo de Pinto mi Raya a partir del texto, la imagen y la palabra. En <http://www.hablando.pintomiraya.com/component/k2/item/13-lista-de-conferencias>.

- Muñiz Leal, Lucía Carolina. "El "lugar de enunciación": Sobre la realidad de la interpretación histórica". *Euphyía*, vol. 10, n.º 18, enero de 2016, pp. 9-30, doi:10.33064/18euph1340.
- Nochebuena, Marcela. "8M: Por cada transfeminicidio en México hay hasta tres más no registrados, estiman activistas". *Animal Político*, 06 de marzo, 2024, <https://animalpolitico.com/genero-y-diversidad/transfemicidio-mexico-subregistro-violencia>
- Núñez, Ivonne. "Editatona: Así es como un grupo de mujeres busca reducir la brecha de género en Wikipedia." *El Financiero*, 27 de enero 2023, <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/2023/01/27/editatona-asi-es-como-un-grupo-de-mujeres-busca-reducir-la-brecha-de-genero-en-wikipedia/>
- SEGOB y Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, *Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales*, Ciudad de México: Secretaría de Gobierno, Consejo Nacional para la Prevención de la Discriminación, 2016. En <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/225271/glosario-TDSyG.pdf>
- Silva, Jonathan. *Ideas patriarcales, peligro para la salud mental de hombres*. 12 Jun 2023. <https://ibero.mx/prensa/ideas-patriarcales-peligro-para-la-salud-mental-de-hombres>
- Soto Espinosa, Angélica Jocelyn. "En México, al día son asesinadas 11 mujeres" *Cimanoticias*, 18 junio, 2020, <https://cimacnoticias.com.mx/2020/06/18/en-mexico-al-dia-son-asesinadas-11-mujeres/#gsc.tab=0>
- Torres Falcon, Marta W. . "El movimiento feminista mexicano y los estudios de género en la academia" *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, volumen 23 (2019), pp. 203-219. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-movimiento-feminista-mexicano-y-los-estudios-de-genero-en-la-academia-1065869/>

Del origen del feminismo como lucha de las mujeres a la potencia del arte feminista

Cynthia Pech Salvador

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)

Introducción

Hoymás que nunca resulta pertinente que los y las estudiantes de arte conozcan lo fundamental del pensamiento feminista, surgido en Occidente, y la repercusión que como movimiento social y político ha tenido en el mundo no sólo para entender las luchas y logros para la vida de las mujeres, sino también, como una filosofía que apuesta por la igualdad y la equidad entre hombres y mujeres.

Entender el feminismo como un movimiento político y social, conlleva a asumir que es un movimiento que ha “desatado cambios y transformaciones principalmente para la vida de las mujeres”²⁴, a partir de visibilizar, en un primer momento, la opresión y las condiciones de desigualdad que las mujeres han tenido a lo largo de la historia y en distintos contextos mundiales, y en un segundo momento, para mostrar los caminos posibles que, como acontecimiento histórico, ha supuesto para el orden “tradicional” de la realidad como, en principio, el reconocimiento de la mujer como sujeto político capaz de tener agencia y poder de participación en todos los ámbitos de la sociedad; posteriormente, demostrar que sin la participación activa de las mujeres la realidad de este mundo no sería la misma.

En este sentido, la impronta del feminismo es justamente la de visibilizar a las mujeres, sacarlas del ámbito privado y posicionarlas como agentes sociales con voz propia. Una voz que poco a poco ha ido escuchándose, haciendo eco y ganando espacios sociales, políticos y culturales. Difícil resulta, como vemos hoy, separar al feminismo de su



24. Bartra, Eli, Lau Jaiven, Ana y Viera Alcazar, Merari. (Coordinadoras). *Feminismo en acción*. México: UNAM, 2021, p.7.

potencia política y su incidencia social en todo el orbe. Sus principios, desde el inicio, tuvieron alcances universalistas²⁵ que pugnaban, en su momento, por conseguir derechos universales. Así, el llamado “feminismo” surgió también como una perspectiva ética a favor sí de las mujeres, pero siempre en relación con sus semejantes, los varones. Hoy, el feminismo sigue apostando por una ética donde la diversidad sea respetada, pero también, apuesta por una epistemología que parta de lo personal que hay en la vida de las mujeres en su devenir como sujetos políticos. Por tanto, la apuesta ha sido siempre grande, y por ello, hoy, el feminismo, como un Movimiento Social de las mujeres, debe entenderse como “el piso común”²⁶ que reúne a las distintas luchas de las mujeres para conseguir la meta colectiva en común: anular la subordinación de las mujeres, impuesta por el patriarcado como sistema político, social y cultural, que privilegia a los varones sobre las mujeres y ancla su opresión en esta desigualdad²⁷.

42

De tal manera que el término feminismo aglutina otros feminismos que son nombrados desde los propios contextos de las mujeres que luchan por su emancipación. Es justamente esta diferenciación sobre las desigualdades que viven las mujeres respecto de las distintas geografías y condiciones sociohistóricas, que el movimiento feminista ha logrado también visibilizar para dar cuenta que en la opresión de las mujeres no sólo está la diferencia género/sexual, sino la racialización y la clase social, que la condicionan.



25. Universalista significa que los principios fundamentales del feminismo alcancen a todas las mujeres; es decir, que el derecho al voto, así como la libre decisión de las mujeres a decidir sobre su propio cuerpo, por ejemplo, se convirtieran en derechos de las mujeres en todo el mundo. Si bien es cierto que las propias especificidades culturales de las mujeres, han mostrado que no todos los preceptos del feminismo alcanzan a todas las mujeres, además, que no todas las mujeres tienen las mismas necesidades reivindicativas en los llamados derechos universales. Sin embargo, el carácter universalista del feminismo debe entenderse como una filosofía de vida que persigue la emancipación de las mujeres en todos los contextos donde el patriarcado existe en sus distintas formas.

26. Bartra, Eli. “De las olas del feminismo al maremoto”, en Eli Bartra, Ana Lau Jaiven y Merari Viera Alcazar (Coordinadoras). *Feminismo en acción*. México: UAM, 2021, p. 30.

27. Pech, Cynthia. “Patriarcado”, en Carlos Pereda (Editor). *Diccionario de injusticias*. México: UNAM/Siglo XXI, 2022, p. 593.

Es desde esta perspectiva que el presente texto busca dar cuenta, de manera general, del surgimiento del feminismo en Occidente y los alcances que ha tenido en la lucha por la emancipación de las mujeres, a partir, sobre todo, de su reconocimiento como sujetos políticos en distintos contextos y posteriormente, las repercusiones que esta lucha, nacida en Occidente, ha tenido en la búsqueda por el reconocimiento de los derechos de las mujeres desde los distintos feminismos para, finalmente, mostrar algunas particulares del feminismo mexicano y su devenir en el arte feminista. Este abordaje trata de hacer notar las líneas de interés que considero pertinentes para que las y los estudiantes de arte conozcan y desde ahí, reflexionen acerca de la perspectiva ética y epistemológica feminista, sus presupuestos teóricos y conceptuales, y su vínculo, sin duda, con el enfoque de género, presente hoy en día en muchas de las representaciones artísticas que distintos colectivos, artistas en solitario o estudiosos y teóricos del arte, asumen como lugar político de enunciación, o bien, como perspectiva para confrontar la realidad.

Breve panorama del origen del movimiento feminista

Para el feminismo, la lucha por el reconocimiento de las mujeres comenzó de manera explícita a partir de la Revolución Francesa de 1789, en específico, a la luz de la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano*, documento considerado el gran logro de esta lucha pues en él se reconocen los derechos del Hombre y el Ciudadano y en el que justamente, las mujeres son excluidas no por un olvido, sino por una acción concertada para negarle a las mujeres sus derechos como ciudadanas y dejarlas fuera del terreno público; es decir, las mujeres no tenían cabida en el universalismo democrático. Sin duda, esta omisión provocó que Olimpia De Gouges, una mujer ilustrada, publicara la *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana*, en 1791, como contrapropuesta y en la que ella cuestionaba la supuesta justicia universal a la que las mujeres, por su condición histórica de opresión, no tenían acceso ni eran consideradas como ciudadanas para acceder a tales

derechos humanos. Lo que De Gouges pedía era la igualdad para las mujeres como ciudadanas, una cuestión que le valió ser guillotinado por tal atrevimiento.

En términos de la genealogía del feminismo —como concepto—, se puede decir que éste surgió del pensamiento liberal revolucionario y es verdad, aunque el matiz sobre cómo surgió siempre debe tenerse en cuenta. Además de De Gouges, hay otra mujer referente del feminismo postrevolucionario, me refiero a Mary Wollstonecraft, escritora inglesa, quien en 1792 publica *Vindicaciones de los derechos de la mujer*, obra que inaugura, propiamente, el pensamiento feminista, y en específico, el feminismo de la igualdad, ya que detonó, por parte de las mujeres, la búsqueda por el derecho a la igualdad de los sexos en tanto sujetos de derechos; además, “inaugura la crítica de la condición femenina. Supone que bastantes de los rasgos de temperamento y conducta que son considerados propios de las mujeres son en realidad producto de su situación de falta de recursos y libertad”²⁸. Sin duda, la ciudadanía aseguraba la libertad; no obstante, las mujeres debieron esperar para conseguirla.

44

La lucha por la igualdad continuó con las sufragistas, un movimiento de mujeres surgido en Estados Unidos en 1848, con la *Declaración de Seneca Falls o de los Sentimientos*, en donde las mujeres manifestaron de manera clara, su derecho a ser sujetos de la acción política y demandaban el derecho al voto, un derecho que consideraba, un ámbito de libertad pues suponía ser consideradas ciudadanas. En la historia del feminismo occidental, es justo el movimiento de las sufragistas el que da inicio al movimiento feminista en tanto el movimiento encabezado por “un conjunto de mujeres organizadas con metas comunes”²⁹.

Para las historiadoras del feminismo, los antecedentes del movimiento de las sufragistas se encuentran en el movimiento abolicionista de la esclavitud y en el de la reforma

● ● ● ● ●
28. Valcárcel, Amelia. *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Santiago: Naciones Unidas, 2001, p. 12.

29. Bartra, Eli. “De las olas del feminismo al maremoto”, en Eli Bartra, Ana Lau Jaiven y Merari Viera Alcazar (Coordinadoras). *Feminismo en acción*. México: UAM, 2021, p. 21.

protestante que se originó en torno a la comunidad religiosa de los cuáqueros, quienes posibilitaron la incorporación de la mujer en la vida pública y reconocieron el derecho para que aprendiera a leer y escribir. En este sentido, la educación posibilitó el surgimiento de una clase media de mujeres educadas que sentaron las bases del feminismo estadounidense³⁰ que apostaba no sólo por conseguir el derecho al voto, sino alcanzar la igualdad. De tal forma que lo que hoy se entiende como feminismo de la igualdad, tiene su origen en la lucha en conseguir la equiparación de derechos entre hombres y mujeres en todos los ámbitos de la vida como son los civiles, laborales, políticos, sexuales, etc., así como en perseguir la participación política de las mujeres y el reconocimiento de éstas como sujetos políticos.

No obstante, es hasta el surgimiento, en los años setenta del siglo XX, de lo que se denomina feminismo de la diferencia, que el sujeto del feminismo, es decir, las mujeres, se planteen la necesidad de emanciparse del modelo de “lo humano” que tiene al Hombre como referente. Para este feminismo, la opresión de las mujeres no se resuelve con la igualdad, en términos de libertad, pues éste es un principio jurídico, sino con el del reconocimiento de la diferencia, que engloba el “ser mujer” y por ello, es un principio existencial. En este planteamiento mucho tuvo que ver el llamado feminismo radical surgido en Estados Unidos y posteriormente, asumido por otras feministas, en tanto su propuesta crítica respecto del orden patriarcal y el papel del espacio privado-doméstico, tiene y ha tenido por siglos, en y para la vida de las mujeres. Para este feminismo, “todo lo que ocurre dentro de las paredes del hogar, todo lo que ocurre en las relaciones íntimas de las parejas heterosexuales, son relaciones políticas”³¹. Con esta declaración de principios es que surge el lema de lo personal es político y se convierte, sin duda, en un principio que hoy sigue vigente, en tanto que retoma que la vida privada de las mujeres es un asunto político porque justo en la domesticidad es donde



30. Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. España: Ediciones B, 2005, pp. 44-46.

31. Cobo, Rosa. “Feminismo radical”, en Rosa Cobo y Beatriz Ranea (eds). *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Catarata, 2020, p.111.

la opresión y la desigualdad se gesta a partir del pacto patriarcal que se ejerce sobre las mujeres —y sus cuerpos— para controlarlas. Para Cobo³², este feminismo ha sido el más influyente puesto que pone el ojo de mira en la familia como reproductora y perpetuadora del patriarcado (y sus distintas formas), así como en el concepto de patriarcado como sistema social, cultural e histórico que ha naturalizado la opresión y desigualdad de las mujeres.

Desde mi perspectiva, lo que hoy se conoce como feminismo de la diferencia tiene mucho que ver con los aportes del llamado feminismo radical; sin embargo, es mucho más coloquial aludir al primero que al segundo. Asimismo, considero que el feminismo de la diferencia y sus planteamiento ontológicos y existenciales del ser mujer, influirán en los distintos feminismos que, reivindicando la diferencia como ámbito de especificidad, surgirán a partir de reconocer las propias diferencias de las condiciones de las mujeres a lo largo y ancho del planeta y sobre todo, entender que el patriarcado no es uno, ni solamente herencia cultural de Occidente, sino que en la mayoría de las culturas ha existido, como ámbito predominante, una organización patriarcal de una u otra manera.

46

Es un hecho que, si bien la categoría mujer abarca a todas las mujeres, en la realidad, las mujeres son diferentes entre sí en tanto que las condiciones de opresión que las determina, son multifactoriales. En la desigualdad y opresión de las mujeres no sólo se da la diferencia de género/sexual, sino de clase social, raza y hasta de religión; además, las condiciones sociohistóricas de las mujeres, son interiorizadas por éstas de manera que conforman su propia existencia, es decir, su propio ser mujer en el mundo. De tal forma que, desde sus diferencias, las mujeres pueden situarse desde un feminismo específico que las represente según sus luchas de emancipación, también específicas.

Hoy en día, en América Latina, están muy presentes las luchas de las mujeres que han encontrado representación en otros feminismos como son el decolonial o el comunitario. Del primero se puede decir que nace como un movimiento



32. Cobo, Rosa. Op.cit., pp. 110-112.

de mujeres que comparten los procesos de colonialización y de racialización, fruto de la modernidad capitalista, impuesta por Occidente durante el proceso de siglos de colonialismo. Este feminismo, crítico a la herencia colonial, aboga por la lucha de las mujeres contra las desigualdades impuestas por lo que María Lugones denominó la colonialidad de género³³, concepto que alude a la violencia sistémica infringida por el colonialismo europeo hacia las mujeres indígenas y basado en el género, la clase social, la raza y la sexualidad. Por su parte, para el feminismo comunitario, la lucha de las mujeres debe partir de su propia realidad latinoamericana —de Abya Yala³⁴—, retomando la importancia de sentido comunitario implicado en la cosmovisión de los pueblos originarios, y asumiendo que la lucha de las mujeres se da desde un cuerpo, anclado en un territorio, con memoria y desde una especificidad propia que la diferencia de las mujeres occidentales. Ambos feminismos se perciben como antihegemónicos y antirracistas.

El feminismo en México

Coincido con Bartra, que si para algo ha servido el movimiento feminista es “para mover conciencias. Tanto en el activismo callejero como en los medios, tanto en las prácticas artísticas, como en la academia”³⁵. En México, el feminismo surgió a la par de la militancia feminista en los años setenta del siglo XX y a la cabeza, con mujeres de clase media, politizadas y militantes de izquierda, que abrazaron, en principio, el lema de lo personal es político para visibilizar las opresiones sistémicas de las mujeres en torno al espacio doméstico, así,



33. Lugones, María. “Colonialidad y género”, en *Tabula Rasa*, Núm. 9, jul-dic, 2008, pp. 73-101.

34. El término Abya Yala se utiliza para hacer referencia al continente americano en lugar América o Nuevo Mundo. Proviene de la lengua guna (perteneciente a una etnia de Colombia y Panamá), que significa tierra en madurez, y que desde 1977, su uso fue aceptado por las comunidades indígenas asumiéndolo políticamente frente al colonialismo europeo. Su uso se ha extendido más allá de los pueblos originarios y diversos movimientos sociales, como el feminismo, lo utilizan para referirse al continente, es específico, al territorio fundamentalmente latinoamericano.

35. Bartra, Eli. “De las olas del feminismo al maremoto”, en Eli Bartra, Ana Lau Jaiven y Merari Viera Alcazar (Coordinadoras). *Feminismo en acción*. México: UAM, 2021, p.19.

la violación, la llamada violencia doméstica, el control de la sexualidad y del cuerpo de las mujeres, fueron las primeras apuestas por las que las mujeres logran organizarse en torno a los grupos de autoconciencia, grupos en donde las propias mujeres comenzaron a conocerse y reconocerse como mujeres, hablando en sesiones colectivas, sobre sus propias vidas y las formas en que la diferencia sexual les imponía roles y estereotipos que las oprimía. Para estas mujeres, el feminismo lo entendieron como aquella propuesta que vaticinaba un cambio en sus propias vidas, pero también, una promesa de emancipación colectiva. Para estas mujeres, la participación política era necesaria, en tanto que sin la acción política no se lograría cambiar la vida de las mujeres. Así, se puede decir, que el feminismo mexicano surgió de la militancia política de las mujeres.

48

Cuando repasamos la historia del movimiento feminista mexicano, nos encontramos que en los años setenta comienzan a surgir grupos feministas que en ese entonces estaban compuestos por mujeres intelectuales, de izquierda, lesbianas, heterosexuales, que dialogaban entre sí y que conformaban el panorama feminista que luchaba contra un Estado opresor. Hay que recordar que el 68 y el 72 estaban muy presente, sobre todo en sectores intelectuales de izquierda, así que estas mujeres abrazaron el espíritu de una época³⁶ en que el cambio social venía con la acción política y concreta, en este caso, de las mujeres. Grupos como *Mujeres en Acción* (MAS), venidas de partidos políticos o el *Movimiento de liberación de la mujer* (MLM), que aglutinó a mujeres también de la sociedad civil, tuvieron un papel preponderante en acciones políticas concretas en favor de las mujeres, pero también, ilustran las tensiones que el propio movimiento feminista comenzó a tener a partir de diferencias políticas que fueron clave para el surgimiento de otros grupos o colectivos de mujeres que defendían sus propias causas comunes. Por ejemplo, del MLM, en 1975, surgió el *Colectivo La Revuelta*, que tuvo un papel fundamental



36. González Alvarado, Rocío. "El espíritu de una época", en Nora N. García, Mónica Millán y Cynthia Pech (Coordinadoras). *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. México: UACM, 2018, pp. 67-119.

en la construcción de la memoria del movimiento feminista, de igual manera que la revista *Fem*, fundada en 1976, pues con sus publicaciones lograron poner en la opinión pública la agenda feminista que hasta hoy ha trascendido.

Para el feminismo en México, los años setenta y ochenta del siglo XX son fundamentales pues en dichas décadas, el movimiento logra consolidarse y abrir otros frentes como el ámbito cultural y el educativo. Dos me parecen ejemplos ilustrativos de lo anterior. Por ejemplo, en 1975, a la par de la primera conferencia sobre la mujer realizada en México, se inauguraron distintas exposiciones que ofrecieron una revisión del papel de la mujer en el arte. Espacios culturales como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y el Poliforum Cultural Siqueiros, participaron, mostrando obra de las artistas mexicanas Mónica Mayer, Maris Bustamante, Magali Lara, Lourdes Grobet y Pola Weiss, representantes hoy del arte feminista.

Otro evento importante fue la creación, en 1983, del *Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer* (PIEM), en el Colegio de México, una de las instituciones educativas de vanguardia que abrazaron la incorporación del feminismo en la academia. Así, la institucionalización del feminismo, ya sea también en los llamados Estudios de género (durante los años noventa), permitió que de manera formal se teorizara sobre las mujeres y se construyera una epistemología que hoy es tan necesaria para entender los distintos procesos de opresión y necesidades emancipatorias de las mujeres, en principio, y de otros grupos que, por su condición de minoría, pugnan por su reconocimiento social. Además, esta institucionalización ha puesto en la agenda pública cuestiones clave de la lucha feminista: el derecho a decidir sobre el propio cuerpo; la eliminación de toda forma de violencia y la incorporación del feminicidio como un tipo de asesinato de mujeres por su condición de ser mujer, es decir, "el feminicidio sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales cargadas de violencia misógina que ponen en riesgo a las mujeres y permiten atentados contra la integridad, la salud, las libertades, los derechos y

la vida de las mujeres”³⁷. Por ello se dice que el feminicidio es un asesinato dirigido hacia las mujeres ya que se utilizan acciones concretas de violencia —y crueldad— contra ellas y sus cuerpos y en donde lo que se evidencia no sólo es odio, sino ciertos pactos patriarcales nutridos, sin duda, de una pedagogía de la crueldad, esto es, de actos y prácticas que enseñan y disponen, mayoritariamente, a los varones, “a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos”³⁸ en el lugar donde se mata. Cabe mencionar, que este término hoy ya está incluido en el Código Penal Federal en México, y que tiene sus antecedentes en los crímenes cometidos contra mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, durante los años noventa del siglo XX.

La vigencia del feminismo está más que clara, no en términos sólo discursivos, sino de acción política, sobre todo en los contextos actuales en donde la violencia y la opresión han extendido sus límites hacia otras problemáticas que surgen del neoliberalismo y sus acciones necropolíticas. Hoy, el feminismo es una base firme desde donde las mujeres se posicionan en los distintos frentes que han conquistado: el espacio académico, para producir conocimiento; el espacio público, para denunciar tomando la calle y el espacio virtual, para hacer un activismo en red que mantenga conectadas a las mujeres en una lucha que al final es común y compartida: la desigualdad que conlleva todavía, el nacer mujer en un sistema patriarcal que se opone, de muchas formas, a su emancipación y su devenir como agente social.

La potencia del arte feminista

El arte feminista ha entendido siempre que la lucha por la emancipación de las mujeres debe darse también en el campo del Arte³⁹, pues es necesario subvertir el modelo de representación institucional⁴⁰, que ha invisibilizado el papel



37. Lagarde, Marcela. “Feminicidio”, en Rosa Cobo y Beatriz Renea (eds.). *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Catarata, 2020, p. 97.

38. Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018, p. 13.

39. Escribo Arte para referirme al campo institucional que aglutina las prácticas artísticas. Por Arte entiendo la Institución del Arte.

40. Surgido del análisis crítico del cine clásico se llegó a la conclusión de que dicho

de las mujeres artistas y que, además, ha construido una representación de la mujer a partir de la mirada patriarcal. Así, dos de los logros fundamentales del arte feminista son, desde mi perspectiva, el de recuperar a las mujeres artistas excluidas históricamente para abrirles las puertas del campo del Arte a las mujeres artistas activas: y otro, el ofrecer una revisión crítica de la representación canónica —y patriarcal— de la mujer en distintas mediaciones culturales y donde el arte ha sido crucial en términos de sus posibilidades para influir en la naturalización de dicha representación, con la finalidad de desmontarla y mostrar la potencia del arte feminista en su capacidad para producir contra-narrativas al discurso dominante ya sea en dentro del campo del Arte o fuera de él. En este sentido es que a partir de los años setenta, del siglo XX, que las mujeres, ya sea de manera individual o colectiva, comienzan a irrumpir en el campo del Arte de una u otra forma.

En México, la presencia de las mujeres artistas que asumen el feminismo comenzó en las exposiciones relacionadas a la primera conferencia sobre la mujer, en 1975, también, en el ámbito de los colectivos militantes y que posteriormente derivaron en propuestas que hoy son parte de la historia del arte feminista. El *Colectivo Cine-Mujer*, por ejemplo, realizó un trabajo muy significativo en términos de construir contra-narrativas audiovisuales a partir de recuperar las problemáticas existenciales de las mujeres y sus cuerpos. El aborto, la violación, el trabajo doméstico y la esclavitud laboral fueron temas recuperados en el cine realizado por el colectivo, desde los años 70 hasta que se desintegró hacia finales de los años ochenta. Sin embargo, muchas de las cineastas que participaron activamente en el colectivo, siguieron realizando cine de corte feminista: María Novaro, Rosa Martha Fernández y Mari Carmen de Lara, entre las más representativas. En paralelo comenzaron a surgir grupos artísticos que abrazaron las búsquedas del feminismo como *Polvo de Gallina Negra*, conformado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, así como artistas como

cine sentó un modo de representación basado en normas estandarizadas que, al trascender el cine, se podrían encontrar en el Arte.

Pola Weiss, empezaron a reflexionar sobre cuestiones en clave autobiográfica utilizando soportes diversos, en el caso de Weiss, el videoarte y la danza, por ejemplo. Sin duda, lo autobiográfico fue convirtiéndose en una forma no sólo para reflexionar sobre la condición de las mujeres sino para producir un conocimiento que desde lo personal apuntaba hacia el sujeto mujer ⁴¹. Es decir, lo autobiográfico funciona como filamento de la micropolítica feminista: estrategia de resistencia de las mujeres y encuentra su lugar de enunciación en el cuerpo.

La consideración del cuerpo como lugar remite a dos conceptos centrales del feminismo: la subjetividad y la experiencia. Por su parte, la subjetividad se vincula siempre a la experiencia y tiene dos valores: la de sometimiento o sujeción a determinadas construcciones sociales (aunque no todas son sociales) y como capacidad de autodeterminación y resistencia a la opresión; pero también, como autodefensa y resistencia a las fuerzas que actúan al interior del sujeto⁴². Por otra, se denomina experiencia a todas las vivencias que acontecen en un cuerpo que tiene funciones biológicas y químicas imprescindibles, pero, sobre todo, un cuerpo que es consciente de su propio existir a partir de lo que siente, se emociona y piensa. Para el feminismo, el cuerpo es el lugar desde donde se vive la experiencia y por tal, las mujeres son y acontecen mujeres desde un cuerpo vivido pensante y sintiente.

Desde mi perspectiva es justamente la experiencia del cuerpo vivido como lugar de enunciación que ha permeado en mucho del arte feminista. En específico, las propuestas que dentro del arte emergente y del arte conceptual, tiene el arte en primera persona (lo subjetivo), así como muchas de las prácticas artísticas que se vinculan al activismo social, en donde el arte feminista cobra sentido en tanto lo simbólico que le caracteriza para visibilizar, reflexionar y/o cuestionar la realidad y lo social. El recurso discursivo



41. La mujer como sujeto del feminismo sitúa el uso del singular "Mujer" a partir del cual se aglutinan todas las mujeres en su diversidad.

42. De Lauretis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. España: Editorial Horas y Horas, 2000, pp. 155-156.

de la autorreferencialidad lleva al arte feminista a centrarse en el cuerpo como locus enunciativo y de afectación, pues es donde las problemáticas lo atraviesan y condicionan, ya no sólo las que tienen que ver con cuestiones históricas de las mujeres, sino con los contextos específicos en donde las mujeres viven. No necesariamente esto quiere decir que las prácticas artísticas feministas utilicen el cuerpo como medio discursivo, como el performance, por ejemplo, sino que, en lo simbólico, el cuerpo femenino es donde la opresión y la desigualdad de las mujeres se vive y se objetiva, por tanto, el arte feminista permite que las madres buscadoras, por ejemplo, a través del bordado, ritualicen, en colectivo, una práctica asociada con lo femenino, resignificándola como una práctica artística que une a las mujeres en el dolor de las madres que bordan, con paciencia, el regreso de sus hijos o la obtención de justicia. Así, el cuerpo de las madres, mujeres, es lugar donde se vive la experiencia del dolor y desde donde esas madres enuncian su dolor. De tal manera que es “mediante la resistencia y el posicionamiento activo, que las mujeres rearticulan cuerpos y lugares; a medida que vuelven a habitar sus cuerpos y luchan con y por los lugares, se involucran en una política de lugar transformativa y feminista”⁴³.

Sin duda, los cuerpos de las mujeres han sido configurados por un discurso patriarcal que se puede subvertir, de tal forma que el papel fundamental del arte feminista es el de actuar sobre el poder del discurso patriarcal —a partir del modo de representación institucional—, y asuma que todo discurso, como sistema signifiante, puede transgredirse a partir de construir contra-narrativas en donde las mujeres y sus problemáticas representadas se basen en búsquedas, opresiones y desigualdades de mujeres reales. Esa es la potencia del arte feminista.

Consideraciones finales

1) Actualmente, mucho de lo que se escribe sobre el movimiento feminista sigue una lógica cronológica y



43. Harcourt, Wendy y Escobar, Arturo. *Las mujeres y las políticas de lugar*. México: PUEG/UNAM, 2007, p. 18.

explicativa utilizando las metáforas de “las olas”; sin embargo, yo he decidido sólo ofrecer una mirada general retomando lo que me parece significativo en términos de los logros sociohistóricos del feminismo y apegándome no a una cronología tal cual, sino a los logros conseguidos y a las luchas específicas de las mujeres y sus condiciones sociohistóricas en contexto. Desde mi perspectiva, las metáforas de las olas no consideran justamente el desarrollo del feminismo en los distintos contextos sociohistóricos, sino se alinean, al final, en un feminismo historizado de manera lineal y, por tanto, sin considerar las alternancias que el propio feminismo supone.

54

2) El tema central de esta exposición ha girado en torno a ofrecer un acercamiento al feminismo como movimiento político y social de las mujeres y a su propuesta sobre una ética que persigue un cambio para la vida de las mujeres en términos de igualdad jurídica y equidad sociocultural. Asimismo, explicitar las coincidencias en torno a la opresión de las mujeres en términos de la cultura patriarcal, y las aperturas que el feminismo posibilita en los otros feminismos. Éstos no deben entenderse como diversificaciones del feminismo, sino como precisiones que parten no de un nombre, sino de problemáticas específicas de mujeres reales.

3) El feminismo mexicano surgió a la par de la militancia de mujeres; cultivó la autoconciencia de las mujeres como germen de su acción política, lo que fructificó en la consolidación de un feminismo que alcanzó no sólo lo político, sino lo cultural y lo académico, apostando siempre en lograr un cambio del orden predominantemente patriarcal, en favor de las mujeres.

4) El arte feminista está más vivo que nunca y tiene un aliado no sólo en las mujeres que dentro del mundo del arte se desarrollan, sino en las prácticas artísticas que se vinculan al activismo político. El feminismo ha entendido bien que para desestabilizar al patriarcado la lucha hay que darla en

torno a la significación. Es ahí donde el arte feminista entra y puede cambiarlo todo.

Referencias

- Bartra, Eli. "De las olas del feminismo al maremoto", en Eli Bartra, Ana Lau Jaiven y Merari Viera Alcazar (Coordinadoras). *Feminismo en acción*. México: UAM, 2021, pp. 14-42.
- Bartra, Eli; Lau Jaiven, Ana y Viera Alcazar, Merari (Coordinadoras). *Feminismo en acción*. México: UNAM, 2021.
- Cobo, Rosa. "Feminismo radical", en Rosa Cobo y Beatriz Ranea (eds). *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Catarata, 2020, pp. 110-112.
- De Lauretis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. España: Editorial Horas y Horas, 2000.
- González Alvarado, Rocío. "El espíritu de una época", en Nora N. García, Mátgara Millán y Cynthia Pech (Coordinadoras). *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. México: UACM, 2018, pp. 67-119.
- Harcourt, Wendy y Escobar, Arturo. *Las mujeres y las políticas de lugar*. México: PUEG/UNAM, 2007.
- Lagarde, Marcela. "Feminicidio", en Rosa Cobo y Beatriz Ranea (eds). *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Catarata, 2020, pp. 97-100.
- Lugones, María. "Colonialidad y género", en *Tabula Rasa*, Núm. 9, jul-dic, 2008, pp. 73-101.
- Pech, Cynthia. "Patriarcado", en Carlos Pereda (Editor). *Diccionario de injusticias*. México: UNAM/Siglo XXI, 2022, pp. 593-598.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- Valcárcel, Amelia. *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Santiago: Naciones Unidas, 2001.
- Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. España: Ediciones B, 2005.



El género y las disciplinas artísticas

Las mujeres y sus representaciones en la danza premoderna y moderna mexicana

Margarita Tortajada Quiroz

Cenidi Danza José Limón, INBAL

La identificación de la danza escénica con las mujeres tiene como referente la construcción del género femenino y procesos culturales e históricos que les adjudican valores y circunstancias comunes: el silencio, la sensibilidad, el cuerpo, la vulnerabilidad de estar sobre un foro, el dominio de la mirada sobre ella, la extendida idea de que es una práctica subalterna, improductiva y propia para débiles.

Además, implica exigencias estéticas y estereotipos que las bailarinas deben cumplir siguiendo modelos eurocentristas hegemónicos: cuerpos blancos, delgados, virtuosos, jóvenes, pero que las mujeres han sabido romper de acuerdo con las necesidades expresivas de sus creaciones y por su derecho a democratizar este arte y profesión.

El género es una dimensión que lo cruza todo y lo concentra todo, es transversal e interseccional. Está presente en fenómenos, historias, narrativas, teorías, visiones, imágenes, procesos del y sobre el mundo y, por supuesto, la danza.

Aquí hablaré de la escénica⁴⁴ mexicana (premoderna y moderna, antecedentes de la que llamamos contemporánea⁴⁵) y de la manera en que las mujeres se han representado a sí mismas. Como toda forma dancística, es necesario considerar que la escénica tiene dos dimensiones: una es la operación del cuerpo, que obligadamente tiene relación con las técnicas académicas que construyen a los



44. La danza escénica implica la construcción disciplinaria del cuerpo según los preceptos de la academia y tiene una vocación artística, pues su fin es el escenario y, por tanto, está sostenida por la mirada y el deseo del Otrx.

45. En México, danza contemporánea es utilizado como un término "sombrija" que incluye técnicas, corrientes y estilos muy disímolos, y que nombra al género dancístico. Incluye formas de danza anteriores y posteriores a la propiamente danza contemporánea, como danza premoderna, moderna, danza-teatro, posmoderna y más.

cuerpos, y la otra es la imagen que esos cuerpos proyectan, la historia que nos cuentan.

Este arte ha sido un espacio en el que las mujeres no solo han sido intérpretes de los deseos de otrxs (maestros, coreógrafos, directores, espectadores), sino que han bailado su realidad y la han reivindicado a través de las imágenes que han construido para autorrepresentarse. La simple existencia de las bailarinas escénicas cuestiona los patrones heteronormales, porque su actividad es pública, las visibiliza, demuestra su fuerza física, emocional e intelectual, su poder creativo y transformador.

Si bien ese poder ha sido usado para reproducir estereotipos de género, muchas otras los han cuestionado, al explorar en su interioridad, producir nuevos conocimientos, cambiar visiones y discursos, establecer lazos de unión e identificación con otras mujeres y comunidades: representarlas y representarse. Así, la danza les ha significado un espacio de realización fuera del ámbito privado, una posibilidad de autoconocimiento, de autovaloración y de transgresión de los patrones dominantes, y un medio para revolucionar al cuerpo.

Al hablar de estas mujeres, como de cualquier artista, debe situársele en su contexto y en su historia personal, en los usos del cuerpo de su cultura, en las tradiciones e innovaciones, en las ideas y desafíos. Todo ello se plasma en la danza que crean, las imágenes que producen, las operaciones corporales que ejecutan, las interpretaciones de su mundo y su realidad, la representación y autorrepresentación que muestran.

Tomando en cuenta todo esto hago referencia a algunas imágenes de mujeres creadas por mujeres, situadas en un territorio definido, su país, pero también situadas en sus circunstancias sociales y culturales,⁴⁶ que cruzan a los seres humanos concretos. Ello porque la identidad está en permanente construcción, confrontándose con la sociedad a partir de las dinámicas relacionales y las experiencias individuales y cotidianas de lxs sujetxs; se significa y



46. Como clase social, ciclo de vida, nacionalidad, escolaridad, etnia, religión, actividad productiva, discapacidades, orientación sexual, etcetera.

resignifica de modo constante (y a veces contradictorio) “en función de la trama de relaciones que se establecen consigo mismo, con los otros [otrxs] y con la sociedad”.⁴⁷

Estas bailarinas y coreógrafas, incluyendo las que jugaron el rol considerado “femenino”, rompieron con estereotipos. Me refiero a esa dualidad maniquea de lo masculino como encarnación de la cultura, el sujeto, el poder, la fuerza, la inteligencia, la lógica y la acción, contra lo femenino como la naturaleza, el objeto, la sumisión, la debilidad, la irracionalidad, la emocionalidad y la pasividad. Ninguna de las creadoras escénicas que aquí aparecen encarnan esos valores asignados arbitrariamente a las mujeres.

La danza escénica llegó a la entonces Nueva España a finales del siglo XVIII y, desde entonces, bailarinxs, maestrxs, coreógrafxs, directorxs, compositorxs y espectadorxs han asimilado y reelaborado los saberes y tradiciones de ese arte. Aquí me refiero solo a algunas de las creadoras que impulsaron los inicios de lo que actualmente llamamos (casi indiscriminadamente) danza contemporánea en México, y que arrancó a finales del siglo XIX, tomó gran impulso con el estallido de la Revolución Mexicana y el nacionalismo, y se ha diversificado hacia múltiples caminos hasta nuestros días.

Un nuevo siglo en México: entre tiples, ballerinas y serpentinas

En los últimos años del siglo XIX llegó a México, entre las “novedades” que aparecían continuamente en los teatros, la danza premoderna. En 1897 se presentó Loie Fuller con sus danzas luminosas que le daban la dimensión corporal al *art nouveau*. Esta forma se había conocido anteriormente por sus imitadoras e incluso por el osado “transformista” Frégoli, pero ante la auténtica serpentina, el público y la crónica se rindieron.

Muchas otras mujeres llegaron con sus danzas “exóticas”, mostrando el camino que estaban construyendo fuera del ballet:



47. Hernández Rodríguez, Alfonso. “Masculinidad ¿poder o dolor?”. *La ventana. Revista de estudios de género* 2. U de G, 1995, p. 65.

Las teorías de François Delsarte con la consiguiente moda de “posar” como pinturas o esculturas antiguas; las búsquedas de la danza [pre]moderna, ya fuera en la estatuaria grecorromana (Isadora Duncan) o en el Oriente (Ruth St. Denis); las luces, reflejos y transparencias de las telas (Loie Fuller); la gimnasia de Dalcroze y el creciente interés en el deporte, con la subsecuente aceptación y reafirmación del cuerpo humano [fundamentalmente femenino].⁴⁸

Las grandes pioneras de la danza premoderna no visitaron al país (salvo Fuller), pero sus influencias nos llegaron con sus seguidoras en el siglo XX. En el caso del duncanismo, estuvo en México la bailarina rusa Lydia Rostow (1908 y 1910). Las orientales llegaron con las danzas de *Salomé* (cuya creadora original fue la canadiense Maud Allan) gracias a las presentaciones de la bailarina y violinista rusa Nora Rouskaya (1918), quien trajo también repertorio de ballet y creó danzas prehispánicas, y la española Tórtola Valencia (1918), que las llevó a los foros junto con danzas españolas y mexicanas. Todas ellas eran las creadoras de las obras que presentaron.

A inicios del siglo XX el ballet tuvo un impulso revitalizador gracias a las propuestas de los *Ballets Rusos* de Diaghilev. Sus innovaciones se conocieron en México a través de las compañías que visitaron al país y, sobre todo, por la presencia de Anna Pavlova en 1919 y 1925, que en el mundo entero era reconocida como la más grande ballerina.

Por otra parte, en los teatros mexicanos había surgido el género chico y sus máximas representantes, las tiples⁴⁹ (grandes divas y también “suripantas”⁵⁰). Este género (teatro

● ● ● ● ●
48. Ramos Smith, Maya. *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque* (1867-1910). México: Ed. Gaceta-UAM, 1995, p. 509.

49. Una de las definiciones de ese término era, según un cronista, “en las tandas, tiple quiere decir generalmente una joven que sale a coquetear con el público”, en El Cómic, México, febrero de 1899, cit. en Dallal, Alberto. *La danza en México*. Tercera parte. México: UNAM, 1995, p. 79.

50. El término suripanta se usaba, según José Emilio Pacheco, “para designar a las prostitutas [y] salió de un coro cantado en pseudogriego y se aplicó a las figuras secundarias que, real o supuestamente, tenían que complementar con representaciones más privadas lo que derivaban de la taquilla”. En Prólogo de Maya

de revista) se valía de la música, teatro y danza para pasar “revista” de los acontecimientos políticos de actualidad, usando elementos mexicanistas, el humor y la “sensualidad y procacidad”⁵¹ de las mujeres. Ellas se convirtieron en el centro de atracción: cantaban, bailaban y actuaban, y se encargaban de los diálogos más agresivos, conjuntando lo político y lo “sicalíptico”⁵² en sus presentaciones. Sin embargo, las imágenes, parlamentos y canciones eran producto de sus autores, todos varones, y dirigidas a los espectadores.

Así que en los teatros las mujeres de principios del siglo XX eran el foco escénico de los espectáculos tanderiles, balletísticos y las nuevas formas premodernas. Sin embargo, había grandes diferencias en la manera que eran percibidas. Las triples eran mujeres “con cuerpo”, seductoras, atrevidas e incluso imponían modas, como las *flappers*;⁵³ en tanto que las bailarinas “carecían” de cuerpo, eran seres casi inmateriales y puros, se les medía por su arte y disciplina (sobre todo a Pavlova). Sin embargo, ninguna de ellas (salvo muy contadas excepciones) creaban sus propias imágenes, y eran construidas a partir de las enseñanzas y deseos de creadores, directores y espectadores. En cambio, las posmodernas debe decir premodernas eran mujeres más reales y cercanas, por lo que otras mujeres podían identificarse con ellas; además, eran dueñas de su cuerpo y su discurso dancístico, revolucionando la imagen de mujer y danza sobre el escenario.

Danza premoderna e imágenes de nación

El ballet ya había sido asimilado en México, y ahora tocaba el turno a la danza premoderna. Esto último también lo hicieron las mujeres, pero dentro del discurso del nacionalismo

Ramos Smith, op. cit., p. 7.

51. Monsiváis, Carlos. “Prólogo. María Conesa: retrato antiguo para voyer del pasado”. En Enrique Alonso, *María Conesa*. México: Ed. Océano, 1987, p. 12.

52. El origen de este término es, según José Emilio Pacheco: “un editor ansioso de dar nombre a su revistilla ‘solo para hombres’ dijo que intentaba hacer algo sicalíptico, cuando lo que en realidad quería decir era ‘apocalíptico’”, en Prólogo de Ramos, op. cit., p. 7.

53. Nombre que recibían las “pelonas”, mujeres que se atrevían a usar el cabello corto, a la garçon, y que eran acosadas en las calles en los años veinte.

posrevolucionario. Con esa línea surgieron grandes figuras, como Yol Izma (Rebeca Viamonte, 1904-1992), solista que hizo sus propias estilizaciones de danzas prehispánicas y cautivó al público y a la crítica. Su nombre significa “mujer de corazón sensible”, que usó por consejo del Dr. Atl, pues debió cambiarlo para subir al foro, por el rechazo de su familia a su profesión.

Obras como *Payambé* (1929) y *Coatlicue* (1936) fueron muy aplaudidas, especialmente la última, con diseños de Diego Rivera. Ahí su creadora se convertía en la diosa con su falda de serpientes y un collar de corazones; representaba la estética de su época, pero también la grandiosidad de una deidad. Un cronista anónimo escribió:

Se ha alzado el telón: los preludios de la música suavizan la monotonía del silencio y transforman el auditorio en palpitante melodía que se acompasa a los latidos del corazón y forma parte de la armonía y, finalmente... Yol Itzma, más bien dicho, no ella, sino la reencarnación de vestal que está ofreciendo la belleza de su alma y de su cuerpo a una deidad horrible [...]

Y empieza la magia de la danza [...] Yol Izma, que apenas si se mueve, es la imagen vívida de la santidad, de la virginidad y de la fe. Sus ligeros pasos sobre los mosaicos del templo hacen que su forma se deslice, como un débil aleteo, entre la espesa capa de incienso, tal como si un jeroglífico se hubiera convertido en la amable perfección de la mujer. [...]

No es raro que la audiencia haya permanecido muda, quieta, como dentro de los límites del encanto o del sortilegio; como si todo el sistema nervioso de los espectadores hubiera estado subordinado a los movimientos de la danzarina y de repente, el aplauso.⁵⁴

También cargadas de nacionalismo, surgieron a finales de los veinte las danzas mexicanas de las hermanas Nellie (1900-1986) y Gloria (1911-1968) Campobello con una



54. Cit. en Delgado, César y Julio C. Villalva. Yol-Izma. *La danzarina de las leyendas*. México: Escenología, 1997, pp. 163-165.

imagen “depurada y seria”. Su trabajo coreográfico fue considerado por Carlos del Río como “el primer espectáculo de danza mexicana de alta calidad estética”; interpretaban el Jarabe “sin miedo, apasionadamente”, con una “intención voluptuosa y dionisiaca”.

Festejaba que no necesitaran un varón para sus duetos, y que Nellie bailara ese papel con su “antecedente de existencia montaraz, su gusto por la aventura”; ella era todo un hombre en escena porque “persigue, vence a la mujer, la domina en un final de alegría”. Además, le parecía que la interpretación de Nellie en *La Sandunga* era perfecta, por su “ritmo lento, de detenidas actitudes, en el que participan los brazos: baile sin sonrisas escénicas, hierático”. Para él, eran notorios “los arrebatos” de Nellie y “los silencios” de Gloria, pero ambas eran

muchachas tormentosas, apasionadas. A su contacto todo adquiere altas temperaturas. Bajo su delgadez -que no es sino aparente-, la mayor oculta una reflexión lenta y eficaz: el grito sólo sale de su boca después de que ella ha ensayado los detalles de la naturalidad, inclusive las actitudes de coronela villista que siente no haber sido. Aunque norteña, más del Norte, la otra tiene las calidades plásticas y la calidez de fruto de los trópicos, hasta ese satisfecho, rebotante desdén con que ofrece a la contemplación, al examen del hombre.⁵⁵

Fue en noviembre de 1931, para conmemorar el aniversario de la Revolución, cuando estrenaron la obra más influyente de la década: el *Ballet simbólico 30-30*, que causó gran impacto, por ser una “verdadera obra de arte [...] por su alta expresión simbólica, por la fuerza de su objetivo revolucionario”; era un ejemplo de la “obra social y de difusión cultural e ideológica” que se podía hacer a través de la danza.⁵⁶

Un cronista resaltó la “plasticidad emocionante”,

● ● ● ● ●
55. Del Río, Carlos. “Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas”, en *Revista de Revistas*, México, 12 de octubre de 1930.

56. “Alcanzó gran lucimiento el Festival de Educación”, en *El Nacional*, México, 23 de noviembre de 1931.

su "realidad seductora" y la influencia del muralismo mexicano en la obra.⁵⁷ Otro más señaló al *30-30* como "la obra coreográfica original más importante de la época", producto de un equipo de trabajo⁵⁸ que había logrado llevar su mensaje al público popular porque abordaba la realidad política actual.⁵⁹

El *30-30* se componía de tres partes: *Revolución, Siembray Liberación*. En la primera la virgen roja, representada por Nellie Campobello, llevando una antorcha en las manos levantaba a las mujeres oprimidas, quienes distribuían al pueblo las carabinas que le daban nombre al ballet de masas, para "reventar" sus ataduras. En la segunda, cuando llegaba el momento de construir después de la guerra, de nuevo era la mujer quien sembraba la tierra y ayudaba al hombre en el campo liberado. En la tercera se escenificaba el anhelo revolucionario; la unión del campesino, obrero y soldado "amparada por la virgen roja que presidió el estallido de la lucha".⁶⁰ Al final (en la versión de 1938) se cantaba *La Internacional*, y aparecían círculos que

semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando los movimientos de una polea. Al centro, las sembradoras forman un cuadro y dentro de él aparece una hoz formada por campesinos y un martillo por obreros. Las campesinas cantan desgranando el maíz a los acordes de sus himnos de libertad.⁶¹



57. "Hermoso festival habido en la Secretaría de Educación para celebrar nuestra Revolución", en *Excélsior*, México, 23 de noviembre de 1931.

58. Los créditos de la obra era: coreografía de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, música de Francisco Domínguez y dirección artística de Carlos González. Participaron estudiantes de varias escuelas y las Campobello como solistas. El *30-30* se presentó completa o sólo fragmentos en todo el país durante años; en 1935 en el Estadio Nacional con 400 mujeres de rojo, 200 sembradoras, 200 soldados, 200 campesinos y 200 obreros, además de escuelas, grupos de policías, coros y bandas musicales.

59. "La Secretaría de Educación rindió homenaje a la Revolución", México, 23 de noviembre de 1931.

60. H.P.M., "Fue conmemorada la iniciación del Constitucionalismo", en *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1935.

61. Volante de difusión de la presentación por el Departamento de Bellas Artes de la SEP del *30-30*, en el Estadio Nacional, México, 4 de septiembre de 1938, cit. en Aulestia, Patricia. *La danza premoderna en México*. Caracas: Centro Venezolano-ITI UNESCO,

Este “ballet-mitin” o “ballet proletario”, como un cronista lo llamó, era “hondamente expresiva, de una sencillez absoluta para hacer llegar a las masas su simbolismo de levantamiento que todo lo incendia y lo arrasa”; la segunda parte era más “típica y mexicana” por la indumentaria utilizada y la estilización de pasos de danzas tradicionales; la tercera era “francamente simbólica” por la participación de obreros, campesinos y soldados quienes formaban la hoz y el martillo, “signos de la doctrina proletaria, de una emocionante fuerza de expresión, de una tosca belleza muy del momento político que vive México”.

El ballet de masas 30-30 fue el medio de representación de la patria y la revolución en cuerpo de mujer; liberó a la danza de sus parámetros académicos y creó una nueva, explosiva, llena de vigor y de significado. Los símbolos fueron identificados por todos y contagió a jóvenes mujeres del deseo de bailar.

En la siguiente década, las Campobello se volcaron hacia la danza clásica, también nacionalista, y Gloria se convirtió en el centro escénico como ballerina, pero también como dueña de su danza, pues las creaciones eran propias, muy lejos del estereotipo del ballet y de la división sexual del trabajo que implicaba, pues ella construyó las imágenes que su danza proyectaba.

Otra de las representantes mexicanas de la danza premoderna fue Magda Montoya (1917-2000), creadora de unipersonales como *Xochiquétzal*, *Tehuana* y *El sauce*, con las que exploró los caminos de “la libre expresión, el movimiento que no salió de la danza académica ni de códigos o frisos, el movimiento del cuerpo que busca expresar su íntimo sentir, su parte del cosmos”.⁶² Para un cronista, ella era

la bailarina de los pies desnudos que sabe tejer sobre invisibles tapetes los más eurítmicos escorzos, manteniendo la silueta de su cuerpo primaveral con una ingravidez que la torna etérea, como si más que mujer

1995, p. 175.

62. Segura, Felipe. Sergio Franco. *México en el ritmo del universo*. Chihuahua: Trienio Editores, 1995, pp. 39-40.

fuera sólo una sombra la que proyectara su perfil sobre la escena. Todas sus actitudes, todos sus ademanes, tienen la vaguedad de los cuadros de Carrière, por lo que al contemplar sus bailes alquitarados por su exquisita sensibilidad, nos dejan en el espíritu esa suave melancolía que produce el embrujo de los crepúsculos.⁶³

Tanto en sus solos y ballets de masas como en las obras de danza clásica, Yol Izma, Magda Montoya y las Campobello les dieron la posibilidad a muchas otras mujeres de reconocerse en su discurso corporal y artístico. Fueron muchas de las jóvenes que presenciaron el 30-30, quienes se convirtieron en discípulas y bailarinas de las propuestas de las Campobello, y también muchas las que se integraron a la compañía que codirigió Montoya.

Siguiendo a Susan A. Manning, la nueva danza que surgió a finales del siglo XIX en el mundo, hecha por mujeres, es una convergencia de feminismo y nacionalismo.⁶⁴ Por una parte, las mujeres se adueñaron de su cuerpo y su danza, pues ellas elaboraron sus imágenes a partir de su propia experiencia: bailaron Mujer. Asimismo, lo hicieron en función de su contexto, vinculándose con su sociedad y cultura (Tipo Nacional, le llama Manning), que en nuestro caso implicó bailar México. Así, la danza de las artistas mencionadas, como las subsecuentes, bailaron su autobiografía y su contexto: bailaron Mujer y bailaron México.

68

Danza moderna nacionalista

A finales de los años treinta, procedentes de Estados Unidos, llegaron las bailarinas y coreógrafas Waldeen (1913-1993) y Anna Sokolow (1910-2000), quienes trajeron las dos corrientes de la danza moderna: la alemana y la norteamericana, respectivamente. Ambas tuvieron gran acogida por artistas e intelectuales, quienes se convirtieron en sus cómplices y lograron un trabajo escénico interdisciplinario que impactó



63. Roberto El Diablo, en *Revista de Revistas*, cit. en *idem*, pp. 48-49

64. Manning, Susan A. *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1993.

al público y, por supuesto, a sus discípulas, que constituyeron la primera generación de danza moderna mexicana.

Como bailarinas, tanto Waldeen como Sokolow fueron consideradas “viriles” porque no reproducían estereotipos de mujeres, sino que representaban fuerza, vitalidad y gran energía. Según el cronista Monterde, Waldeen no usaba “esa desnudez provocadora, apenas velada por gasas de otras bailarinas”, sino que se apartaba de las “preocupaciones femeninas”.⁶⁵ No trataba de seducir y afirmaba sus piernas, “separadas, en geometría de compás, sobre la tierra. A la coquetería del gesto que implora caricias, prefiere los enérgicos y convincentes ademanes que asombran o las patéticas actitudes de una imprecación desoladora”.⁶⁶

A Sokolow, el escritor Carlos González Peña la reconoció como una artista original y moderna; no era una bailarina de “posturitas”, sino dinámica y entregada a su danza, “poniendo el baile en primer término y partiendo del baile para interpretar y expresar, a él subordina la actitud, el gesto, y no disocia éstos de aquél”.⁶⁷

Esa danza moderna coincidió con el cardenismo, contexto en el que surgió la coreografía *La Coronela* (1940)⁶⁸ de Waldeen, que fue el arranque de la danza moderna nacionalista, y que de nuevo retomó a la mujer como centro de la historia. Estaba conformada por cuatro episodios: *Damitas de aquellos tiempos*, *Danza de los desheredados*, *La pesadilla de Don Ferruco* y *Juicio final*. El primero hacía referencia a la sociedad porfirista; el segundo mostraba a las clases pobres y su rebelión; el tercero era la liberación del pueblo y el temor de los “ferrucos”; y en el último lxs poderosxs eran condenadxs, enviadxs al infierno y triunfaba el espíritu revolucionario que encarnaba la Coronela, una

65. Monterde, Francisco, “Teatros”, en *El Universal*, México, 5 de marzo de 1939.

66. Monterde, Francisco “Teatros”, en *El Universal*, México, 19 de febrero de 1939.

67. González Peña, Carlos, 1939, cit. en Luna Arroyo, Antonio. *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*. México: Publicaciones de danza moderna, 1959, pp. 22-23.

68. Los créditos de la obra eran: coreografía de Waldeen, música de Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentada por Candelario Huízar, libreto de Waldeen, Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de José Guadalupe Posada, letra de coros de Efraín Huerta, escenografía y vestuario de Fernández Ledesma y máscaras de Germán Cueto.

mujer con sus cananas cruzadas al pecho y cargando una carabina.

De nuevo, como sucedió en el 30-30, la nación se vestía de mujer; de nuevo ella se construía como el centro de la historia, de la patria, lucha y victoria. Lo hacía con un nuevo lenguaje, el de la danza moderna; rompiendo los preceptos de la danza académica, pero valiéndose de ellos simultáneamente; usando símbolos de mexicanidad, como el rebozo de las “desheredadas”, y de revolución en la voz que se escuchaba “Éramos las mujeres del martirio. Ahora estamos en pie”.

Waldeen en los años cincuenta habló de la responsabilidad que tenían las mujeres en la danza, lo que estaba presente en *La Coronela* y otras de sus obras:

La bailarina debe ser apta para curar las heridas del espíritu, bendecir los nuevos trigos del esfuerzo humano, espolear las luchas por la vida nueva, impulsar una nueva creencia en el hombre [y la mujer], asegurar a nuestros congéneres una fertilidad demente, un coraje y un espíritu sin limitación.⁶⁹

70

La Coronela tuvo un fuerte impacto y efectivamente apuntó el camino a seguir. Las discípulas de ambas maestras, waldeenas y sokolovas, se comprometieron con la danza moderna nacionalista y le llevaron a su florecimiento en los cincuenta. Décadas después, esa obra resurgió en la coreografía *Revolución* (1960) de Amalia Hernández (1917-2000), originalmente waldeena, que triunfó en el género de la danza folclórica valiéndose de sus enseñanzas de la moderna. En esa obra, representó al personaje de Juana Gallo, con el que se le identifica como intérprete y coreógrafa.

La primera generación de creadoras mexicanas tuvo que luchar para mantener su labor, pues la danza moderna era considerada “extraña” porque no repetía los preceptos del ballet. Salvador Novo escribió que



69. Waldeen en “Hablando de ballet”, en D.F., México, 27 de noviembre de 1954, p. 8.

no ofrece otro espectáculo que los pies descalzos (con la imposibilidad consiguiente de pararse de puntas o de girar en ellas), la falda larga y las actitudes entre hieráticas y sexuales en que quedan las danzarinas después del pujido y el empujón que para el profano parece consistir esta danza.⁷⁰

Una danza moderna propia

Waldeenasy sokolovas defendieron su propuesta, se lanzaron a la creación: bailaron Mujer y bailaron México, construyendo sus propias propuestas, algunas más formalistas y otras claramente políticas. Aquí menciono a algunas de las más memorables creadoras y obras del movimiento de danza moderna nacionalista.

En 1949, Ana Mérida estrenó *La balada de la luna y el venado* (m. Carlos Jiménez Mabarak, esc. y vest. Rufino Tamayo, después Leonora Carrington). Ahí bailó el papel estelar de La luna, y narró una leyenda popular en donde la mujer aparece como protectora; exalta la belleza de las imágenes y de la muerte. Su compañera Josefina Lavalle escribió que esa obra estaba plena de “sensualidad”, y que en sus interpretaciones:

No podemos olvidar a Ana la bailarina, la ejecutante creadora, dentro de un escenario semi desnudo impactando fuertemente a los cientos de espectadores que por esa época acudían a la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, al solo movimiento acompasado, armónico, lento y al mismo tiempo firme de solamente un brazo que Ana desplazaba, mientras su figura espléndida, erguida, estática, llenaba cada una de las partículas de un escenario que se desbordaba en vibraciones.⁷¹

En 1951 la sokolova Rosa Reyna (1924-2006) estrenó *La manda* (m. Blas Galindo, libreto José Durand basado en el

70. Novo, Salvador, “Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo”, 1951.

71. Lavalle, Josefina. “Ana Mérida”, en *Homenaje Una vida en la danza 1985*, Cuadernos del CID Danza. México: INBA, México, 1985, p. 27.

cuento *Talpa* de Juan Rulfo, esc. y vest. José Chávez Morado) en la que muestra a “las mujeres del pueblo”. La rivalidad, narrada en *Talpa*, es transformada. La disputa de dos hombres por la esposa de uno de ellos se convierte en la de dos mujeres; una de ellas muere al cumplir su manda, pero en la “Otra” no hay culpa ni arrepentimiento.

Una y otra vez fue elogiada Rosa Reyna como bailarina y autora de numerosas obras; se habló de su gran “calidad dramática”;⁷² de su “finísima sensibilidad, que entiende con rara plenitud los problemas de la danza”.⁷³ Todxs hicieron referencia a su impecable técnica y enorme pasión. En el foro era capaz de conmover y llenar de asombro al público y a lxs propixs bailarinxs. Muchxs coreógrafxs, incluyendo José Limón, la incluyeron en sus obras porque sabían que enriquecería a la danza.

La manda fue considerada por Miguel Covarrubias una coreografía de “carácter mexicanísimo” y una obra de arte “vigorosa, original y atrevida”.⁷⁴ Raúl Flores Guerrero opinó que, “por su nacionalismo bien entendido y auténtico”, debería permanecer en el repertorio de la danza mexicana.⁷⁵

72

Como su generación, pretendió darle forma en movimiento al país y su cultura; quería que su arte apelara a “lo mexicano”, y al mismo tiempo, se convirtiera en “lo mexicano”. En *La manda* no solo habló de una preocupación social, sino también individual; ahí se plantea el dolor, la enfermedad y el engaño, y Rosa Reyna lo había vivido en carne propia.

La waldeena Guillermina Bravo (1920-2013) también representó a múltiples mujeres del pueblo: la novia indígena que es acosada por el presidente municipal del pueblo en *El zanate* (1947, m. Blas Galindo, diseños Gabriel Fernández Ledesma), basada en una leyenda sobre un pájaro que



72. Flores Sánchez, Horacio, “La danza mexicana en la danza del mundo”, en *Ballet Mexicano*, Academia de la Danza Mexicana, 14 de noviembre de 1952.

73. Flores-Sánchez, Horacio, “Una nueva temporada de danza mexicana”, en *El Universal*, 24 de noviembre de 1956.

74. Covarrubias, Miguel, “La danza”, en *México en el arte*, núm. 12, México: INBA, 30 de noviembre de 1952.

75. Flores Guerrero, Raúl, “Cinco muertos en el foro”, en suplemento *México en la Cultura de Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956.

robaba para construir su nido. La que barre las nubes para que llueva en el Valle del Mezquital en *La nube estéril* (1953, m. Guillermo Noriega, libreto Antonio Rodríguez, esc. y vest. Castro Pacheco), “ballet estrujante y tremendo, con más fuerza y hondura que todos los discursos o artículos patéticos”,⁷⁶ que realizó a partir de una seria investigación en esa región y que giraba alrededor de una leyenda otomí. También está la madre migrante que llora la muerte de su hija en el trayecto hacia el norte en *Braceros. Danza sin turismo núm. 3* (1957, m. Rafael Elizondo, diseños Raúl Flores Canelo), que gira sobre “los lazos sentimentales de una pareja campesina y la cruda e inhumana explotación de un miserable”, usando música de “lirismo vernáculo” y rock and roll llevado “a extremos hirientes y brutales”.⁷⁷

Para Guillermina Bravo, la danza mexicana no debía ser folclórica, ni abstracta, ni artepurista; alejada del “arte demagógico”, debía contribuir al “ascenso revolucionario”.⁷⁸ Por los contenidos políticos de su obra, muchas veces fue señalada como autora de “ballets comunistas” y, de hecho, ella era militante de ese partido. En 1956 Bravo señaló que a veces “he querido decir algo y lo he colocado encima de la danza en vez de darlo en la danza misma”,⁷⁹ lo que era positivo ante los ojos del muralista Siqueiros, pues el contenido acabaría modificando la forma.⁸⁰

Desde su fundación, el Ballet Nacional de México fue codirigido por Bravo y Josefina Lavalle (1924-2009), cuyos estilos coreográficos enriquecieron a la danza. Para Flores Guerrero, Bravo hacía una danza de “realismo expresivo”, porque interpretaba la realidad actual del mundo. Por otro lado, veía el “poético dinamismo” de Josefina Lavalle, en el que “la intuición encauzada por un sistema bien elaborado de



76. Lagunas, Carlos, “Musicales. El Ballet Nacional”, en *El Popular*, México, 11 de agosto de 1953.

77. Tibol, Raquel, “Sorprendente la temporada de danza”, en *Novedades*, México, 27 de julio de 1958.

78. Guillermina Bravo, 1955, cit. en Tibol, Raquel. *Pasos de la danza Mexicana*. México: UNAM, 1982, p. 108.

79. Guillermina Bravo en Tibol, Raquel, “Reportajes a la danza: Guillermina Bravo”, en *Novedades*, México, 24 de junio de 1956.

80. David Alfaro Siqueiros, 1956, cit. en Tibol, Raquel, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 65.

composición puede unirse más fácilmente que la espontánea proyección subjetiva del sentimiento creador, a la técnica coreográfica para la realización de un ballet moderno". Este, en el caso de Lavalle, lograba "una estructura coreográfica perfecta" y un total "equilibrio entre la temática y la expresión artística".⁸¹

Así lo mostró Josefina Lavalle en numerosas obras de gran solidez, en las que las mujeres eran los personajes centrales. Entre ellas destacan *La maestra rural* (1953, m. Jiménez Mabarab, esc. y vest. Marcial Rodríguez, libreto Juan de la Cabada) que muestra el sacrificio de una mujer por su convicción de sacar de la ignorancia a un pueblo. En *Juan Calavera* (1955, m. Silvestre Revueltas y Rafael Elizondo, esc. y vest. Raúl Flores Canelo) aparecen el pícaro ángel-bailarina, y una esposa aguantadora con su macho Juan, pero coqueta con el policía; todos personajes ingenuos, ni buenos ni malos, pero sí mexicanos. Y otra más, *Emma Bovary* (1953, m. Vivaldi-Bach-Tambourini, esc. y vest. Juan Soriano) "ballet de la más acabada perfección",⁸² que se aparta de todas las temáticas del nacionalismo y gira en torno de esa mujer que se rebela, que busca su propia vida y rompe con el destino que le tiene deparado la sociedad patriarcal.

El lugar que ocupó Lavalle dentro de su generación fue muy especial, como lo señala el testimonio de Felipe Segura:

La recuerdo bella, con una presencia llena de luz y fuego en el foro. Veo sus hermosos ojos dirigiéndose al infinito [...] Chepina no era como las demás muchachas, era lejana como una estrella [...] La danza en esos tiempos era regida, coreografiada y bailada por mujeres. Ningún hombre tenía esas actividades. Pero además de ser jóvenes, ser bellas y bailar bien, se expresaban bien y discutían temas muy serios: "el arte burocrático", "la decadente danza clásica", "la política en la danza", "bailar para el pueblo, no para un público elitista", "la búsqueda de una danza mexicana" [...] Qué

● ● ● ● ●
81. Flores Guerrero, Raúl, "El mensaje de Ballet Nacional", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 20 de diciembre de 1953.

82. Lagunas, Carlos, "Musicales. El Ballet Nacional", op. cit.

fortuna para México tener mujeres como Chepina. Uso sus propias palabras para terminar: “No es lo que el país puede dar al artista, sino lo que el artista puede dar al país”.⁸³

El trabajo de Lavalle, de todas las creadoras aquí mencionadas y muchas más que aportaron al desarrollo de la danza mexicana y la autorrepresentación de las mujeres continuó por años. En la década de los sesenta vino la transición hacia la danza contemporánea, también de la mano de ellas, aunque con mayor intervención de los varones que poco a poco se atrevían a vencer obstáculos para participar en todos los géneros dancísticos. Sin embargo, la danza premoderna y moderna nacionalista dejaron honda huella en el arte mexicano, por su fuerza y expresividad, su compromiso artístico y político, y porque lo realizaron las mujeres.



83. Segura, Felipe, “Josefina Lavalle”, en *Homenaje Una vida en la danza 1985*, op. cit., pp. 19-21.

Un vistazo a vuelo de pájaro por la musicología feminista/de género/queer/masculinidades

Yael Bitrán Goren

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), INBAL

I.

En este texto propongo una línea que pasa por distintos enfoques disciplinares y movimientos sociales, como el feminismo, para explicar el surgimiento de la musicología de género; un hito importante en esta trayectoria fue el surgimiento de la llamada “historia cultural” en los años 2000. Podemos decir que más que un campo es un tipo de abordaje en el cual tienen cabida tanto el acontecer en todas las áreas del quehacer humano, así como las ideas que se generan sobre él y lo atraviesan. Por ejemplo, si hablamos de historia de la religión, nos referiremos a las prácticas, la diseminación, los modos de experiencia, pero también a las interpretaciones, los debates teleológicos y las implicaciones políticas, entre otras. Son precisamente esas prácticas sociales y las ideas que se generan al respecto, y que a su vez las alimentan, en las que se centra la historia cultural.⁸⁴ Esta corriente se intersecta con la Historia de las Mentalidades. En este tránsito, el género, como categoría de análisis, aparece en la escena.

Para llegar al surgimiento de este enfoque cultural es preciso remontarse a los años 1960s y 1970s, momento en que el mundo se conmocionó con profundas revoluciones sociales lo cual trajo aparejado un sacudimiento profundo de las disciplinas sociales. La “New History”, inspirada por el marxismo y los conflictos de clases, enfocó su atención a las



84. Sobre la Nueva Historia Cultural véase, por ejemplo, Miri Rubin, “Cultural history I: what’s in a name?”, (2008).

http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/artides/cultural_history.html (Consultado 20 feb. 24); *The New Cultural History*, compilado con una introducción de Lynn Hunt, Berkeley, University of California Press, 1989.

relaciones sociales y estructurales. Más allá de la narrativa histórica tradicional, esta nueva manera de mirar las cosas, especialmente por parte de historiadores franceses e ingleses, fue más a fondo para entender como, por ejemplo, la demografía o los niveles de literalidad influían en las relaciones sociales. Este tipo de factores, por primera vez, figuraron en la historia. En Francia e Inglaterra se comenzó a hacer historia de los campesinos y obreros, y se enfocaron en entender sus ideas y aspiraciones, los símbolos que adoptaban y rechazaban, los movimientos que formaban, en esa población básicamente iletrada. También se incluyeron la historia de las representaciones y las luchas sobre los significados.

78

Un desarrollo paralelo fue el “giro lingüístico”, con autores y autoras como Julia Kristeva y Jacques Derrida, quienes develaron el poder de lenguaje, el cual no es un medio transparente si no que constituye la realidad. Ferdinand Saussure llegó a afirmar, incluso, que “algo no puede existir sin ser nombrado.” El llamado “giro cultural”, muy presente en la “nueva historia cultural”, incluyó también un viraje antropológico, con personalidades como Michel Foucault y Clifford Geertz que demostraron que existen sistemas de significación que son mediadores de la experiencia humana, y que varían de sociedad en sociedad. Se generó una idea más incluyente de cultura, que se alejaba del énfasis en la cultura de la élite y se centraba en las estructuras de percepciones, emociones y creencias de las personas de todas clases sociales, sexos y razas. Un importante hito en el desarrollo de estas nuevas maneras de enfocar la construcción de la narrativa histórica fue el surgimiento del interés en las mujeres como sujetos históricos, lo cual comenzó a ocurrir a fines de los años 1970, indisolublemente ligado al movimiento de derechos de las mujeres en todo el mundo.

Tarde, pero sin vuelta atrás, las disciplinas sociales comenzaron a transformarse desde su raíz para construir nuevas historias plurívocas, con enfoques y miradas divergentes y ya no una imposición vertical. Las narrativas comenzaron a multiplicarse a la vez que el mundo del conocimiento histórico se complejizaba y enriquecía.

Pronto se entendió que las mujeres no sólo operaban bajo el sistema de opresión de clases señalado por el marxismo, sino también por el patriarcado: sistema intrincado de redes tanto visibles como invisibles, mucho más difícil de desmontar, pues afecta a las mujeres de todos los lugares y clases sociales y se inserta en un complejo sistema de género que va más allá del sistema binario: hombre-mujer. Un ensayo fundacional en esta área fue el de Joan Wallach Scott, "Gender and the Politics of History" de 1988,⁸⁵ que es tanto un enfoque de género como de historia cultural. Los términos "male" y "female" se muestran ahora como categorías cargadas de significado. Hay una serie de suposiciones ligadas a ellos que no tienen que ver con lo biológico. Lo femenino, por ejemplo, estaba ligado desde la Edad Media, por el lenguaje y la historia, a la tendencia a enfermarse, a la debilidad física y mental, a la poca capacidad moral, la ingenuidad, un razonamiento débil, etcétera. En buena medida, estas concepciones constituyen las estructuras de pensamiento, los rituales y las representaciones hasta la actualidad.

II.

La revolución de género en el mundo tuvo su origen en el movimiento feminista que comenzó a mediados del siglo XIX y sigue vigente. Este movimiento se ha designado con la metáfora de "olas"; aunque se ha criticado ya hace un tiempo esta imagen que si bien ha sido útil en la articulación de los continuos movimientos feministas también ha dificultado la discusión de ideas que se intersectan entre ellas. Es importante tomar en cuenta que los feminismos, no son un movimiento unificado y que la pluralidad y el debate de ideas dentro de ellos los enriquece. He decidido utilizar la imagen de las olas, y explicar su devenir histórico, porque es la que se ha empleado tanto en el movimiento como en la bibliografía que se ocupa de ellas. Al mismo tiempo, en esta sección relaciono lo ocurrido en este movimiento



85. Scott Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Columbia University Press 1988. Véase también: Butler Judith and Elizabeth Weed. *The Question of Gender*. Joan W. Scott's *Critical Feminism*. Indiana University Press 2011.

estadunidense y europeo, con lo que nos es más cercano y relevante: lo ocurrido en México.

La llamada “primera ola” del feminismo se asocia a la *Convención de Seneca Falls*, que es considerada la primera convención de mujeres por sus derechos y está ligada al movimiento abolicionista, en el año de 1848. Dicho acontecimiento tuvo su origen en la *Convención Mundial Anti-Esclavitud* en Londres en 1840, cuando se prohibió a Elizabeth Cady Stanton entrar con su esposo a la convención. Sólo los hombres podían entrar. Muchas de las abolicionistas eran feministas también, así que en ese momento ambos movimientos tomaron fuerza el uno del otro. Ellas exigieron derechos civiles, sociales, políticos y religiosos para las mujeres, que quedaron plasmados en la *Declaración de Sentimientos y Resoluciones*. Allí declararon: que “estas verdades son evidentes: todos los hombres y las mujeres son creados iguales.”

80

El derecho al voto se convirtió en la bandera del movimiento en EEUU. En 1866 se fundó el *American Equal Rights Association*, que luego se convirtió en el *National Women Suffrage Association*, en 1869. En 1916 se fundó el *National Woman's Party*. Al mismo tiempo se dio en Inglaterra un fuerte movimiento sufragista. Durante toda la Primera Guerra Mundial el movimiento siguió y se fortaleció. Las manifestantes eran frecuentemente arrestadas, hacían huelgas de hambre, etcétera. Fue hasta 1920 que el voto para la mujer se volvió universal en EEUU, y el derecho a ser electas también. Se podría decir que la primera ola del feminismo terminó con esta decisión. Sin embargo, las mujeres de color quedaron excluidas y la victoria fue solo para las blancas. De facto, se impedía que las mujeres negras entraran a votar. La primera ola las había marginado.

En México la primera ola del feminismo comenzó en Yucatán y continuó con la creación de clubes feministas en toda la República, mismos que estaban dirigidos por mujeres como Hermila Galindo, Elena Torres, Elvia Carrillo Puerto, Rora Torre y Atala Apodaca. El primer *Congreso Feminista* se celebró en Mérida, Yucatán en 1916, y fue organizado por la profesora Consuelo Zavala. A este Congreso asistieron

alrededor de 700 mujeres, la mayoría de ellas profesoras. Los temas que se trataron fueron la secularización de la educación, la ciudadanía política de las mujeres y los derechos reproductivos y sexuales. Aunque ninguno de los derechos planteados se obtuvo de inmediato, el Congreso sirvió para resaltar la deuda que el país tenía con sus mujeres.

La segunda ola comenzó en los años 1960. En 1968 hubo manifestaciones en contra del concurso de Miss America, por la mirada patriarcal sobre el cuerpo de la mujer. La protesta se llevó a cabo el 7 de septiembre de 1968 cuando unas 400 mujeres, durante la manifestación, tiraron simbólicamente al “Basurero de la libertad” productos femeninos como spray para el pelo, brasieres, maquillajes, corsés, fajas, pestañas postizas y objetos de limpieza, como trapeadores. También presentaron un enorme cartel con la consigna de “Women’s liberation”. En esta ola se comenzaron a tratar los temas de sexualidad, lugares de trabajo, familia, violación marital y violencia doméstica, así como los derechos reproductivos. Asociado a ello vinieron demandas sobre los derechos al divorcio y las leyes de custodia de los hijos.

La segunda ola se enfocó en la estructura social dominada por los hombres que abarcaba todos los aspectos de la sociedad. Las feministas lograron el *Equal Pay Act*, que prohibía la discriminación salarial por sexo; también se obtuvo el derecho a la anticoncepción y la difusión de sus métodos para todas las mujeres, no solo las casadas, así como derechos iguales para la educación. Se abrió una discusión pública sobre la violación, el derecho amplio a la contracepción y los derechos reproductivos, incluyendo la legalización del aborto, la creación de refugios para mujeres y niños abusados, fondos para la educación de mujeres de bajos recursos y la fundación de programas de “women studies”. En paralelo a este movimiento, fundamentalmente de mujeres blancas, también se dio, ya a partir de los años 1970 en EEUU, la aparición de grupos de mujeres negras que comenzaron a articular un “black feminism” y fueron ellas, quizás, las que por primera vez utilizaron el término “identity politics” en referencia a su identidad doblemente situada, y oprimida, como mujeres de color. Ellas también

se enfrentaron a la misoginia patente en el nacionalismo negro de ese momento. Se identificaron con el movimiento marxista, y con una revolución que liberara todos los grupos oprimidos en el mundo entero. Esa agenda ampliada incluyó a latinas, indias americanas y mujeres de origen asiático. A decir de Ellen Koskoff (2014): “Juntas, estas alianzas avanzaron el argumento de que el género no era un asunto de una sola cara sino, más bien, interactuaba con la raza, la clase social, la etnicidad, la sexualidad, y muchas otras identidades que creaban una matriz de identidades sobrepuestas y que se intersectaban [...]”.⁸⁶

Inspiradas en la segunda ola del movimiento feminista estadounidense, en México las feministas ejercieron presión para que se les concediera el sufragio activo, que es un derecho que conduce a otros derechos como el de la patria potestad de los hijos, y el patrimonio, entre muchos otros. Este logro por fin se cristalizó en 1953, durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines.

82

La tercera ola del feminismo se ubica en EEUU en los años 1990. Fue fundamental en esta nueva visión la publicación de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (2014) de la autora Judith Butler. En este libro, pilar de la teoría feminista contemporánea, Butler argumenta en contra de la noción unificadora de “mujer”, que tiene un efecto normativo y exclusionario. Además, finca la idea de género como “performatividad”, no como algo dado, que se nos presenta como una “ilusión” de algo coherente e inteligible. Se pronuncia en contra del sexo “natural”, pues éste es siempre algo mediado por el género. Butler tuvo influencia del pensamiento poscolonial y posmoderno al concebir sus ideas. Atacó la idea de una mujer universal y se concentró en las mujeres y su diversidad. A partir de ese momento, surgieron distintos enfoques dentro del feminismo como la interseccionalidad, el vegetarianismo ecofeminista, el transfeminismo, el feminismo posmoderno, entre otros, es decir, la diversificación. La variedad es tan grande que se ha cuestionado que esto sea un movimiento.



86. Ellen Koskoff, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*, prefacio de Suzanne Cusick. (Illinois University Press, 2014): 17.

Estos nuevos feminismos han generado un activismo tanto nacional como transnacional atendiendo las áreas de violencia contra la mujer, como el tráfico de mujeres, la mutilación auto-inflingida, y la pornografización de los medios de comunicación.

El término de la Tercera Ola se asocia específicamente con la autora Rebecca Walker y su texto "Becoming the Third Wave" (1992), en el cual argumentaba que no era solo una reacción a las injusticias sino un movimiento con causa y mucho que hacer aún. Las feministas se enfocaron en abolir estereotipos de género y roles e incluir a mujeres de distintas identidades raciales y culturales. Se popularizó el término "interseccionalidad" y se volvió especialmente relevante la intersección de género y raza. Algunas estrategias de la tercera ola pasaron por las manifestaciones artísticas, los manifiestos y los pronunciamientos respecto a la "sexual politics" exigiendo políticas públicas al respecto.

¿Cuarta ola de feminismo? Se dice que esta ola empezó en 2012, enfocada en cuestiones de acoso sexual, culpabilidad del cuerpo y la cultura de la violación, entre otras. Desde entonces, el internet ha jugado un papel crucial en la concientización y difusión de los reclamos de esta cuarta ola. Por ejemplo, la violación multitudinaria de una mujer en India en diciembre de 2012, con consecuentes protestas nacionales y luego a nivel global entre varios otros casos, incluyendo la protesta por los estereotipos de las mujeres en los juegos de video. Después de 2016 y la victoria de Donald Trump, con sus deleznable afirmaciones sobre las mujeres, se armó un movimiento nacional en EEUU que se conoció como "Women's March", donde se pedía el cambio social hacia la igualdad de género. Se dieron protestas por todo aquel país, en las cuales participaron más de 4.5 millones de personas, el 21 de enero de 2017. También surgió el movimiento #MeToo que se extendió a buena parte del mundo, en el cual se convocó a las personas a solidarizarse con aquellos y aquellas sobrevivientes de violencia sexual. Este movimiento ha posibilitado que los hombres también denuncien abusos de los que han sido víctimas, y también a hacer público los abusos sexuales cometidos por muchos

hombres famosos tanto en el medio del espectáculo, los negocios o la política.

III.

La musicología se vio afectada tardíamente por los movimientos sociales, incluyendo los feminismos. Su estabilidad y su tendencia conservadora se cimbraron ante los cuestionamientos provenientes de las ciencias sociales y la nueva historia cultural, frente a los que durante un tiempo parecía a salvo.

El origen de la llamada “nueva musicología” se ubica alrededor del surgimiento de un libro del autor estadounidense nacido en Inglaterra, Joseph Kerman (1924-2014), llamado *Contemplating Music: Challenges to Musicology* publicado en 1985. Esta sería una prima causa de un gran cisma en la disciplina, aunque la debacle fue multifactorial. En él se señaló el carácter conservador y reaccionario de la musicología, caracterizada por un positivismo y un formalismo analítico. El libro abrió un maremágnum de debates desde todos los ámbitos, desde el más conservador al más radical y las discusiones duraron por décadas. De cualquier modo, es importante señalar que este libro, y lo que siguió, fue un parteaguas en la historia de la disciplina que acabó con un tipo de proyecto musicológico que tenía cerca de un siglo de existencia y que era tremendamente restringido, miope y exclusionario, donde lo que importaba eran los “grandes” compositores varones y sus obras.

Al romperse el monolito surgieron muchas corrientes, pero podemos hablar de una musicología más humana, la aparición de textos y modos de pensar nuevos en la disciplina que se ligan, entre otras, a la nueva historia, a la historia cultural y los estudios sobre la mujer y de género. Por ejemplo, *Music as Cultural Practice de Leonard Kramer* (1990), *Feminine endings* (1991) de Susan McClary, y *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* de Rose Rosengard Subotnik (1991). Subotnik introdujo los escritos de Theodor Adorno a la musicología anglosajona en los años 80. La autora postuló que la música, incluso en su nivel formal, debe entenderse como una encarnación de

valores sociales y culturales específicos, que se definen de acuerdo con el contexto de quien los interpreta. De acuerdo con Lawrence Kramer: "La idea es combinar una visión estética con una comprensión mayor de las dimensiones cultural, social, histórica y política, de lo que se acostumbraba durante buena parte del siglo XX".⁸⁷

Todo esto estuvo acompañado por una creciente corriente de reflexión y autocrítica dentro del campo de la investigación musical. La controversia sigue, y ya no existe una definición monolítica de lo que es la musicología, o más bien de la investigación musical en un sentido más amplio, pues hasta el término "musicología" ha sido cuestionado. Durante un tiempo se generó una gran hostilidad por parte de sectores conservadores del campo musicológico a la llamada "Nueva Musicología" en defensa de los valores canónicos: repertorios tradicionales con compositores, varones, y sus obras, mucho de ello en torno a la noción del "genio" o "héroe". La nueva corriente cuestionó de manera profunda al canon musical exponiéndolo como algo profundamente occidentalocéntrico, patriarcal y exclusionario. La música, en esta nueva visión, se construye dentro de una red cultural, donde son posibles una serie de distintas narrativas históricas interrelacionadas. No existe más una división entre la "alta" y la "baja" cultura en el arte y la sociedad. Los individuos encarnan subjetividades e ideales que logran realizarse o se ven frustrados. Para Lawrence Kramer, "la musicología cultural" se vuelve un esfuerzo por entender la subjetividad musical en la historia.⁸⁸ Como parte de estas nuevas ópticas de investigación musical surgió la musicología de género, feminista, gay y lesbiana.

De acuerdo con lo estudiado por dos de las pioneras de la musicología feminista, las musicólogas estadounidenses Susan McClary y Marcia Citron,⁸⁹ fue hasta los 1970s cuando



87. Lawrence Kramer, "Musicology and Meaning", *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1883 (Summer, 2003), 6.

88. *Ibid.*

89. Susan McClary, "Reshaping a discipline: musicology and feminism in the 1990s", *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 2, verano, 1993, 393-423; Marcia Citron, "Gender, Professionalism and the Musical Canon", *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 1, verano, 1990, 102-117.

comenzó la investigación en música y mujeres. A partir de ese momento hay una explosión de información de trayectoria de mujeres compositoras de tiempo pasados, así como la publicación de partituras y la realización de grabaciones de su música. Hasta ese momento se pensaba que la ausencia de mujeres en el campo de la composición musical estaba asociada a su falta de capacidad de producir música de calidad. Factores como la falta de acceso a la educación musical profesional y al campo laboral, la no programación de sus obras en conciertos, entre otros factores que han afectado históricamente a las compositoras mujeres, no se tomaban en cuenta.

A decir de Susan McClary son triunfos de la musicología feminista el que ahora sepamos de la existencia de mujeres compositoras y sus obras, que se publiquen, se programen y se graben; que estén emergiendo obras de mujeres músicas de pasados cada vez más distantes, incluso de la Edad Media. Las compositoras no hacían, por lo regular, obras en grandes formatos, como sinfonías, pues la posibilidad de que una orquesta las tocara eran casi nulas. Por lo regular hacían formatos pequeños: piano u obras de cámara, que tendrían mayor posibilidad de ser ejecutadas. Estas obras eran, de acuerdo a la narrativa musicológica tradicional, consideradas como menores y sin importancia y era por ello que las mujeres cuya música sí se conocía también eran excluidas de las historias de la música, basada en la noción canónica de la "música absoluta" y superior, representada en las grandes formas. "Una de las primeras nociones de la cual se deshizo la historiografía feminista es aquella según la cual el artista individual opera en una esfera autónoma de su contexto."⁹⁰ Esto ha redundado en la aparición de gran cantidad de estudios y libros sobre mujeres en la música, como compositoras, pero también en otros ámbitos de la música en las que las mujeres figuraban, como patronas, como ejecutantes, como públicos.⁹¹ Marcia Citron puso en evidencia los conceptos apoyados en la biologización de la

86

● ● ● ● ●
90. Susan McClary, "Reshaping a discipline. Musicology and feminism in the 1990s", *Feminist Studies*, Vol. 19, núm. 2 (verano, 1993), p. 401.

91. Susan McClary, "Reshaping a discipline", *passim*.

imposibilidad femenina de la composición, pues las mujeres, según distintas teorías, no lograban controlar su emoción y ejercer la lógica y la razón, que eran consideradas atributos masculinos indispensables para la composición. Las mujeres se ubicaban, según esta visión prevaleciente, en los ámbitos de musas, compañeras o intérpretes.⁹²

Las primeras mujeres compositoras que salieron a la luz fueron mujeres privilegiadas por su estatus social: Clara Wieck Schumann y Fanny Mendelssohn Hensel en particular, pero de ahí en adelante empezaron a surgir más y más, tanto en Estados Unidos como en Europa: Amy Beach, Cécile Chaminade, Ethel Smyth, Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi y muchas más. Se comenzaron a hacer antologías de música de mujeres como *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (1982), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* (1986), *Women Composers: The Lost Tradition Found* (1988), *Women and Music: a History* (1991), *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994), y *Women in Music: An Anthology of Source Reading from the Middle Ages to the Present* (1996), entre muchas otras. Esta llamada "historia compensatoria" ha producido, y sigue produciendo, muchos y valiosos frutos, aún más en nuestra América Latina, donde aún hay mucho por hacer. Tiene un claro valor en la visibilización histórica de las mujeres y ha generado un conocimiento acumulado sobre su particular experiencia musical y las condiciones en las que se ha producido. Se han explorado nuevas fuentes con voluntad e imaginación y se ha entrelazado el contexto social de la producción musical con los productos que ha generado.

Debe señalarse que el discurso de género también llegó tarde a la musicología. Mucho antes se elaboró en la teoría literaria, la antropología, o la sociología. Entre las autoras y los autores de la musicología feminista, gay, y de género cuyas contribuciones teóricas sentaron las bases de estas florecientes maneras de investigar la música, y varios que siguen vigentes y reinventándose, se encuentran Susan McClary, Marcia Citron, Ellen Koskoff, Susan Cusick,

● ● ● ● ●
92. Citron, "Gender, Professionalism and the Musical Canon", pp. 111-112.

Ruth Solie y Philip Brett, por mencionar a algunas. En 1990 Marcia Citron escribió un ensayo denominado “Gender, Professionalism, and the Musical Canon” que, a pesar del tiempo que ha pasado desde su publicación, hace preguntas que siguen resultando relevantes sobre la ausencia de las mujeres en el canon musical, y éste como una herramienta que hay que cuestionar como algo opresivo. Posteriormente la autora profundizó y convirtió en libro sus ideas en *Gender and the Musical Canon* (1993), en el cual analizó entre otras, el tipo de música, la escritura, los ámbitos donde se produce música, la crítica musical, y la falta de genealogía para las mujeres compositoras.

En 1997 se estableció la revista *Women & Music* y desde entonces su foco se ha ampliado a incluir estudios feministas y queer. Un aporte fundamental de los nuevos estudios desde el feminismo y el género fue la desarticulación de la música clásica o de concierto, y todo lo asociado a ella, como un ámbito superior de la cultura. Toda música y prácticas musicales se vuelven dignas de estudiarse, y el interés se vuelca a aquellas prácticas, y sujetos subordinados y marginados de la historia musical.

Susan McClary merece un lugar aparte en el campo de la musicología feminista a partir de la publicación de su libro *Feminine Endings* (1991),⁹³ que fue un verdadero parteaguas. La autora se da a la tarea de hacer una crítica feminista de la música, lo cual era un concepto nuevo en ese momento. McClary mira la música desde el género, trata la sensualidad y la sexualidad, tanto dentro de la estructura misma de la música como de los y las que la escuchan. Postula que la música forma parte de la construcción del género. La música puede resistir modelos de la sexualidad patriarcal dominante y proponer otros, desde una sensibilidad alternativa, femenina, gay. Identifica marcadores de masculinidad y femineidad en la música misma y propone, valiente y desafiantemente, que la música de concierto se construye, se ha construido, y puede construirse, desde una ideología patriarcal misógina. Se mete a la fortaleza de la musicología



93. Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. NED-New edition. (University of Minnesota Press, 1991).

y utiliza una de sus herramientas más preciadas: el análisis de una forma desconcertante y nueva para hacer referencia a la sexualidad humana. Incluso se atreve a meterse con el ícono canónico de la musicología tradicional: Beethoven, desde la óptica del género, así como con la sexualidad de Chaicovsky o de la opresión patriarcal en la ópera *Carmen* de Bizet. El capítulo tres de su libro, donde trata estos asuntos se llama, justa pero provocativamente: “Sexual Politics in Classical Music”. Su desafío a la musicología tradicional va más allá al incluir, en el mismo libro, capítulos sobre músicas populares, como Laurie Anderson o Madonna. Respecto a estas últimas McClary plantea que las mujeres músicas han utilizado estrategias discursivas para evadir los obstáculos que se les han plantado históricamente, en un mundo que las ha discriminado. En resumen, el texto muestra contundentemente que la música es, también e inevitablemente, un discurso de género.

Feminine Endings causó, y no puede sorprendernos, reacciones encontradas, incluso violentas. No fue bien recibida en general, pero rompió el paradigma e hizo reflexionar tanto a musicólogos tradicionales como a las mismas feministas, quienes la criticaron por su esencialismo en el concepto de mujer, y también por no tomar en cuenta a la musicología queer ya existente entonces, así como por sus puntos de vista. Los musicólogos tradicionales defendieron su fortaleza e hicieron oídos sordos a la sexualidad que McClary develó en la sacrosanta música de concierto.

En cualquier campo epistémico es bienvenido el debate y la pluralidad. A decir de Ellen Koskoff, autora del libro *A Feminist Ethnomusicology* (2014),⁹⁴ “El feminismo, como un movimiento políticamente activo en la actualidad, ha cambiado y ha llegado a convertirse en un conjunto multiforme de movimientos multifacéticos e inclusivos, que tienen en común la condición posmoderna”. El feminismo es, en su visión, una filosofía política. Considera que sigue vigente el hecho de que las mujeres sean las más afectadas por un sistema de desigualdad sistémica en las relaciones



94. Ellen Koskoff, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*, prefacio de Suzanne Cusick. (Illinois University Press, 2014).

de poder. Ellen Koskoff es un muy buen ejemplo de cómo la etno/musicología feminista sigue vigente y sigue rompiendo paradigmas a través de imaginativas maneras de investigar y escribir; Koskoff va más allá de la historia compensatoria haciendo un trabajo fino sobre las mujeres y la sexualidad en distintas sociedades. Pone en evidencia la represión heteropatriarcal a las mujeres menstruantes, en edad reproductiva, y la atracción y el peligro que representa su música para el sistema y como debe ser controlada, reprimida y canalizada.

La musicología queer se deriva de la musicología feminista, pero va más allá, cuestiona a fondo el sistema heteronormativo; incluye posicionamientos desde la musicología gay y lesbiana, a las sexualidades disidentes. Ha puesto la sexualidad en la música al centro del debate. En un libro fundacional que reunió ensayos pioneros sobre este campo, *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (1994)⁹⁵, una de las autoras, Wayne Koestembaum, dice: “Mis pasiones musicales y mis pasiones sexuales no son necesariamente idénticas, pero no quiero hacer distinciones entre ellas”. Este libro, editado originalmente en 1994, tuvo una reedición corregida y aumentada en 2006. La segunda edición se dedicó a subsanar problemas detectados en la primera, especialmente la falta de atención a asuntos de raza y clase y el reduccionismo a entender la música como la música clásica, y la musicología, sólo como la disciplina que estudia las historias y teoría de la música occidental.

Para que el hablar de género y sexualidades oprimidas se vuelva verdaderamente significativo es preciso entrecruzarlo con otros paradigmas excluidos del discurso. El libro afirma que se centra menos en las identidades mismas que en sus representaciones, performances y roles. Su fin es “reasociar la música con la experiencia vivida y los patrones más amplios del discurso y la cultura que la música tanto refleja como produce activamente”. Es por ello que los estudios queer se salen del lenguaje y patrones tradicionales de reflexión musicológica y “extraen su terminología de un vocabulario



95. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. Por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas, (Routledge, 2006) 2a ed. [1994].

posmodernista de violación, disrupción, descentramiento, contradicción, confrontación y dislocación nuevos términos y diferentes estrategias interpretativas, especulaciones, impresiones e improvisaciones, que podemos aportar no solo a nuestro estudio de las obras musicales y su producción, sino también a la educación musical, la biografía y la historia”.

La musicología queer entrecruza proyectos intelectuales con historias de vida relegadas y suprimidas. La hermenéutica y la estética son postuladas desde experiencias personales de vida a través de construcciones teóricas. Un aspecto crucial de la musicología queer, gay y lesbiana ha sido aunar su investigación con el activismo y la performance. Para las nuevas generaciones, podríamos decir que la ola de las identidades de géneros disidentes ha tomado sus instrumentos musicales, su voz y los medios electrónicos para difundir sus mensajes, sus manifestaciones artísticas y sumar gente a su movimiento, especialmente a partir de la pandemia del COVID 19 y el confinamiento que implicó en sus primeras etapas.

Vale la pena recapitular lo postulado hasta aquí: una vez que el monolito de la episteme occidental se resquebrajó, por sus grietas nacieron modos de conocimiento y voces silenciadas que adquirieron fuerza al unirse, entre otras las de las masculinidades no hegemónicas. Los hombres, en plural, tampoco estaban, ni remotamente representados en la narrativa histórica musicológica. Ian Biddle y Kirsten Gibson publicaron en 2009 un libro precisamente abriendo la puerta a este tema, intitulado *Masculinity and Western Musical Practice*, en el cual postulan que la masculinidad hegemónica sobre la que se fundó la musicología es, en sí misma, una construcción, una operación ideológica “Cuando la masculinidad misma se construye como objeto de estudio (es decir, cuando los hombres cesan de actuar como los portadores silenciosos del conocimiento) entonces la posición de la creatividad masculina y su relación a la práctica musical se pone bajo un intenso escrutinio. De hecho, la desestabilización de la figura masculina del compositor es

quizás el síntoma más sugerente del impacto de los estudios feministas y de los hombres en la musicología⁹⁶.

Y este es sólo el principio de la historia. Los autores proponen una serie de preguntas; para comenzar, qué papel juegan las masculinidades en los estudios musicológicos. Afirman, enfáticamente, que los estudios de masculinidad no son un campo unificado y que se apoya en herramientas teóricas fuera de la musicología, lo cual contribuye a hacer una crítica consistente de la aparente autonomía disciplinaria del campo. Algunos de los temas planteados en el libro se refieren a cómo la música está construida con el género y específicamente como se ven reflejadas las identidades masculinas en los materiales musicales. Como la música posibilita discursos de género del cuerpo, por ejemplo, en el cuerpo que hace música. Como la escucha interviene en la construcción y experiencia de masculinidad, como la crítica musical ha sido atravesada por el género, como ha impactado la heteronormatividad y el binarismo hetero/homo en la recepción de la música, en las actitudes hacia la práctica musical, a nociones de la creatividad musical, entre otras. Como la educación musical ha reflejado, y perpetuado, las construcciones socioculturales de género o cómo las construcciones de las identidades nacionales están relacionadas a preceptos asumidos sobre masculinidad.⁹⁷

Hemos atravesado un largo arco desde la historia cultural a las masculinidades en la musicología, pero podemos afirmar con seguridad que el surgimiento y desarrollo de la musicología de género/feminista/queer/masculinidades son buenas noticias. Este desenvolvimiento teórico está impregnado de realidades, luchas que siguen vigentes y cuyos postulados y campos de batalla epistemológicos, émicos y éticos, se mueven día a día. En América Latina existe hoy en día una gran efervescencia en estas áreas de conocimiento; se habla, por ejemplo, de un movimiento "cuir" desde las epistemologías del sur. Las investigaciones del género en la música, y los debates que se generan, son



96. Ian Biddle and Kirsten Gibson (eds.), *Masculinity and Western Musical Practice* (Farnham: Ashgate, 2009): 9.

97. *Ibid.*: 10-11.

ecuaciones abiertas en las que falta mucho por hacer y cuyos proyectos se construyen día a día. A juzgar por lo que ocurre actualmente, podemos mirar esperanzadas al futuro y lo que nos depara en este terreno.

Bibliografía citada

- Biddle, Ian and Kirsten Gibson (eds.), *Masculinity and Western Musical Practice* (Farnham: Ashgate, 2009).
- Brett, Philip, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, (Routledge, 2006) 2a ed. [1994].
- Cusick, Suzanne, "Gender, Musicology and Feminism" en *Rethinkin Music*, eds. Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford Univ. Press, 2001):471-498.
- Koskoff, Ellen, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*, prefacio de Suzanne Cusick. (Illinois University Press, 2014).
- McClary, Susan *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. NED-New edition. (University of Minnesota Press, 1991)
- Rubin, Miri, "Cultural history I: ¿what's in a name?", (2008) http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/cultural_history.html (Consultado 20 feb, 24);
- The New Cultural History*, compilado con una introducción de Lynn Hunt, (Berkeley, University of California Press, 1989).

Nellie Campobello, el género y el giro material en la literatura

Maricruz Castro Ricalde y Alba Belinda Rodríguez
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey (ITESM), Campus Toluca

Quizás la investigación bibliográfica más relevante para el campo literario mexicano ha sido el *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX*, dirigida por Aurora Ocampo y cuya primera versión apareció en 1967. Esta iniciativa ha visto varias ediciones impresas y una en CD Rom. En 2019, apareció su versión más reciente: la digital, promovida por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).⁹⁸ Su objetivo, según reza en la presentación, se centra en la actualización y corrección de los impresos originales e incorporación de nuevas entradas “bajo el compromiso de ofrecer información sobre nuestros hombres de letras”. Esta explicación interactúa con la imagen de tres autores: el primero que aparece, en el cuadrante derecho, es Carlos Fuentes. El segundo, a la izquierda, Octavio Paz. El tercero, en la parte inferior, Alfonso Reyes. A manera de ilustración, en una suerte de barra exploradora, son incluidas fotografías mucho más pequeñas de otros diez personajes. De ellos sólo dos son escritoras: Rosario Castellanos y Elena Garro.

Abrimos con esta descripción nuestro capítulo para ilustrar la pertinencia de una lectura cultural del campo literario en México, desde una perspectiva de género, toda vez que, incluso en proyectos literarios contemporáneos de envergadura, sigue sin evidenciarse, en forma contundente, el rol de las escritoras. En el ejemplo del párrafo previo, se reiteran prácticas como su ocultamiento desde lo lingüístico (“hombres de letras”) y su inserción en segundo plano (a través de las decisiones visuales de la página digital de apertura). Tales prácticas trazan una continuidad con un correlato, tan



98. *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX*. UNAM, Centro de Estudios Literarios, 2019. <https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/> Acceso 7 febrero 2024.

normalizado como centenario, de borramiento histórico, social y cultural, alineado a la racionalidad patriarcal.⁹⁹ Desde fines de los años ochenta, Linda Nochlin subrayó la existencia de un sistema de valores estéticos desconocido, debido a que el punto de vista del hombre occidental era, inconscientemente, aceptado como “el” punto de vista. Si bien se refería a lo que ocurría en la historia del arte, Nochlin indicó que el fenómeno se presentaba de forma similar en cualquier otra investigación de corte histórico. Ignorar o relegar las estéticas generadas por las mujeres crean una distorsión intelectual sobre el pasado.¹⁰⁰

Los antecedentes previamente esbozados sustentan nuestro objetivo de profundizar en la manera como las escritoras fueron mantenidas en los márgenes de la producción cultural en México, en la primera mitad del siglo XX. En específico, nuestra intención es señalar algunos de los elementos materiales del contexto de la escritura femenina que contribuyeron a que fueran relegadas por el canon literario de su época. Aspectos materiales como en dónde eran editadas sus publicaciones, en dónde y quiénes las difundían, la atención selectiva sobre ciertas obras y sólo un puñado de autores, qué premios obtenían y cómo repercutían éstos ilustran los mecanismos que propiciaron la naturalización de los varones altamente letrados como los representantes del universo literario en México.

En las siguientes líneas tomaremos como estudio de caso uno de los textos mexicanos más relevantes del siglo XX. Se trata de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931) de Nellie Campobello.¹⁰¹ Su publicación cuestiona una serie de asunciones vinculadas con el género y el campo literario. Por ejemplo, ese volumen confrontó las expectativas sobre la escritura de mujeres: delicadas poetas



99. López González, Aralia. “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria.” *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*, coordinado por Aralia López González. El Colegio de México, 1995, pp. 21-25.

100. Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” *Women, Art, and Power*. Harper and Row, 1988, p. 146. Todas las traducciones del inglés de este capítulo son de Maricruz Castro Ricalde.

101. Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Ediciones Era, 2000.

en publicaciones destinadas para un público femenino, declamadoras en las reuniones familiares, autoras de narraciones de corte moral y ligadas a la vida doméstica. *Cartucho* también contribuyó a debilitar la idea de que Sor Juana Inés de la Cruz fue una rarísima excepción de escritura femenina; propició que (sólo hasta décadas después) se consideraran nombres de mujeres en antologías de literatura mexicana y que comenzara a desecharse la convicción de que no había creadoras en el país (narradoras, pintoras, cineastas, entre otras). No obstante, de acuerdo con nuestra intención de operativizar algunos conceptos desarrollados desde el giro material, nos enfocaremos en el peso e importancia de las cosas, la vida social inherente a ellas,¹⁰² su capacidad de agencia y sus repercusiones. Entonces, no es el texto literario en sí mismo el objeto de estas líneas, sino la recepción crítica de la obra de esta autora, al considerarla como un ejemplo de elemento material. El contexto de las reseñas bibliográficas de la época, lo que plantearon y cómo se refirieron a los logros estéticos de *Cartucho* incidieron, de alguna manera, tanto en su escasa visibilidad como en un acotamiento en la agencia de Campobello como narradora.

Nuestro análisis de la recepción de *Cartucho* toma en cuenta lo que era considerado como valioso en los textos literarios de la época, desde la concepción del objeto literario como portador de cualidades apreciadas, en un contexto dado;¹⁰³ cualidades marcadas por el canon literario. En ese sentido, nos acercamos discursivamente a la idea existente de obra literaria, la cual era determinada por el contexto, los autores y otros textos mencionados, así como a otros criterios de selección relevantes.¹⁰⁴ Un elemento más, vinculado a cada momento sociohistórico, es la percepción que se tenía de la mujer como agente social. Es decir, características



102. Appadurai, Arjun, editor. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. CNCA, Grijalbo, 1991, pp. 17-87.

103. Gordon, Samuel. "Algunas notas sobre el formalismo ruso". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 462, diciembre 1988, p. 131. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-notas-sobre-el-formalismo-ruso/>

104. Culler, Jonathan. "La literaturidad." *Teoría Literaria*, coordinado por M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner. Siglo XXI, 1993, p. 4. <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/04/culler-jonathan-la-literaturidad1.pdf>

físicas, emocionales, intelectuales, profesionales que se destacaban del rol femenino en relación con la actividad literaria de la escritora.¹⁰⁵ Por lo tanto, se pone atención en el lenguaje utilizado para describir o presentar a Campobello en sus reseñas, las actividades que se destacan de ella y, en general, expresiones que intentan definirla o posicionarla en el ámbito literario. Por último, identificamos las condiciones materiales que propiciaron su quehacer literario. Específicamente, las posturas derivadas del escenario social que la escritora desarrolló frente al campo literario, a partir de sus circunstancias sociales, económicas, educativas y de su vida personal, entre otras.¹⁰⁶

Nellie Campobello, género y canon en México

Francisca Moya Luna, conocida como Nellie Campobello, hoy es la gran figura femenina de la literatura de los años treinta. La fecha de su nacimiento fue incierta hasta que pudo ser establecida en 1900. La misma Campobello siguió dando por cierto 1909 como su aniversario, en la entrevista que le concedió a Emmanuel Carballo en 1960 (y cuya primera edición aparecería en 1965).¹⁰⁷ Esa tergiversación connota varios aspectos leídos desde el género: la necesidad de Campobello por no revelar su edad puede entenderse dado su oficio de bailarina.¹⁰⁸ Pero también es un performance que tuvo que interpretar, debido a los candados simbólicos existentes para las mujeres escritoras. Así, el papel de la jovencita que había llegado de una peligrosa provincia del norte, con escasos contactos en la gran ciudad, invitaba a que se fundiera a la pequeña de la voz narrativa de *Cartucho* con la propia Campobello. Declaraciones como las de su editor

98



105. Aguilar Barriga, Nani. "Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola." *FEMERIS: Revista Multidisciplinar De Estudios De Género*, vol. 5, no. 2, pp.121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>

106. Kolbas, Dean. *Critical theory and literary canon*. Westview Press, 2001, p. 13. <https://documents.in/document/critical-theory-and-the-literary-canon.html?page=5>

107. Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 2ª ed. FCE, SEP, Ediciones El Ermitaño, 1986, p. 409.

108. Nellie y su hermana menor Gloria se unen a la compañía de la tejana Lettie H. Carroll, "Carroll's Girls", en marzo de 1927. Mientras que Gloriecita tenía entre 11 y doce años, Nellie era 16 años mayor. Simplemente por su edad es plausible pensar lo improbable que Nellie fuera incorporada a una compañía de niñas.

Germán List Arzubide, marcan la pauta para entenderlo de esa manera: “Tenía todo el sabor de la niña que había escrito eso.”¹⁰⁹ Cuéllar interpreta este cambio como parte del mito forjado sobre ella misma, sus orígenes y su genealogía.¹¹⁰ Se protegía así, a ella y a Gloriecita, su hermana menor, de los juicios moralistas de la época y del rechazo que podría generar su condición de hija natural,¹¹¹ el velo sobre la paternidad de su hermana, las condiciones en que arribaron a la ciudad de México en 1921 e, incluso, la identidad de su protector.

En el marco de la literatura mexicana de ese periodo, es la autora que más ha interesado a la crítica especializada. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* fue publicado por la Editorial Integrales, dirigida por el estridentista List Arzubide e impulsada por miembros del Partido Comunista Mexicano.¹¹² La decisión de List Arzubide era arriesgada: no sólo se trataba del libro inaugural de su pequeña editorial, localizada fuera de la ciudad de México (estaba asentada en Veracruz) sino que trataba de un texto compuesto por narraciones cortas de difícil clasificación. Por si fuera poco, era un libro escrito por una mujer, sobre una temática abordada, previamente, por nombres que ya eran estelares: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz y otros, como Ricardo Flores Magón y Gerardo Murillo (“Dr. Atl”), quienes fueron recuperados posteriormente, como parte de esa primera generación de narradores de la Revolución.



109. Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. UNAM, 1998, p. 158.

110. Cuellar, Manuel R. *Choreographing Mexico: Festive Performances and Dancing Histories of a Nation*. University of Texas Press, 2022, pp. 126-130.

111. Su padre era, al mismo tiempo, su primo hermano. Su madre Rafaela Luna mantuvo un largo romance con su sobrino Jesús Moya. Rafaela era sólo un año mayor que Jesús. Véase: Vargas Valdés, Jesús, and Flor García Rufino. “Rafaela, la flor.” *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, coordinado por Laura Cázares H. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Conaculta-Fonca, 2006, pp. 61-62.

Tal circunstancia provocó conflictos por el lado paterno, lo cual indujo a Nellie a asumir una actitud protectora hacia sus hermanos. El silencio sobre sus orígenes fue una de las medidas defensivas que adoptó desde niña. El fallecimiento del abuelo que los había amparado, cuando ella tenía ocho años, fue otro golpe emocional para la pequeña Nellie y que tuvo efectos inmediatos en el entorno material de su familia.

112. Rashkin, Elissa J. “La ruta integral: la literatura proletaria desde Veracruz.” *Bibliographica*, vol. 3, no.1, 2020, p. 68.

La distancia temporal podría tergiversar el significado de las aportaciones de *Cartucho*. Cuando esta obra comienza a circular, aún no se daban a conocer títulos sobresalientes de autores que formarían parte del canon de la narrativa de la Revolución. Enlistamos algunos de ellos, ordenados cronológicamente, de acuerdo con el primer texto publicado: José Rubén Romero escribió *Apuntes de un lugareño* (1932); Mauricio Magdaleno, *El compadre Mendoza* (1934) y *El resplandor* (1937); Francisco L. Urquiza, *Recuerdo que... Visiones aisladas de la Revolución* (1934) y *Tropa vieja* (1940); José Vasconcelos, *Ulises Criollo* (1935); y *Al filo del agua* de Agustín Yáñez ganaría el fervor de la crítica, en 1945. Es decir, analizar la fecha de la edición de *Cartucho*, en el marco de esta temática y la influencia de aspectos como su condición de mujer, el género literario seleccionado, la editorial y su editor, amplía nuestra comprensión sobre las condiciones materiales de la producción cultural y su rol mediador: "capacitan e interrumpen la agencia de las personas".¹¹³

100

La autora se refirió a una recepción mixta de su primer volumen de narraciones: "bien recibido por algunos políticos e intelectuales de la época, pero mucha gente rechazó el libro y a ella la consideraron defensora del bandido".¹¹⁴ Al realizar un recuento de la recepción de este volumen, Laura Cázares recuerda las observaciones de Fernando Tola de Habich, cuando escribió el prólogo a la edición de 1999: "Si el silencio es sinónimo de fracaso literario, Nellie Campobello y *Cartucho* fracasaron estrepitosamente; si es sólo la manera nacional de ejercer ese gesto conocido como el 'ninguneo', Nellie Campobello y *Cartucho* fueron clamorosamente 'ninguneados'.¹¹⁵ Esta visión la refrenda Blanca Rodríguez, una de sus principales estudiosas: "a Nellie se le ninguneó tanto como escritora como por villista."¹¹⁶



113. Brillenburg Wurth, Kiene. "The material turn in comparative literature: An introduction." *Comparative Literature*, vol. 70, no 3, 2018, p. 250. Las cursivas provienen del original.

114. Campobello, Nellie. *Mis libros*. Compañía General de Ediciones, 1960, pp. 26-27.

115. Cázares H. Laura. "Introducción." Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer, coordinado por Laura Cázares H. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Conaculta-Fonca, 2006, p. 21.

116. Rodríguez, Blanca. "Prólogo". En Nellie Campobello. *Las manos de mamá, Tres poemas, Mis libros*. Factoría Ediciones, 2002, p. XVIII.

Y dos de los historiadores que más luces han aportado sobre su biografía, Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, reiteran “las omisiones y el desprecio de que fue objeto su obra”.¹¹⁷ Así, tanto ése como su siguiente título *Las manos de mamá* (1937)¹¹⁸ fueron “poco leídos y recibidos con frialdad, a diferencia de su destacado y aplaudido papel en el ámbito de la danza en México”.¹¹⁹ Nuestro punto de partida, entonces, es que la indiferencia general hacia los textos de Campobello poco tenía que ver con la calidad intrínseca de los mismos y mucho más con un sistema cultural asimétrico y fuertemente jerarquizado.¹²⁰

La desaparición de la vida pública de esta escritora oriunda de Durango, en 1984, y la curiosidad periodística que este hecho suscitó vino aparejada con un alud de estudios académicos. Evidentemente su secuestro, el robo de las valiosas obras de arte que poseía y su extraño fallecimiento no fueron las únicas causas para detonar la atención especializada. Desde la línea del giro material, nuestros pensamientos y percepción están moldeados por el contexto con el que interactuamos.¹²¹ De aquí que sea posible inferir la relevancia que, en esta revaloración de Campobello, tuvo el fortalecimiento de los estudios de género en las áreas humanísticas. En 1979, Gabriela de Beer escribió dos artículos sobre ella,¹²² pioneros en este redescubrimiento de la duranguense y su posterior incorporación al canon de las letras mexicanas. Las investigaciones literarias de fines de los ochenta y la



117. Vargas Valdés y García Rufino, *op. cit.*, p. 59.

118. Campobello, Nellie. *Las manos de mamá*. Grijalbo, 1997.

119. Castro Ricalde, Maricruz. “Women Writers in the Revolution: Regional Socialist Realism.” *History of Latin American Women’s Literature*, editado por Mónica Szurmuk and Ileana Rodríguez, Cambridge University Press, 2015, p. 213.

120. Para profundizar más sobre “la condescendencia hacia el aparente caos, subjetividad, inocencia, simplicidad y sencillez” con que era retratada Campobello y con lo cual se remarcaban cualidades que, de manera esencialista, se ligaban a “lo femenino”, léase el texto de Castro Ricalde, “Women Writers in the Revolution: Regional Socialist Realism” (211-227).

121. Brillenburg Wurth, *op. cit.*, p. 250.

122. Véanse: De Beer, Gabriela. “Nellie Campobello, Escritora de la Revolución Mexicana.” *Cuadernos Americanos*, no. 223, 1979, pp. 212–19. Y: De Beer, Gabriela. “Nellie Campobello’s Vision of the Mexican Revolution.” *The American Hispanist*, vol. 4, no. 34-35, 1979, pp. 14-16.

década de los noventa destacaron aspectos como la manera en que sus dos libros reconfiguraron la noción de los géneros narrativos en México, el original tratamiento de la voz narrativa, la novedad en las representaciones de la violencia al igual que una manera inusual de acercarse literariamente a la Revolución Mexicana.¹²³

La recepción de *Cartucho*

En este apartado se presenta el análisis de la recepción crítica a *Cartucho*, a partir de una búsqueda digital por palabra clave con el nombre de la autora en los archivos de la Hemeroteca Nacional de los años 30' a los 50's. Es decir, cubrimos tanto la década en la que fue publicado su primer volumen de narraciones como la siguiente, debido a que fue reeditado en 1940, por la casa EDIAPSA. *Cartucho* no volvería a circular sino hasta 1960, cuando en una edición que reúne ese primer libro y el segundo, *Las manos de mamá* (1937), es publicada por la Compañía General de Ediciones. Nuevas presentaciones aparecerían en los años noventa, acicateadas por el seguimiento periodístico del trágico final de la autora.

Sobre las dos primeras ediciones, creemos que vale la pena señalar los vínculos de Campobello con las personas que dirigían o estaban involucradas en las casas editoriales que publicaron *Cartucho*. Hemos mencionado que Germán List Arzubide estaba a la cabeza de la pequeña Editorial Integrales. Después de que en los primeros años de la década de los veinte había cimbrado el medio literario de la capital del país, junto con Manuel Maples Arce y Arqueles Vela, a través del Estridentismo, en los siguientes años fundó en Veracruz las revistas *Horizonte*, *Simiente* y *Noviembre*.¹²⁴ No existen declaraciones de Campobello sobre el vínculo amoroso existente entre ella y List Arzubide, aunque éste, en diversas ocasiones declaró que estuvo enamorado de Nellie.¹²⁵ La segunda edición corrió a cargo de Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones (Ediapsa),

● ● ● ● ●
123. Castro Ricalde, Maricruz. "Representaciones de la masculinidad en *Cartucho* de Nellie Campobello." *Literatura mexicana*, vol. 31, no. 2, 2020, p. 61.

124. Rashkin, *op. cit.*, p. 68.

125. Cit. Ruffinelli, Jorge. "Nellie Campobello: Pólvora en palabras." *La Palabra y el Hombre*, no. 113, 2000, p. 69.

dirigida por una figura cultural proveniente del exilio español: Rafael Giménez Siles. Uno de los accionistas e impulsores de esta empresa editorial fue Martín Luis Guzmán, con quien Campobello sostenía una relación sentimental desde hacía años. El destacado crítico Jorge Rufinelli informa que la duranguense había llegado a la literatura “alentada” por Martín Luis Guzmán.¹²⁶

En realidad, Campobello, a los pocos años de llegar a la ciudad de México en 1921,¹²⁷ ya estaba vinculada a distintos grupos literarios y de la escena intelectual de la capital. En 1928 conoció a Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, quien en ese momento era ya una personalidad de la cultura mexicana, por su labor editorial, su participación en impresos periódicos y su obra pictórica (aunque éste lograría el reconocimiento pleno, pocos años más tarde).¹²⁸ Sería Murillo quien auspiciaría el primer libro de Campobello. *Yo! Versos por Francisca* (1929) apareció en su editorial L.I.D.A.N. Carlos Noriega Hope y Carlos González Peña, amigos de Campobello, acogieron, en el afamado *El Universal Ilustrado*, unas cuantas colaboraciones suyas.¹²⁹

Desde la teoría del giro material, este apretado recuento de las relaciones entre la autora y sus editores evidencia las asimetrías de recursos y las desigualdades que éstas generan en el mundo social.¹³⁰ Mientras que intelectuales como List Arzubide, Murillo, Guzmán, Noriega Hope o Peña dirigían proyectos culturales de alta visibilidad, Campobello se acercó a ellos desde una posición marginal. Tanto por su carácter de advenediza en la gran metrópoli como por el lugar que desde el género ocupaba. Ludmer¹³¹ recuerda que se les atribuye a unos el campo del decir y



126. *Ibid.*

127. Margo Glantz indica una fecha distinta del arribo de las hermanas Campobello a la capital: 1923. Glantz, Margo. *Vigencia de Nellie Campobello*. Universidad de Alicante, 2003, p. 23.

128. De la Rosa, Natalia. “El Dr. Atl y la revista América: un programa estético y editorial antiimperialista.” *Bibliographica*, vol. 4, no. 2, 2021, pp. 89-90.

129. Glantz, *op. cit.*, 24.

130. Latour, Bruno. Re-ensamblar lo social. *Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, 2008, pp. 95-121.

131. Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil.” *La sartén por el mando*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega. Ediciones del Huracán, 1987, pp. 47.

a las otras, el campo del callar. Como editores, escritores, poseedores de foros públicos, ellos ponen las condiciones para que Campobello hable. Y la autora, que ya se estaba manifestando desde la danza, también puede expresarse desde la palabra escrita.

En ese sentido, nos preguntamos por el enorme segmento femenino del momento que no tuvo acceso al decir y, al mismo tiempo, nos cuestiona sobre las condiciones que Campobello reunió para salir de la zona del silencio. Vale la pena preguntarse hasta qué punto influyó un haz de elementos apreciados por el contingente masculino y que le permitieron ingresar, en forma muy acotada, al campo literario. Nos parece que algunos de esos fueron la conciencia de la artista sobre su cuerpo, su voz y su apariencia. El efecto que producía este conjunto no pasa inadvertido para Emmanuel Carballo quien, al entrevistarla, observa: “El encanto artístico de sus textos reside en la batalla que sostienen la imaginación con la realidad, la pureza que alberga los ojos infantiles de la relatora-protagonista con la corrupción y la violencia de un mundo caótico y ensangrentado... Recluida en sí misma, habitante de un mundo al ras de la Naturaleza, apegada a las estrictas normas de la autenticidad y la generosidad, Nellie es, como mujer y como escritora, excepcional y prodigiosa”.¹³²

Tampoco podemos obviar el peso de las relaciones amorosas de Campobello con escritores reconocidos.¹³³ Esos vínculos afectivos le permitieron formar parte de reuniones letradas, conocer a otros artistas, escuchar y participar de las conversaciones intelectuales de esas décadas. Entonces, la puerta de entrada de las mujeres ya no digamos al canon, sino a los espacios literarios, era muy estrecha y sólo parecía poder franquearse en los términos planteados por los propios varones.



132. Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Editorial Porrúa, 2003, p. 387.

133. Una de las estudiosas más sobresalientes de Campobello, Kristine Vanden Berghe, se refiere a Noriega Hope y List Arzubide como dos de sus “amantes”. Y documenta la larga relación amorosa que sostuvo con Martín Luis Guzmán hasta la muerte del autor, en 1976. Vanden Berghe. “Ethos y postura de Nellie Campobello.” *Equestrian Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela and the Novel of the Mexican Revolution*, coordinado por Roberto Cantú. Cambridge Scholars, 2016, p. 211.

En cuanto a la recepción cultural de *Cartucho*, en dos reseñas identificamos elementos de análisis respecto a su obra, su vida social, su género, su origen, entre otras condiciones materiales que permitieron generar una lectura de la realidad social de la época. En ambos textos periodísticos fue posible determinar las estrategias seguidas por sus autores para patentar el poder cultural del que gozaban, aspecto que, en forma general, es una de las bases constitutivas de cualquier tipo de canon. La primera reseña apareció en el periódico *El Nacional*, órgano informativo de las actividades del Partido Nacional Revolucionario (PNR), el jueves 7 de diciembre de 1931. Su autor es Gustavo Ortiz Hernán. La segunda reseña es de *El Libro y el Pueblo* y fue publicada el 1 de diciembre de 1932. Su autor (de origen estadounidense) es Frank C. Hanichen. En realidad, se trata de una reproducción de *The New York Times*, de la sección "Book Review" que databa de noviembre de ese mismo año.

Al analizar ambas reseñas, se detectó que la idea de valor literario de la época estaba basada, en primera instancia, en la selección de la temática revolucionaria que expandía un discurso institucional. Ésta debía colaborar a la construcción de la identidad nacional postrevolucionaria. En ese sentido, la autora fue criticada por su postura a favor de Francisco Villa y sus hombres, considerados como bandidos por medios oficiales y extranjeros. Otro aspecto que destacar es el uso de referencias constantes de otros autores de la revolución para justificar los elogios a la obra (Mariano Azuela y Rafael F. Muñoz, sobre todo). No hay mención alguna a los aspectos literarios de los relatos contenidos en *Cartucho*: no se destaca a ningún personaje, no se cita frase alguna ni tampoco algún extracto que pudiera mostrar el talento de Campobello para transmitir, en unas cuantas pinceladas, el ambiente y la atmósfera de las escaramuzas, en los pequeños pueblos del norte.

Mientras que se ignora todo lo relacionado a su condición de mujer escritora, se menciona repetidamente su actividad dancística. La "bailarina-escritora" fue una denominación recurrente que llama la atención, tanto por sus posibilidades de funcionar como un sustantivo compuesto como por la

posibilidad de interpretar “bailarina” como el sustantivo que antecede a su oficio de “escritora”. De esta forma, no sólo se matizaba su capacidad autoral sino que se enfatizaba un ángulo completamente ligado al campo de lo femenino. El físico seductor de Campobello es puesto en primer lugar y plano:

Unos ojos tibios, lentos, ojos de mujer de novela policíaca; una voz que entristece sin saber por qué, como los aullidos de las locomotoras, así es Nellie Campobello. Cuando se la ve, ocurre siempre el deseo vulgar de llamarla *Walkiria* o *Salomé*. Es una mujer que sabe ligeramente a sangre. Parece que conoce muchas cosas, pero en realidad solo pudo aprender a cazar el aliento de la muerte trenzando al aliento con los hombres. Le agradan los horóscopos.

Nunca se llega a entender por qué es bailarina y escritora Nellie Campobello, uno la imagina ligada a los más cruentos destinos: solo estaría bien de enfermera, como Edith Cavel, o de espía, al estilo de Marlene Dietrich.¹³⁴

106

Por razones de espacio no abundaremos detalladamente sobre las connotaciones sexistas del arranque de esta reseña. Son evidentes. Por ejemplo, no hay ningún escrito en esta sección de *El Nacional* que aluda a algún aspecto físico de los autores varones y mucho menos a aficiones como la lectura de los horóscopos. Al caracterizar a Campobello, a través de su apariencia externa, Ortiz Hernán la regresa a la esfera femenina ligada a la seducción y a una identidad configurada para el agrado masculino. Se reitera su habilidad como cuidadora y sanadora, pero también como la *femme fatal* del género *noir*. Se borra, así, la capacidad de las mujeres por hablar desde espacios intelectuales relevantes, como lo son los libros, y sobre temáticas de actualidad y de debate, como los conflictos bélicos. En suma, la atención periodística prestada a Campobello continúa



134. Ortiz Hernán, Gustavo. “Escaparate”, *El Nacional*, Primera Sección, diciembre 7, 1931, p. 3

con las prácticas discursivas decimonónicas, al redirigir la mirada de los lectores a la arena del estereotipo femenino, basado en la dicotomía de la mujer como ángel del hogar vs. ángel caído. Se desarmaba, así, el potencial transgresor de la autora, a quien Ortiz Hernán ubica, más bien, en el segundo espectro.

En este sentido, las reseñas analizadas son una muestra en sí mismas de la capacidad de estrategia del canon. Sus autores, con la escritura de las reseñas, están investidos de una autoridad otorgada socialmente dentro del campo literario. Desde ahí emiten juicios de valor que permiten configurar las relaciones que trascienden lo literario y se extienden a lo social. Las expresiones que se externaron hacia la obra y hacia la apariencia de la autora, al igual que las profusas menciones a otros escritos y creadores con temáticas de la Revolución, reafirman la voz del canon. Éste autoriza sobre qué se publica y quiénes son los escritores que cuentan. En este ámbito “estratégico” para lo literario, la voz de Campobello como autora, expresada a través de las reseñas, se sofoca, puesto que son ellos, los críticos, quienes emiten las normas del canon. Ellos contaban con los medios para reproducir y reconfirmar las configuraciones aceptadas sobre qué era literatura y, al mismo tiempo, decidir sobre el valor de los textos escritos por mujeres.

Conclusiones

La obra de Nellie Campobello, en las tres últimas décadas, ha sido objeto de un significativo interés por su relevancia literaria. Sus dos obras narrativas han generado estudios académicos que han podido reconstruir el contexto histórico, social y cultural de los pueblos del norte, sus habitantes y su cotidianidad, durante el periodo revolucionario. Si bien la riqueza de sus textos, la manera como los estructura y el manejo de un lenguaje inusual para describir el conflicto bélico son de gran importancia, no lo es menos su carácter auto ficcional que entrelaza la vida personal de autora y la historia nacional. El carácter excepcional de su obra dentro del campo literario nos permite preguntarnos cómo fueron recibidos sus textos, en un medio intelectual reacio

a leer, publicar y comentar la producción literaria femenina. Asimismo, nuestra mirada teórica en las líneas previas invitó a identificar qué y quiénes participaban en la normalización de lo que se considera la literatura de una época dada.¹³⁵

En los años en que Nellie Campobello dio a conocer sus primeras publicaciones ya era valorada como coreógrafa y bailarina. Sin embargo, el reconocimiento que obtuvo en esos dos ámbitos fue muy distinto. Mientras que sus puestas en escena colectivas, montadas junto con su hermana Gloria, fueron ampliamente documentadas por la prensa y elogiadas por prominentes figuras políticas, su obra literaria despertó mucho menos curiosidad. La poca información que circuló en los años treinta sobre su narrativa revela cómo un sector de la crítica especializada no comprendía el lenguaje empleado por la autora, dado que el horizonte de expectativas configurado sobre la narrativa de la revolución era completamente distinto. La poca atención sobre su narrativa demuestra que la crítica no estaba abierta para una lectura que apreciara la originalidad de la autora. Específicamente, parecía incompatible la asociación entre la niñez y las violencias de los levantamientos revolucionarios. O bien, que la narración de los hechos estuviera a cargo no sólo de una voz femenina sino, sobre todo, de una voz infantil. Sin duda, ser una mujer joven, atractiva, llegada de provincia y que escribe sobre un tema considerado propio de hombres, influyó en la seriedad e interés que se mostraba hacia su obra. De ahí la necesidad de buscar un marco de referencia alrededor de Campobello y comprender los antecedentes que condicionaron la inclusión de la autora en el canon de manera muy tardía.

En este breve análisis de la recepción de *Cartucho* podríamos señalar aspectos determinantes para la poca atención que recibió, en relación con las características intrínsecas de su escritura. Pero la crítica literaria se ha ocupado ya de ello. Por ejemplo, de la indefinición genérica de sus relatos. Es claro que a los reseñistas se les dificultaba su clasificación: cuentos, crónicas, o autobiografía. Esta



135. Locane, Jorge J. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. De Gruyter, 2019, pp. 16-18.

cuestión formal, aunada a la postura villista de la autora, la sitúa fuera del discurso oficial y por lo tanto, esgrime una distancia frente a la lógica del canon representado por los reseñistas. Pero desde el giro material, nos interesa más apuntar la lejanía de la autora al campo literario. Sin ningún tipo de educación formal (no acabó la primaria) y mucho menos en el ámbito de las letras, Campobello ejerce una de las “tretas del débil”: “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él”.¹³⁶

Campobello está consciente del estrecho (e, incluso, inexistente) margen que se le ha designado como escritora. Al nombrarla “bailarina y escritora”, el reseñista incluye la danza como sostén simbólico de su femineidad y en ningún momento la deja detrás, a pesar de que ella se ocupa de tópicos bélicos que, hasta el momento, sólo concernían a los hombres. Pero la artista también sabe del amplísimo espacio ocupado por la belleza y la seducción femeninas, en la consideración social. Aprovecha su apariencia física y permite que los varones le abran las puertas de los cenáculos, las publicaciones, la conversación pública, para así mostrar su talento. Esta intromisión en la arena masculina reorganizó el campo literario de los años treinta (lo cual no sería reconocido hasta décadas después). Sin embargo, debió de haber sido demasiado pesado el esfuerzo para la duranguense, pues después de 1940, no insistió más. Siguió desarrollando, en cambio, una encomiable labor al frente de instituciones imprescindibles para el país como la Escuela Nacional de Danza, el Ballet de la Ciudad de México, así como la recuperación de danzas y trajes tradicionales.

Es cierto que Campobello no comulgó socialmente con esquemas tradicionales. Fue una mujer que se mantuvo en los límites de la moral aceptada de su época. Su talento artístico le valió un trabajo remunerado, estable y aplaudido, lo cual la convirtió en un modelo a seguir para las siguientes generaciones. Es admirable que, sin un origen claro, un apellido reconocido y el respaldo legal de una pareja (condiciones de honorabilidad para las mujeres de



136. Ludmer, *op. cit.*, p. 54.

los años veinte y treinta), Campobello lograra, a la postre, su independencia económica y fuera aceptada tanto en círculos artísticos como políticos. No puede dejarse de lado, no obstante, el carácter casi excepcional que reviste su figura, en relación con el numeroso contingente de mujeres dotadas en esa época y que no consiguieron destacar en sus ámbitos de especialidad. De ahí la necesidad de dimensionar el peso del capital social de Campobello, su cercanía afectiva con personajes prominentes del mundo cultural mexicano y cómo este conjunto de circunstancias contribuyó a su permanencia en el campo artístico. Sus amistades y relaciones profesionales acrecentaron el respeto que sus aportaciones inspiraban, en un tiempo en el que las mujeres aún no alcanzaban su derecho al voto.

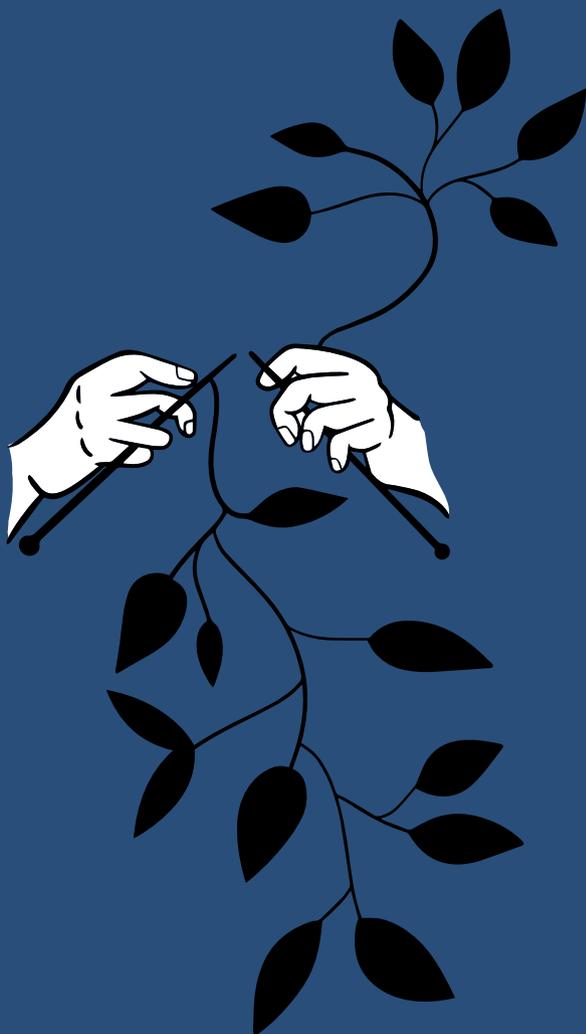
En las líneas previas hemos pretendido señalar lo indispensable de que las obras de las artistas circularan y estuvieran a la disposición de los públicos, pero también cómo las mediaciones matizan sus aportaciones. Dependiendo de quiénes tuvieran el control de las casas editoriales o las publicaciones periódicas y cuál fuera la relación que se tuviera con estas personas, las mujeres podían acceder o no a los foros públicos y se hablara de ellas en los medios de comunicación. En la medida en que hubiera más mujeres publicando y siendo leídas, otros modelos de escritura y recepción literaria habrían sido posibles. Es decir, se hubieran abierto distintas oportunidades de flexibilizar un canon literario totalmente masculino hasta más allá de la primera mitad del siglo XX, en México.

Referencias

- Aguilar Barriga, Nani. "Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola." *FEMERIS: Revista Multidisciplinar De Estudios De Género*, vol. 5, no. 2, pp.121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>
- Appadurai, Arjun, editor. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. CNCA, Grijalbo, 1991.
- Brillenbug Wurth, Kiene. "The material turn in comparative literature: An introduction." *Comparative Literature*, vol. 70, no 3, 2018, pp. 247-263.
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Ediciones Era, 2000.
- Campobello, Nellie. *Las manos de mamá*. Grijalbo, 1997.
- Campobello, Nellie. *Mis libros*. Compañía General de Ediciones, 1960.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Representaciones de la masculinidad en *Cartucho* de Nellie Campobello." *Literatura mexicana*, vol. 31, no. 2, 2020, pp. 59-83.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Women Writers in the Revolution: Regional Socialist Realism." *History of Latin American Women's Literature*, editado por Mónica Szurmuk and Ileana Rodríguez, Cambridge University Press, 2015, pp. 211- 227.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 2ª ed. FCE, SEP, Ediciones El Ermitaño, 1986.
- Cázares H. Laura. "Introducción." Nellie Campobello. *La revolución en clave de mujer*, coordinado por Laura Cázares H. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Conaculta-Fonca, 2006, pp. 17-26.
- Cuellar, Manuel R. *Choreographing Mexico: Festive Performances and Dancing Histories of a Nation*. University of Texas Press, 2022.
- Culler, Jonathan. "La literaturidad." *Teoría Literaria*, coordinado por M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner. Siglo XXI, 1993. <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/04/culler-jonathan-la-literaturidad1.pdf>
- De Beer, Gabriela. "Nellie Campobello, Escritora de la Revolución Mexicana." *Cuadernos Americanos*, no. 223, 1979, pp. 212-19.

- De Beer, Gabriela. "Nellie Campobello's Vision of the Mexican Revolution." *The American Hispanist*, vol. 4, no. 34-35, 1979, pp. 14-16.
- De la Rosa, Natalia. "El Dr. Atly y la revista América: un programa estético y editorial antiimperialista." *Bibliographica*, vol. 4, no. 2, 2021, pp. 87-122.
- Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX*. UNAM, Centro de Estudios Literarios, 2019. <https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/> Acceso 7 de febrero 2024.
- Glantz, Margo. *Vigencia de Nellie Campobello*. Universidad de Alicante, 2003.
- Gordon, Samuel. "Algunas notas sobre el formalismo ruso". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 462, diciembre 1988, pp.127-136. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-notas-sobre-el-formalismo-ruso/>
- Kolbas, Dean. *Critical theory and literary canon*. Westview Press, 2001 <https://fddocuments.in/document/critical-theory-and-the-literary-canon.html?page=5>
- Latour, Bruno. *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, 2008.
- Locane, Jorge J. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. De Gruyter, 2019.
- López González, Aralia. "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria." *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*, coordinado por Aralia López González. El Colegio de México, 1995, pp. 13-48.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." *La sartén por el mando*, editado por Patricia Elena González e Eliana Ortega. Ediciones del Huracán, 1987, pp. 47-54.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Women, Art, and Power*. Harper and Row, 1988, pp. 145-178.
- Ortiz Hernán, Gustavo. "Escaparate", *El Nacional*, Primera Sección, diciembre 7, 1931, p. 3
- Rashkin, Elissa J. "La ruta integral: la literatura proletaria desde Veracruz." *Bibliographica*, vol. 3, no.1, 2020, pp. 65-102.

- Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. UNAM, 1998.
- Rodríguez, Blanca. "Prólogo". En Nellie Campobello. *Las manos de mamá, Tres poemas, Mis libros*. Factoría Ediciones, 2002.
- Ruffinelli, Jorge. "Nellie Campobello: Pólvora en palabras." *La Palabra y el Hombre*, no. 113, 2000, pp. 63-72.
- Vanden Berghe, Kristine. "Ethos y postura de Nellie Campobello." *Equestrian Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela and the Novel of the Mexican Revolution*, coordinado por Roberto Cantú. Cambridge Scholars, 2016, pp. 202-228.
- Vargas Valdés, Jesús, and Flor García Rufino. "Rafaela, la flor." *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, coordinado por Laura Cázares H. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Conaculta-Fonca, 2006, pp. 59-71.



Las artes y la pedagogía feministas

Ilustración: Eréndira Derbez / Estudio Plumbago

Estrategias feministas de resistencia por medio del arte

Karen Cordero Reiman

Historiadora del arte, curadora y escritora

En el contexto de la efervescencia del arte feminista actual, este ensayo plantea recordar los orígenes del arte feminista en el último tercio del siglo XX, tanto en el entorno estadounidense así como en México y América Latina, y algunas de las estrategias artísticas que reconfiguran la representación de la mujer y su experiencia en el arte. Ahonda en algunas de las maneras en las que artistas feministas en este periodo inventaron nuevos lenguajes y posturas artístico-políticas para hablar de y desde la experiencia femenina, y cómo desde allí plantearon las bases para una expansión revolucionaria en el medio de las artes visuales frente a la duración y persistencia de estructuras patriarcales en ese ámbito.

117

Arte feminista en los Estados Unidos

Iniciaré con una breve introducción al tema:

¿A qué nos referimos con el arte feminista? Para mí, lo definiría como: un arte que cuestiona—desde sus temáticas, procesos, materiales y modo de involucrar a las personas— las dinámicas de exclusión, invisibilización y violencia producidas por construcciones desiguales de género, y que configura propuestas alternativas en este sentido.

Es un arte que está inextricablemente vinculado en su génesis con el auge de la llamada “segunda ola” del movimiento feminista en la década de 1970. En este contexto desde el ámbito del arte y de la historia del arte, las mujeres empezaron a concientizarse de y señalar la ausencia de obra de mujeres en los museos, galerías y libros de arte. Grupos como la *Women's Action Coalition* (WAC)—la coalición de acción de mujeres—se manifestaron al respecto frente a museos, y las incisivas obras del grupo

Guerrilla Girls utilizaron las herramientas de los medios masivos para denunciar—con una combinación de humor y la precisión ineludible de estadísticas—la falta de visibilidad y representación pública de mujeres artistas.

Asimismo, en revistas como *Chrysalis* y *Heresies*, artistas, escritoras e historiadoras del arte empezaron a presentar nuevas configuraciones visuales y verbales de la historia del arte, y nuevas configuraciones artísticas con propuestas fundadas en el principio feminista “lo personal es político”. Las obras creadas desde esta perspectiva también dieron expresión a las luchas sociales feministas, por ejemplo—como en esta escultura de Sue Williams—contra la violencia doméstica.

Entender el ámbito artístico en el que surge el arte feminista, nos ayuda a comprender mayormente la radicalidad de sus propuestas. Las representaciones canónicas del cuerpo femenino en el arte occidental, e incluso en la ciencia, partieron de una visión idealizada del mismo, basada en criterios académicos de belleza más que en los cuerpos reales de mujeres de carne y hueso, que implicaban proporciones y gestos estandarizados en cuanto a medidas y referentes raciales y culturales, plasmadas en representaciones identificadas a menudo como diosas. Asimismo, implicaban una erotización del cuerpo femenino, desde una mirada masculina heterosexual, aún en las representaciones anatómicas desarmables con pretextos médicos.

Las obras artísticas de finales del siglo XIX frecuentemente representaron a la mujer como niña o como una figura con características asociadas con animales, que en los dos casos las alejaban del culto a la racionalidad, cualidad asociada más bien con el principio masculino. En el contexto del surrealismo, ya iniciada el siglo XX, el cuerpo de la mujer representado por artistas varones fue objeto de fragmentación deshumanizante en algunos casos, y en otros se asociaba con la naturaleza (nuevamente contrapuesta a la cultura y la racionalidad) y un deseo erótico teñido de violencia.

En el periodo que coincide con los inicios del arte feminista, una de las corrientes dominantes fue el minimalismo que, como en la obra de Carl Andre, buscaba reducir el contenido gestual del arte, privilegiando estructuras geométricas racionalizantes y la presentación directa de los materiales empleados. El *land art* o arte de la tierra, ejemplificado aquí por el *Spiral Jetty* de Robert Smithson, implicaba la transformación humana del entorno natural, que—recordamos—frecuentemente había sido identificado con el cuerpo femenino. Y al mismo tiempo, corrientes figurativas en la pintura y escultura emplearon tanto el hiperrealismo, como en la obra de Duane Hanson, así como figuras modeladas con vendajes blancos, como en el caso de George Segal, para evocar personajes estereotípicos y anónimos, particularmente de la clase media de la época.

Frente a este escenario, el arte feminista resignifica el manejo desde la plástica de varios aspectos fundamentales de la experiencia humana al tornarse la mujer en sujeto de la enunciación. Entre las transformaciones más importantes en este sentido está el manejo del cuerpo.

Alice Neel transforma el género del retrato al construir sus obras desde la experiencia vivida en cuerpo de mujer. En *Autorretrato desnudo* y *Margaret Evans embarazada* subvierte las convenciones tanto del retrato como del desnudo femeninos. En la primera, la artista ocupa simultáneamente los papeles de artista y modelo, y presenta su propio cuerpo, pincel en mano, no desde la idealización sino desde la vivencia de un cuerpo maduro con los registros del paso del tiempo, realista y orgullosamente asumidos. Y a la vez el cuerpo de su amiga encinta vista de manera frontal registra la experiencia de la transformación del volumen y balance del cuerpo en el embarazo, recordados por un cuerpo que lo ha vivido. Desde una perspectiva fenomenológica situada, Joan Semmel retrata como ve su cuerpo desde su propio cuerpo, no en una completitud ficticia, sino desde un punto de partida particular, inevitablemente subjetivo y fragmentario.

Recurriendo al humor y la resignificación desde una mirada crítica de obras canónicas, Sylvia Sleigh crea una

versión setentera de *El baño turco*, obra paradigmática del orientalismo realizado por el pintor francés Jean Auguste Dominique Ingres en 1863. Sleigh reemplaza las mujeres desnudas lánguidas del harén representadas por Ingres con connotados críticos de arte masculinos contemporáneos, invitándolos a experimentar cómo se siente ser objetivados, vulnerables ante la mirada del otro (o más bien, de la otra). En otro gesto deconstructivo-reconstructivo, Ana Mendieta, en el performance *Tree Life (Vida de árbol)* se apropia de y resignifica el tropo de la identificación de la mujer con la naturaleza, integrando visualmente su propio cuerpo—bañado en lodo—a un árbol, para subrayar que la naturaleza es una fuente de poder creativo y espiritual, no un símil de sumisión.

La obra de Kiki Smith hace visibles fluidos corpóreos que convencionalmente están ausentes de las representaciones femeninas, creando imágenes escultóricas de la mujer concebidas desde su propia experiencia. Aborda de manera analítica la asociación entre mujeres y animales en su obra *Tale* en la que una larga cola de excremento emerge de las nalgas de una mujer que gatea por el piso. El título irónico aprovecha el juego de palabras homófonos entre *tale* y *tail* (cuento y cola) en inglés para sugerir que la animalización de la mujer es una invención denigrante que encubre una sociedad comprometida con un discurso corpóreo problemático. Asimismo, *Train*, término homónimo para tren y cola de vestido, contrasta el blanco prístino de la figura, que remite a esculturas clásicas, con el rastro de líneas en rojo oscuro que evoca sangre menstrual. En el medio performático, Eleanor Antin evoca la fotografía antropológica decimonónica en *Tallado*: una escultura tradicional donde documenta con ironía crítica la manera en que las mujeres frecuentemente “tallamos” nuestros propios cuerpos por medio de dietas en función de miradas o voluntades ajenas. Y tal vez uno de los ejemplos más radicales de la crítica al discurso corpóreo patriarcal es el trabajo performativo de la autora francesa Orlan, quien se sometía a operaciones de cirugía plástica en función de los modelos corpóreos presentadas en obras de arte, eventos que diseñó y documentó para subrayar la violencia implícita que estos

discursos estéticos (presentados como cánones de belleza) ejercen sobre la mujer.

Otro aspecto que se resignifica en el arte feminista es el ámbito doméstico, generalmente relegado como un ámbito privado, asociado con la actividad femenina. Uno de los primeros programas enfocados a una pedagogía feminista del arte fue ideada por las artistas Miriam Schapiro y Judy Chicago en *Womanhouse (Casa de mujeres)*, donde una casa se convirtió en el soporte para que un grupo de mujeres artistas la interpretaran en términos plásticos. Entre los resultados de esta intervención fueron el *Baño de menstruación* de Judy Chicago y el *Baño de lápiz labial* de Camille Grey que plasman las vivencias espaciales, materiales y emotivas asociadas con ámbitos íntimos del hogar que no suelen aparecer en el arte, y que remiten fuertemente a identidades corpóreas y subjetividades de las mujeres. Asimismo, la pieza colectiva *Comedor* alude a la asociación convencional de la mujer con la preparación de la comida y a la vez a su cuerpo, con la fruta representada en el bodegón pintado en el fondo, creando una escena cargada de simbolismos corpóreos sin incluir ningún cuerpo.

Lo performativo: el hecho de convertir el cuerpo propio en soporte de obras realizadas en tiempo real, es otro aspecto fundamental de la práctica del arte feminista, que se pone en juego desde los años setenta para abordar temas fundamentales de su lucha. En *Womanhouse*, se llevan a cabo acciones artísticas que se vuelven paradigmáticas, entre ellas *Tallando el piso* de Chris Rush, en la que visibiliza y subraya el carácter repetitivo y monótono del trabajo doméstico: la artista limpia el piso, se ensucia, lo limpia nuevamente, y así en adelante. Asimismo, Faith Wilding lleva a cabo el performance *Esperando* en la que se siente en una silla esperando, como tantas mujeres a lo largo de la historia que se ubican en papeles aparentemente pasivos, pendientes de la llegada del esposo, del hijo, etc. *Ariadne*, el grupo conformado por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, protagoniza acciones en el espacio público para visibilizar la violencia de género. En *Tres semanas en mayo* marcan en un mapa en la alcaldía de Los Ángeles y paralelamente en las aceras donde

ocurren, cada instancia de violación durante las semanas que abarca la pieza, en una época cuando confesarse víctima de violación era un estigma social. En *Código interior*, Carolee Schneemann también reta las definiciones y los criterios reinantes en el medio artístico, extrayendo de su vagina una extensión de papel de la que procede a leer un texto que contrasta los procesos intuitivos y corpóreos-- reivindicados en su producción--con las nociones de orden y racionalidad prevalentes en la producción artística masculina.

El arte feminista también cuestiona la misma definición del arte, revalorando procesos de producción artesanales, y otras actividades estéticas históricamente asociadas con la mujer que tradicionalmente no se valoraban como arte. Miriam Schapiro, por ejemplo, en *Anatomía de un kimono*, resalta los paralelismos entre los diseños para indumentaria tradicional japonesa, y los valores abstraccionistas promovidos por el movimiento denominado "Pattern and Decoration" (Patrón y decoración), en contraste con la austeridad del minimalismo. Los procesos colaborativos asociados con las dinámicas de producción artesanal femenina, incluyendo el bordado, el patchwork y el quilting son referencias para la obra *Sororidad* de Ava Gerber, en donde los delantales, con formas parecidas pero identidades visuales distintivas, se enlazan, expresando de manera metafórica una relación horizontal de apoyo mutuo, como la que operaba en los grupos de concienciación del movimiento feminista. Y sin duda, uno de los ejemplos más importantes de revaloración de lo artesanal y lo colaborativo como bases para una nueva narrativa histórica y modelo de relaciones de poder en la sociedad es el *Dinner Party Project* concebido por Judy Chicago, en el que más de 400 personas participaron en la creación de una mesa triangular (sin una jerarquía en los lugares) en la que cada lugar correspondía a una mujer importante para la cultura mundial. Platos de cerámica pintados y modelados y caminos de mesa bordados expresaron las aportaciones de cada una de las figuras homenajeadas, mientras en el piso, conformado por azulejos cerámicos triangulares, se registraron los nombres

de más mujeres claves en la historia de la humanidad.

Las creaciones feministas subvierten los lenguajes y materiales convencionales del arte para lograr la expresión de subjetividades femeninas. Hacen público lo personal, y dan voz e imagen a experiencias que habían sido innombrables, ofreciendo nuevas posibilidades de identificación y diálogo entre mujeres. Barbara Kruger en *No eres tu misma* utiliza herramientas de la publicidad para desactivar sus mensajes subliminales, validando la sensación de fragmentación y falta de una identidad unitaria que frecuentemente experimentamos. Jenny Holzer transforma las relaciones convencionales entre tipografías y sus contextos para introducir emociones y afectos íntimos en un ámbito público donde suelen estar ocultos, provocando confrontaciones éticas y políticas inquietantes. Asimismo, Lynda Benglis en *Para Carl Andre* desactiva el discurso visual ascético del escultor minimalista, con una masa de espuma de poliuretano pigmentada que estalla desde una esquina, en un eco irónico del manejo de materiales—convencionalmente entendido como viril—en el expresionismo abstracto, pero produciendo una forma que sugiere una apertura vaginal. Las obras tempranas de Judy Chicago también desmontan los léxicos estéticos masculinos de la época, utilizando recursos minimalistas para evocar la experiencia del orgasmo femenino, que la artista a la vez asocia de manera metafórica con un proceso de empoderamiento y liberación de la mujer.

La proposición de nuevas narrativas que rearticulan experiencias sociales desde una perspectiva crítica de género también conlleva la configuración de nuevos mitos y rituales, así como la transformación de imágenes religiosas y mitológicas que tradicionalmente ubican a la mujer en una posición pasiva. *Sisters Of Survival (S.O.S) (Hermanas de la sobrevivencia)* es un grupo de performance feminista fundado en 1981 en el contexto del *Woman's Building* en Los Ángeles, que utiliza la imagen de la monja en términos simbólicos, con una agenda que promueve el desarme nuclear y la paz mundial. Aquí, como parte del proyecto *Fin del arcoíris*, se visten como monjas con hábitos en los colores del arcoíris,

y realizan una acción junto al monumento neolítico Avebury en Inglaterra, con la intención de generar diálogo entre ciudadanos de Norteamérica y Europa Occidental sobre la amenaza nuclear.

La artista franco-norteamericana Louise Bourgeois retoma figuras arcaicas como el *Venus de Willendorf* o imágenes del culto a Diana de Ephesus para resignificar elementos asociados con la sexualidad femenina. En este caso, realizó para un performance un traje de látex con 50 pechos que denomina "fállicos"; en vez de ser un foco de atracción y herramienta de nutrición, se convierten en una armadura que busca transformar a su portadora en un ser amenazante, ocultando el miedo y vulnerabilidad que trae adentro. De manera parecida, Betsy Damon, en *La mujer de siete mil años* realiza un performance público en la calle de Nueva York en el que encubre su cuerpo vulnerable con pequeñas bolsas de plástico llenas de harina de diferentes colores para vincularse con una aparición que representa su vínculo con un linaje de mujeres y sororidad; poco a poco corta las bolsas de plástico, rodeándose de sus contenidos o regalándolas al público, para crear un espacio femenino, un oasis en el agresivo entorno urbano, durante las dos horas que duró la pieza.

La artista chicana Yolanda M. López, en *Retrato de la artista como la Virgen de Guadalupe*, activa la imagen icónica estática, remplazándola con su propia imagen corriendo hacia adelante; reta los orígenes coloniales y patriarcales de la iconografía guadalupana, y convierte a la Virgen en un símbolo de optimismo revolucionario feminista y autodeterminación de los destinos de las mujeres. Asimismo, la artista afroamericana Betye Saar ha creado desde los años setenta ensamblajes que contrarrestan los estereotipos raciales en la cultura visual norteamericana y piezas que incorporan objetos rituales de África y elementos de tradiciones populares afroamericanas, evocando lo místico y lo mágico: como en el collage *Dama vudú con tres dados*.

Espero que este breve recorrido haya iluminado algunas de las maneras en que el arte feminista en el contexto estadounidense ha enfrentado a las visiones y definiciones

patriarcales del arte y a los procesos concomitantes del sistema artístico, por medio de sus innovaciones plásticas y pedagógicas, planteando las bases para proyectos subsecuentes.

Arte y activismo en México y América Latina

En paralelo a los procesos en Estados Unidos y Europa, en México y América Latina el arte de mujeres que habla desde su propia experiencia, desafiando y subvirtiendo las convenciones iconográficas y formales del pasado y de su momento, se vincula de manera inextricable con el activismo más amplio en términos sociales y políticos que marca los años sesenta, setenta y ochenta, tomando formas distintas en cada país y contexto en función de su situación. En muchos casos enfrentó dictaduras y procesos de represión gubernamental y, a la vez, la falta de interés de los movimientos de izquierda, cuyas agendas se pronunciaban como “revolucionarias” ante las desigualdades y silencios inherentes en sistemas de género binarios. Frente a esta situación, y sin desmarcarse de otras problemáticas —en una postura que hoy se denominaría interseccional— se formaron grupos activistas feministas en los que participaban las artistas y que alimentaron estrategias de trabajo distintivas que coadyuvaron a procesos de concienciación. La dinámica de trabajo en pequeños grupos, en los que se da voz a las experiencias de mujeres y sus subjetividades de manera no jerárquica, respetuosa y solidaria, jugó un papel fundamental en el surgimiento de temas comunes que no habían sido articulados ni en la política ni en el arte, y que formaron la base para agendas activistas que entrelazaban estos ámbitos.

La manifestación se volvió un espacio de creatividad plástica y ejercicio de una voz que comenzaba a configurarse, evidenciado en el caso de grupos como *La Revuelta* en México —cuyas herramientas de expresión, inspiradas en antecedentes de teatro callejero, hoy se denominarían performativas—, las *Madres de la Plaza de Mayo* en Argentina, y el grupo *Mujeres por la Vida* en Chile. Además, el registro y representación de las manifestaciones feministas aparece en los años setenta en obras de artistas

como la mexicana Mónica Mayer, cuyo políptico *Genealogías* (1979) celebra la manifestación como un espacio de sororidad transgeneracional que comparte con su madre. En cambio, en *Huelga en Bogotá* (1978), la colombiana Clemencia Lucena registra la desigualdad de género en los movimientos políticos de izquierda, mientras que en *En un día de movilización* (1979) retrata la compatibilidad de maternidad y militancia.¹³⁷

Contrarrestar los estereotipos patriarcales opresivos impuestos sobre el cuerpo —y de ahí sobre la cotidianidad de la mujer— ha sido un aspecto central que vincula el activismo feminista latinoamericano con el arte, como se denota en los paralelismos visuales entre un folleto del Día de la Madre publicado por la Unión Feminista Argentina (UFA) en 1970 y un volante anunciando una manifestación con el Mito de la Madre organizada en 1971 en México por la agrupación *Mujeres en Acción Solidaria* (MAS); en ambos se recurre a la caricatura para denunciar la opresión cotidiana de la mujer al relegarla a tareas domésticas no reconocidas ni remuneradas. Asimismo, podemos trazar correspondencias entre el filme de María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer* (1972), que desenmascara la relación entre estereotipos de la mujer y el consumo, y las protestas organizadas en los años setenta por la *Coalición de Mujeres Feministas en México* en contra de los concursos “Miss México” y “Miss Universo” (documentadas por Ana Victoria Jiménez), así como también con las iniciativas del colectivo cinematográfico mexicano *Cine-Mujer*, activo entre 1975 y 1987, que abordó temas que iban desde el aborto hasta el trabajo doméstico.

A partir de los años ochenta, las exploraciones de iconografías feministas dieron lugar a la formación de grupos artísticos y espacios que cultivaron la creación colectiva o en diálogo a partir de perspectivas feministas, gestando así alternativas de formación y producción con pedagogías horizontales. En Argentina, por ejemplo, en abril de 1983 —en el periodo de restauración de la democracia



137. Andrea Giunta, “Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia”, caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA), n.º 4 (2014), http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4.

tras la dictadura— surgieron las Jornadas de la *Creatividad Femenina* bajo el lema “En toda mujer hay una creadora y en toda creadora hay una mujer”¹³⁸; más tarde, en el mismo año, se creó *Lugar de Mujer*, un espacio independiente de activismo cultural feminista que durante cuatro años fue sede de exposiciones, talleres, presentaciones de libros y debates en los que figuraban las fotógrafas Alicia d’Amico e Ilse Fuskova, la cineasta María Luisa Bemberg y la videoartista Narcisa Hirsch, entre otras.¹³⁹ En México, durante el mismo periodo, se crearon los grupos de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, *Tlacuilas y Retrateras*, y *BioArte*, que pusieron en práctica dinámicas de diálogo y producción colectiva para visibilizar y llevar a discusión la experiencia y las subjetividades femeninas. A partir del lema “Lo personal es político”, la práctica de poner en juego el cuerpo y el intelecto para explorar a través de la imagen y la palabra aspectos como la violencia de género, la sexualidad femenina, la experiencia de la maternidad y el trabajo doméstico, permitió la gestación de una dinámica de acompañamiento y autodescubrimiento que se llevó a cabo al margen del sistema artístico establecido.

La creación de estructuras y modos de expresión alternos también llevó al montaje de eventos performativo-expositivos autónomos. El grupo *Tlacuilas y Retrateras*, por ejemplo, organizó en 1984 la *Gran Fiesta de XV años* —en el espacio de la antigua Academia de San Carlos—, una jornada de desmontaje artístico del rito de pasaje sexual y social caracterizado por la cosificación estereotípica de la mujer. Asimismo, en Buenos Aires, la artista Mónica Altschul convocó en los ochentas y noventas a varios eventos de creación colectiva en espacios domésticos y centros culturales que resultaron en la producción de instalaciones multidisciplinares, entre ellas: *Transformaciones* (1985), *Mitominas* (años 80 y 90)—una secuencia de tres exposiciones “que tuvieron por objeto revisar, cuestionar y proponer otras

● ● ● ● ●

138. María Laura Rosa, Legados de libertad. *El arte feminista en la efervescencia democrática* (Buenos Aires: Biblos, 2014), 48.

139. *Ibid.*, 49-50.

miradas sobre los relatos mitológicos¹⁴⁰ — y los espacios domésticos: *Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* (1987).¹⁴¹ Estas actividades fueron decisivas en la exploración de formatos como la ambientación o instalación que funcionan “entre géneros”, rompiendo con las expectativas convencionales respecto de mujeres artistas y su producción para generar otras posibilidades de pensamiento y acción en relación con concepciones categóricas y rígidas tanto de género sexual como de expresión estética y política.

La herencia de estos procesos del último tercio del siglo XX sigue viva en el trabajo de las múltiples colectivas artísticas feministas a lo largo de América Latina, en la producción de creadoras individuales y en diversos proyectos pedagógicos que replican y amplían sus propuestas de alejamiento de modelos jerárquicos e individualistas. Entre las iniciativas grupales, que siguen multiplicándose, se encuentran *Mujeres Públicas* (Argentina, fundada en 2003), *Mujeres Creando* (Bolivia, fundada en 1992), *Laperrera* (Lima, 1999-2004), *Lobas Furiosas* (Colombia, fundada en 2012) y la *Red de Arte y Activismo Feministas* (México, fundada en 2015), entre muchas otras,¹⁴² cada una con una agenda que se construye en diálogo con sus entornos específicos, pero también en varios casos con resonancias transnacionales. Del mismo modo, existe una red cada vez más amplia de artistas feministas que trabajan de manera individual en proyectos que, en su proceso y contenido, abordan ideas relativas a la corporeidad, la subjetividad y los derechos de la mujer, el cuestionamiento del género binario, y otros temas que emergen del feminismo y sus implicaciones para el arte. Entre ellas, podemos contar a Lorena Wolffer y Lorena Méndez en México; Nadia Granados, Andrea Barragán y Pinina Flandes en Colombia; Hija de Perra, Irina La Loca y Constanza Álvarez en Chile, Ana Gallardo en Argentina; Diana Daf en Perú y Alejandra Dorado en Bolivia, entre muchas otras.



140. *Ibíd.*, 77.

141. *Ibíd.*, 77-107.

142. Julia Antivivo Peña, Mónica Mayer y María Laura Rosa, “Feminist Art and ‘Artivism’ in Latin America: A Dialogue in Three Voices”, en Fajardo-Hill y Giunta, *Radical Women*, 40.

Espero con este breve recorrido haber compartido algunas de las maneras en que las huellas y resonancias del feminismo han transformado el panorama artístico, cultural y político en Estados Unidos, México y América Latina de manera fundamental, instaurando un proceso de reconfiguración social y cultural a partir de las miradas, cuerpos y vivencias de mujeres. Su impacto en las estructuras y configuraciones del campo más amplio de la historia y crítica del arte y el ámbito museal, aunque más lento, también empieza a ser visible y —esperamos— irreversible. El cambio que han suscitado es cada vez más evidente en un sinfín de acciones simultáneas en el ámbito artístico y las redes que se tejen entre ellas, abriendo un panorama fértil para las propuestas y acciones de nuevas generaciones.

Prácticas artísticas feministas en el siglo XXI en México

Cecilia Noriega Vega

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD)

Desde del año 2000 en México, la realización de manifestaciones feministas ha sido una constante, pues de manera reiterada las mujeres han tomado las calles con una consigna clara de lucha contra la violencia de género. Estos eventos se encuentran enmarcados en un mundo globalizado y mediado por las tecnologías de información, que ha permitido la difusión masiva de noticias, protestas y acciones. En este contexto tan cambiante ¿Qué papel juega el arte?, ¿Cómo podemos entender el arte feminista en México actualmente? ¿Cuáles son las líneas de continuidad y diferencia con el arte feminista de décadas pasadas? Por supuesto, al intentar responder estas preguntas me encontré con la dificultad de carecer de una distancia histórica, y ser parte del mismo contexto que produce y estudia, por lo que la manera de abordarlas estuvo íntimamente relacionada con mi labor como historiadora del arte y curadora, así como con los vínculos que he establecido con las artistas y colectivas feministas.

Una de las principales características del arte feminista en el siglo XXI en México, es la utilización del cuerpo como soporte, pero también como protesta y resistencia. Esta forma de concebir el cuerpo establece una línea de continuidad con el arte feminista de décadas pasadas. Históricamente, la corporalidad ha sido el lugar de dominación para las mujeres, sin embargo, durante la década de los setenta, el cuerpo se convirtió en el lugar de emancipación. La académica y performancera Julia Antivilo planteó que la utilización del cuerpo fue una característica constitutiva del arte feminista de los setenta en Latinoamérica, que buscó luchar contra las diferentes formas de violencia.¹⁴³ Asimismo, la historiadora



143. Antivilo, Julia, Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista

del arte Andrea Giunta explicó que el cuerpo, que había sido el lugar de sometimiento produjo un movimiento de liberación y se convirtió en un espacio de emancipación. En los años sesenta y ochenta, desde el campo artístico latinoamericano, se buscó un entendimiento diferente del cuerpo que se convertiría en el lugar de expresión de una subjetividad en disidencia, con relación a los espacios normalizados. La importancia que ha tenido el cuerpo para el arte feminista continua siendo un eje en las prácticas actuales que se desarrollan en México, pues el cuerpo es el soporte de muchas acciones, pero al mismo tiempo da cuenta de cómo la violencia de género opera en el cuerpo.

Un ejemplo lo encontramos en la obra *Fe de Hechos* que es parte del proyecto *Expuestas Registros Públicos* del 2010 de Lorena Wolffer. La obra surgió a partir del proceso de acompañamiento y escucha de la artista con las mujeres sobrevivientes de violencia. Esta obra buscaba dar cuenta de lo que las mujeres habían vivido pero también del impacto que las historias han tenido sobre ella. Durante el performance, la artista se encontraba sentada en el suelo amasando una masa negra, a la par, narraba la historia de las mujeres que habían sido víctimas de violencias, después separaba en partes la masa negra y cada parte la envolvía en un fieltro. Finalmente las asistentes también contaron sus historias de violencia y la artista fue separando fragmentos de masa con cada narrativa, para después envolverla en un fieltro.¹⁴⁴ Durante el performance, lo que se hace evidente es cómo la violencia se manifiesta en el cuerpo; la masa negra es una forma de materializar la experiencia encarnada en el cuerpo, para sentirla y expresarla.

Adicionalmente, el arte feminista desde los años setenta surgió con una consigna clara de lucha contra la violencia de género y de reivindicación por los derechos de las mujeres, con el transcurrir de las décadas, la teoría de género ha tenido un desarrollo importante, lo que ha permitido analizar la conformación del género y comprender

nuestramericano, Tesis para optar por el grado de Magister en Estudios Latinoamericanos Universidad de Chile, 2006, p.16-19

144. *Fe de hechos*, (Acceso 25 de abril de 2024) (<https://lorenawolffer.net/2023/02/24/fe-de-hechos/>)

los elementos productores de la violencia. Esto ha logrado una categorización y tipificación¹⁴⁵ de la violencia, que le ha dado luz a la existencia y ha materializado la experiencia sobre la violencia. Asimismo, esto coincide con un activismo ferviente, que denuncia y reclama de manera contundente.¹⁴⁶ Giunta explicó que estamos ante una expansión del movimiento feminista que retoma la agenda incumplida del arte feminista de la segunda ola.¹⁴⁷ Es decir, un tema que se mantiene vigente es la violencia de género, ya que se continúa debatiendo en el arte feminista actual, pero con una versión muy expandida, ya que el uso de las tecnologías de información y los procesos de globalización también han potencializado la denuncia.

Adicionalmente, el arte feminista en México ha incorporado a la diversidad sexogénica dentro de las consignas de reivindicación. Poder hablar de estos temas también está influenciado por una teoría de género que ha abierto estos espacios. A partir de un estudio del travestismo, Judith Butler explicó que la heteronormatividad es una matriz excluyente que forma a sujetos normados y que simultáneamente produce seres abyectos que constituyen el exterior de los seres normados. Butler postuló que lo abyecto son las zonas invivibles, inhabitables de la vida social, pero su condición es necesaria para circunscribir la esfera de los no excluidos.¹⁴⁸ De esta manera, los sujetos fuera de la heteronormatividad se encuentran sin posibilidad de acción, pero no se busca su desaparición, ya que están ahí para afirmar la heteronormatividad. A partir del estudio de la diversidad sexogénica en estos campos, la comprensión de los desplazamientos, las causas de violencia y sumisión hacia los cuerpos no binarios, ha posibilitado que el arte feminista haya retomado las problemáticas de las mujeres trans, como parte de la consigna política.



145. En el 2007 se publicó la Ley de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia donde se define la violencia de género así como los tipos de violencia

146. Un ejemplo claro de esto son las manifestaciones que se han realizado en la Ciudad de México y diversos otros, destaca la manifestación realizada el 8 M en el 2019, cuando cientos de mujeres salieron a las calles para exigir una vida sin violencia

147. Giunta, Andrea, *Feminismo y Arte Latinoamericano*, Historias de artistas que emanciparon el cuerpo, México: Siglo XXI editores, 2019, p.13-31

148. Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2008, pp. 53-80

En este sentido encontramos obras que retoman la transexualidad, tal es el caso de *Las dos Alessa* (2020) de Paola García, que es parte de la serie *Apariciones*. Este último proyecto consistió en varias instalaciones que denunciaron casos de feminicidios y transfeminicidios, recreando escenarios y evocando la vida de las mujeres cis y trans que han muerto. La obra iniciaba con una recopilación de testimonios, imágenes, redes sociales, entrevistas con sus familiares y amigos. Con esto la artista creaba estenciles de tamaño humano para ser colocados en varios espacios y a partir de la técnica de *Light Painting Stencil*¹⁴⁹ creaba una imagen. Para la fotografía de *Las dos Alessas*, Paola retomó el caso de Alessa Flores, mujer trans, trabajadora sexual y defensora de los derechos humanos de las personas trans. Alessa fue asesinada el 13 de octubre de 2016, a sus 28 años, cuando fue encontrada en el Hotel Caleta con signos de estrangulamiento y violencia física.¹⁵⁰ Para la realización de esta obra, Paola recabó información sobre Alessa, realizó un estencil que colocó en Puente de Alvarado y posteriormente realizó un fotomontaje. Alessa -aparecía como el nombre del proyecto - para dar cuenta de la vida que se había acabado por la transfobia.

Además, de la incorporación del cuerpo y de la lucha contra la violencia de género, una característica importante del arte feminista en la actualidad es su sentido de colectividad. Por supuesto, que esto también está presente en el arte feminista desde los setenta, pero en estos momentos, los entramados son más complejos y continúan rompiendo las fronteras disciplinares. Vale la pena destacar el *Proyecto Disidenta*, el cual es una comunidad de práctica social y se constituye como un espacio de creación, análisis y discusión sobre el arte, el activismo y los saberes feministas, así como sus cruces con otros campos y disciplinas. En este sentido, se han incorporado prácticas que transgreden los



149. El light painting stencial, consiste en la realización en el diseño de la imagen para después realizar un stencil. El stencil se coloca con un soporte fotográfico y atrás se ilumina con luz, de esta manera en lugar de utilizar color como tradicionalmente se emplea el stencil se coloca luz.

150. López, Rosa María Laura y Wolfffer, Lorena, Estado de emergencia: Puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México, México: Cenart/ Conaculta, 2019, pp22-23

sistemas tradicionales del arte y sus pedagogías ya que parten de ideas y propuestas generadas desde América Latina y el Caribe. De esta forma, *Disidenta* es una comunidad liderada por la activista Cerrucha, la artista Lorena Wolffer y la historiadora del arte María Laura Rosa, y como ellas lo refiere “sus madrinas” son las artistas Mónica Mayer y Magali Lara.¹⁵¹ Sobre esta práctica destaca la unión entre la teoría, el arte y activismo feminista como uno sólo, donde las diferentes disciplinas y perspectivas se encuentran borradas.

De igual forma, la colectividad y la unión también ha estado presente en otras prácticas artísticas, por ejemplo, en *The Patchwork Healing Blanket* conceptualizado por Marietta Bernstorff. Dicho proyecto construyó una red de colaboración con curadoras, historiadoras, escritoras y artistas de diferentes partes del mundo para realizar un proyecto de arte público con la intención de protestar y pedir un alto a la violencia. Cada una de las personas involucradas en el proyecto envió telas bordadas, impresas, tejidas e intervenidas con múltiples materiales, que hacían referencia a la violencia de género y a la naturaleza para después construir mantas. Este trabajo inició en el 2019, sin embargo, se encuentra en construcción, ya que se continúan enviando fragmentos. Además de los cientos de mantas que se construyeron, también se realizaron varios libros de artistas, que utilizaron fotografías, bordados, impresiones y una gran diversidad de recursos para denunciar la violencia en sus múltiples dimensiones. La primera vez que se presentó el proyecto fue el 26 de enero de 2020 en la explanada del Zócalo en la Ciudad de México, donde se exhibieron cientos de mantas. Después de este despliegue, se realizó una exhibición digital en la galería virtual de SPARC¹⁵². Además de las intervenciones en el Zócalo y en la galería SPARC, el proyecto *The Patchwork Healing Blanket* se expuso en el 2021 en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo en Oaxaca y finalmente en el Centro Cultural Antiguo Colegio



151. *Disidenta The Patchwork Healing Blanket* (Acceso 15 de abril de 2024) <https://disidenta.com>

152. Esta última es una organización que tiene el propósito de producir, preservar y promover producciones artísticas relacionadas con el activismo

Jesuita en Pátzcuaro Michoacán en el 2022. Adicionalmente, en el 2023 se mostró en el Museo Regional de Querétaro y en el 2024 se exhibió en el Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante, en San Miguel de Allende.¹⁵³ Lo importante en este proyecto es la colaboración, la unión de múltiples corporalidades, afectos y sentires sobre la violencia. La manta solo tiene sentido en la colaboración y la colectividad.

Una cuestión determinante sobre el arte feminista en el periodo actual es la toma del espacio público como lugar de visibilización, pero también de denuncia y resistencia. Existen múltiples prácticas feministas que se realizan en las calles y en diversos espacios públicos, pero para analizar su importancia me concentraré en las pintas feministas, que se realizaron en varios espacios como el *Monumento a la Independencia* (coloquialmente conocido como *Ángel de la Independencia*), durante las marchas feminista ocurridas en el 2018 y principios del 2019. Los monumentos fueron intervenidos con palabras como “Estado feminicida”, y consignas que hacían referencia a la violencia de género y a la lucha feminista. A pesar de que no podemos circunscribir estas acciones dentro del campo de lo artístico, sí existe un componente estético en todas estas intervenciones. Estas acciones resultaban muy transgresoras, ya que varias personas defendieron la conservación del patrimonio, mientras que muchas otras se manifestaron a favor de lo ocurrido, como una forma de apropiación y resignificación del espacio.

Estas acciones permitieron comprender la importancia que tiene la incursión en el espacio público para el arte feminista actual. Con relación a lo público y lo privado, existe una división sobre cómo estos espacios se han identificado con lo femenino y lo masculino, donde lo privado es lo que no se ve, mientras que lo público es lo que se ve y lo que se discute; históricamente y en el plano de lo simbólico, las mujeres han ocupado el espacio privado.¹⁵⁴ Por supuesto que las mujeres siempre han incursionado en el espacio



153. *The Patchwork Healing Blanket* (Acceso 27 de abril de 2024) bit.ly/3EyrDgk

154. Arendt Hanna, *La condición humana*, Barcelona, Paidós , 2005, p 51.82

público, pero reconociendo que es un espacio que no les corresponde. Por tales motivos, para el arte feminista ha sido muy importante la incursión en el espacio público, porque es una forma de visibilización, de ocupar un espacio del que han sido desplazadas. En esta incursión también hizo evidente que el espacio público es un lugar de confrontación política, como lo mencionó Chantal Mouffe, quien explica que el espacio público no es un lugar para el consenso, sino para el disenso.¹⁵⁵ Al mismo tiempo, para el arte feminista, salir a las calles ha implicado una renuncia al espacio expositivo del museo, como depositario del arte y por ende la apertura del arte a otros espacios, transgrediendo las definiciones de lo artístico.

En las últimas décadas, el arte feminista, no sólo ha planteado la incursión en las calles de manera física como un acto subversivo, sino que también ha discutido el espacio virtual. El arte feminista se ha tenido que transformar, incluir los recursos digitales, utilizar las redes sociales como medios de difusión y comunicación. Además de esto, existen proyectos feministas que han sido pensados y desarrollados para dialogar con el espacio virtual. En este sentido, se encuentra la obra *La otra Pandemia Femicidio y violencia de género en la esfera pública* de Dora Bartilotti, un proyecto colaborativo que consistió en la selección y su posterior análisis de noticias sobre violencia de género, que se publicaron en los medios de comunicación de manera digital en México durante el 2020. Estos medios incluyeron desde periódicos de circulación nacional hasta blogs de colectivas en Internet. A partir de esto y utilizando estrategias de deconstrucción cartográfica, se generaron narrativas que involucraban el cuerpo, la violencia y el territorio.

El proyecto fue realizado en noviembre de 2020 y se propuso como 16 días de activismo contra la violencia de género, del 24 de noviembre al 10 de diciembre de 2020. La primera sesión "Cuerpo en la esfera pública", fue un ejercicio participativo de reflexión, reconocimiento y mapeo de los diversos medios que constituyen las violencias feminicidas.



155. Deutsche, Rosalynn. *Evictions. Art and Spatial Poetics*, Boston, MIT, 1996, pp.7-9

En la segunda sesión “Re-escribiendo la nota pública, los lineamientos y perspectivas para la constitución de un periodismo con perspectiva de género”, se hizo un análisis, intervención y re-escritura de varias notas de medios que difundían contenidos relacionados con la violencia de género. A partir de esto, se generó una línea del tiempo, que buscaba visibilizar la otra pandemia, es decir, la violencia de género. En la tercera sesión “Cuerpo en el territorio. Introducción a la noción de cartografía feminista”, se reflexionó sobre conceptos y referentes de la herramienta cartográfica para visibilizar las violencias patriarcales. En la sesión 4 “Diseñar la cartografía” se generó una serie de acuerdos colectivos para el diseño de una cartografía de violencia feminicida y patriarcal en el contexto de la pandemia en México. Se establecieron tipologías y símbolos para la creación de una cartografía. Un eje determinante en las diversas noticias era la alusión a un cuerpo violentado. En las sesiones 5 y 6 “Laboratorio de creación” se usaron plataformas visuales de participación en línea para la construcción de una cartografía construida a partir de la información en Internet sobre los lugares donde ha ocurrido violencia de género, pero también donde se ha registrado la lucha feminista.

El proyecto de Dora Bartilotti nos muestra cómo el espacio virtual ofrece múltiples posibilidades, como una conexión y difusión mucho más rápida de cualquier noticia, ya que es más fácil llegar a cualquier parte del mundo, sin embargo, este espacio no es completamente libre, ya que está sujeto a cierta normatividad. El estudioso Byung-Chul comentó que al momento de navegar por Internet, las personas sienten que pueden participar, comentar y publicar sin embargo, resulta en una ficción porque las personas se encuentran sujetas a los algoritmos impuestos por las plataformas digitales como ocurre con Instagram o Facebook que indican qué se puede hacer y no hacer, además de que existen formas de publicar muy controladas.¹⁵⁶ Por tales motivos, el arte feminista, también ha incidido en la virtualidad, pero de una manera crítica, reconociendo



156. Byung-Chul, *No cosas, quiebras del mundo hoy*, España, Penguin Random House, 2021, p 75-93

los algoritmos para subvitertirlos. Lo que ocurrió en la *La otra Pandemia Feminicidio y violencia de género en la esfera pública*, da muestra de un ejercicio construido desde la virtualidad que cuestiona críticamente lo que se publica en Internet, para analizar y resignificarlo.

Finalmente, algo que ha caracterizado al arte feminista en las últimas décadas es la capacidad de incidir socialmente. En este sentido, es importante destacar la obra *El Tendedero* de Mayer, esta instalación fue realizada por primera vez en el Museo de Arte Moderno en 1978 para la exposición "Salón 77-78: Nuevas Tendencias" presentado en el MAM de la Ciudad de México. El surgimiento de *El Tendedero* se sitúa en los años setenta, momento que coincide con la emergencia del arte feminista. En ese contexto, la obra consistió en pedirle a las mujeres de distintas clases sociales, edades y profesiones, que respondieran en pequeñas papeletas de color rosa la pregunta "Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...". Después las papeletas fueron colgadas en el museo a manera de un tendedero.

La reactivación de *El Tendedero* ocurrió muchos años después, hasta el 2009 en la Universidad Iberoamericana en el contexto de la exposición "Sin Centenario ni Bicentenario, Revoluciones Alternas". Esta última exhibición fue una propuesta crítica ante los proyectos nacionalistas y patriarcales. Mayer comentó que se realizó como sugerencia de la historiadora del arte Karen Cordero, pero Mayer no estaba segura de reactivarlo, ni de cómo iba a funcionar. A pesar de esto, accedió a realizar la reactivación. En el contexto de una universidad privada, decidió alejarse de la experiencia de violencia y planteó 2 preguntas ¿Cuáles son las ventajas de ser mujer? ¿Cuáles son las ventajas de ser hombre?. Mayer consideró que esta reactivación fue un fracaso, ya que a pesar de que hubo mucha participación, las respuestas no llegaron al análisis crítico esperado, lo que la llevó a replantearse la importancia del contexto para la realización de *El Tendedero*.¹⁵⁷ Si bien la obra no tuvo el alcance crítico que se deseaba, sí abrió la puerta para la

● ● ● ● ●

157. Mayer, Monica "El tendedero en la Ibero", (Acceso 22 de abril de 2024) 2024) <http://www.pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-pinto-mi-rama-2/el-tendedero/el-tendedero-de-la-ibero.html>

reactivación.

Es imposible describir cada una de las diferencias reactivaciones de *El Tendedero*, sin embargo, referiré las instalaciones que tuvieron una importancia decisiva en su configuración. Posterior a la reactivación en la Universidad Iberoamericana, en mayo del 2015, *El Tendedero* se presentó para el “Encuentro Internacional de Arte de Medellín Colombia”, en el Museo de Antioquia, curado por Sharon Lerner, Edi Muka, Fernanda Escobar y Tony Evanko. Para Mayer el reto fue enriquecer una obra de 40 años y replantearla para que fuera relevante en ese contexto. A partir de eso, se propuso un taller para trabajar con artistas y activistas de Medellín. Esto fue muy importante, ya que se analizó el contexto y las necesidades particulares de cada zona para formar redes y visibilizar el acoso. En el taller se plantearon 4 preguntas ¿Cuándo fue la primera vez que te acosaron?; ¿Qué situaciones o comentarios te hacen sentir incomodidad en la calle?; ¿Qué has hecho para defenderte en contra del acoso sexual?; ¿Cómo has defendido o defenderías a alguien ante el acoso sexual? Posteriormente, las integrantes del taller salieron a la calle para recoger respuestas al Parque de los Deseos, el Jardín Botánico y la Plaza Botero. Las respuestas fueron distintas en cada espacio, las más violentas fueron en la Plaza Botero, donde las mujeres denunciaron el acoso callejero en sus comunidades, incluso varias de ellas confesaron que habían sido acosadas de niñas.¹⁵⁸

140

Otro lugar determinante para el desarrollo de *El Tendedero* fue su presentación en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM en el contexto de la exposición “Si tiene dudas pregunte: Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer” en el 2016. En esa ocasión se abordó la situación del acoso sexual callejero, la artista comentó que era preocupante que casi después de 40 años del primer *Tendedero*, la situación del acoso callejero había empeorado, aunque reconocía la labor de las colectivas. Lo que destacó de esa instalación fue la participación tan activa y



158. Mayer, Mónica “*El tendedero* en Medellín”, (Acceso 22 de abril de 2024) <https://www.el-tendedero.pintomiraya.com/index.php/2010/item/9-el-tendedero-de-medellin>

contundente de las colectivas y alumnas de la universidad.¹⁵⁹

En estas intervenciones, ha participado la artista y en su mayoría están vinculadas al campo artístico, sin embargo, las colectivas y alumnas han incorporado *El Tendedero* en las escuelas y universidades como un recurso para denunciar el acoso. *El Tendedero* surgió para contar las experiencias sobre violencia de género en el espacio público, sin embargo, con el devenir del tiempo se ha convertido en un dispositivo de denuncias. Esto ha generado cambios importantes, ya que ha visibilizado el acoso en las escuelas e instituciones de Educaciones Superior. De esta manera, Mayer ha considerado que *El Tendedero* se ha convertido en una herramienta pedagógica de denuncia debido a que ha sido reapropiado por las colectivas feministas como un recurso que facilita la denuncia de los agresores

Mayer, se ha dado cuenta de las problemáticas que ha planteado esta obra, y cómo se ha desvinculado y resignificado de su propuesta inicial. En este sentido, las colectivas han tenido problemas al realizar denuncias ya que no existen mecanismos para dar seguimiento a las denuncias. A partir de esto, surgió la propuesta de *El Tendedero de Denuncias*, que fue coordinado por el *Colectivo Redige, Antimonumenta y Restauradoras con Glitter* y se colocó en la Glorieta de las Mujeres que Luchan,¹⁶⁰ en la CDMX con la intención de conocer por qué las mujeres prefieren no denunciar y qué ha pasado cuando han denunciado. El 8 de marzo de 2022 en esta glorieta, y a diferencia de los tendederos que están contruidos con hojas de papel, se

● ● ● ● ●
159. Mayer, Mónica "El tendedero MUAC y el Taller Habitantes", (Acceso 22 de abril de 2024) <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero/item/29-el-tendedero-muac-y-el-taller-de-habitajes>

160. Sobre este espacio el 25 de septiembre de 2021, madres de hijes desaparecidos tomaron el espacio que dejó la estatua de Colón, y nombraron la Glorieta de las Mujeres que Luchan. Además, fue tapizado con los nombres de las madres buscadoras. Incidir en este espacio, resultaba fundamental, ya que el lugar era portador de una memoria histórica lineal dirigida al progreso de la nación. La colocación de la estatua de Cristóbal Colón, en la Avenida Paseo de la Reforma fue en 1877 y representaba los procesos de colonización en México. En este caso se construye la historia de una identidad nacional, basado en el ideal de un estado poderoso, que sienta sus bases en determinados personajes importantes para la historia nacional. La Glorieta de las Mujeres que Luchan muestra la necesidad de contar otra versión, la que se ha ocultado, la que no se quiere contar.

construyó con lona, lo que le otorgó mucha más resistencia. Esto muestra transformaciones importantes en la propia configuración de *El Tendedero* en múltiples niveles; en un primer momento, relacionado con los materiales utilizados, pero también con un espacio que hace visible la memoria de la violencia, pero también de las luchas feministas. En este *Tendedero* se preguntó si habían denunciado o no habían denunciado y por qué, la mayoría de las respuestas hacían evidente, la impunidad, la normalización de la violencia, la revictimización que sufren las mujeres al realizar denuncias. Esto ha abierto una agenda clara de los caminos a seguir para garantizar mejores condiciones de vida para las mujeres. De manera, que *El Tendedero* ha mostrado una incidencia social importante, que no sólo ha visibilizado la violencia de género, sino que también ha posibilitado cambios sociales, en algunas ocasiones ha influido en la creación de Unidades de Género en las universidades, realización de protocolos y estudios relacionados con la violencia de género que se vive, especialmente en las instituciones educativas.

142

Éstas han sido sólo algunas de las características que comparte el arte feminista después del año 2000. Por supuesto que existe una genealogía con las producciones artísticas de décadas pasadas, sin embargo, las condiciones actuales han planteado otros retos, relacionados con los recursos digitales, con un activismo mucho más ferviente, que ha tomado los espacios públicos y que nos ha hecho replantear los límites de lo artístico. Asimismo, varias de estas prácticas feministas nos han dejado ver el potencial del arte para incidir socialmente. Finalmente, es importante destacar el carácter transgresor del arte feminista que ha cuestionado no sólo los límites y posibilidades del arte sino, que ha transformado la vida al hacernos mirar un mundo desde otra perspectiva.

Referencias

- Antivilo, Julia, *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista nustramericano*, Tesis para optar por el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos Universidad de Chile, 2006
- Arendt Hanna, *La condición humana*, Barcelona, Paidós , 2005
- Byung-Chul, *No cosas, quiebras del mundo hoy*, , España, Penguin Random House, 2021
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2008
Cooperación Española Cultura /México,
- “La otra pandemia: feminicidio y violencia de género en la esfera pública”, (Acceso 20 de marzo de 2024) <https://ccemx.org/evento/la-otra-pandemia/>
- Deutsche, Rosalynd. *Evictions. Art and Spacial Poitics*, Boston, MIT, 1996
- Disidenta *The Patchwork Healing Blanket* (Acceso 15 de abril de 2024) <https://disidenta.com>
- Fe de hechos, (Acceso 25 de abril de 2024) (<https://lorenawolffer.net/2023/02/24/fe-de-hechos/>)
- Giunta, Andrea, *Feminismo y Arte Latinoamericano, Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, México, Siglo XXI editores, 2019
- López, Rosa María Laura y Wolffer, Lorena, *Estado de emergencia: Puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México*, México: Cenart/ Conaculta, 2019
- Mayer, Monica “El tendedero en la Ibero”, (Acceso 22 de abril de 2024) <http://www.pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-pinto-mi-rama-2/el-tendedero/el-tendedero-de-la-ibero.html>
- Mayer, Mónica “El tendedero en Medellín”, (Acceso 22 de abril de 2024) <https://www.el-tendedero.pintomiraya.com/index.php/2010/item/9-el-tendedero-de-medellin>
- Mayer, Mónica “El tendedero MUAC y el Taller Habitantes”, (Acceso 22 de abril de 2024) <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero/>

[item/29-el-tendedero-muac-y-el-taller-de-habitajes](#)
The Patchwork Healing Blanket (Acceso 27 de abril de 2024)
bit.ly/3EyrDgK

El primer Diplomado en estudios de género y artes del INBAL:

una pedagogía en clave feminista

Dina Comisarenco Mirkin,

Subdirección de Educación en Investigación Artísticas (SGEIA), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)

*Enseñar de una manera que respeta y cuida
las almas de nuestro estudiantado
es esencial si queremos crear las condiciones necesarias para
que el aprendizaje pueda ponerse en marcha
en sus dimensiones más hondas e íntimas
bell hooks¹⁶¹*

Introducción

Si bien desde hace varias décadas el feminismo y, más recientemente, los estudios de género han ganado terreno en la mayoría de las instituciones educativas dedicadas a la educación artística, las prácticas pedagógicas con las que se imparten los contenidos curriculares, no siempre responden cabalmente a una perspectiva de género. Por el contrario, frecuentemente dichas prácticas reproducen una visión androcéntrica del mundo, que perpetúa el binarismo de género, y sus reglas asimétricas del poder.

Con el objetivo de formar personas y sensibilizarlas sobre temas de género, equidad y perspectivas de género, entre el 24 de mayo de 2023 y el 17 de enero de 2024, el INBAL, a través de la SGEIA, impartió el primer Diplomado en estudios de género y artes. Rescatando la dimensión dialógica que tuvo el Diplomado, en este trabajo partiré de las reflexiones que expresaron algunos de los estudiantes sobre sus principales aprendizajes al concluir el programa, considerándolos como temas generadores para describir

145



161. bell hooks, *Enseñar pensamiento crítico*, Rayo Verde, 2022, p. 35.

algunas de las características emancipadoras propias de una pedagogía contrahegemónica y feminista.

A través del análisis de dichos testimonios, se concluye que la incorporación de contenidos que cuestionen los estereotipos de género en el campo de la educación artística es muy importante para impulsar la equidad de género, pero no suficiente, pues todavía existen numerosas prácticas docentes y estudiantiles que resulta urgente desnaturalizar. Consiguientemente, una pedagogía feminista es fundamental para desmontar las prácticas androcéntricas y coloniales que reproducen y prolongan varios de los efectos dañinos sobre la vida de la gente que propicia el sistema patriarcal.

El Diplomado en estudios de género y artes

En la planeación del Diplomado, se tomó muy en cuenta la selección de contenidos y lecturas, así como la excelencia de todas y todos los miembros del cuerpo académico docente para cada uno de los módulos.

146

Logramos reunir así a algunas y algunos de los especialistas de mayor trayectoria en los estudios de género en la teoría, en el arte y en la historia del arte en sus distintas disciplinas: Mónica Mayer, Yuruen Lerma, Cynthia Pech, José Ricardo Gutiérrez, Manuel Amador, Luis Adrián Vargas, Eli Bartra, Edith Ibarra, Maricruz Castro Ricalde, Margarita Tortajada, Yael Bitrán Goren, Deborah Dorotinsky, Julia Tuñón Pablos, Karen Cordero, Cecilia Noriega Vega, César González Aguirre, y Rubén Hernández Duarte.

Los estudiantes quedaron inmensamente agradecidos por la oportunidad de conocer a especialistas con carreras sobresalientes, pero lo que más nos llenó de satisfacción fue comprobar que en el Diplomado se vivió la puesta en práctica de algo que no estaba previsto de forma consciente, pues de forma tanto individual, como colectiva, las y los docentes demostraron una gran coherencia con los valores de respeto a la diversidad y de fomento a la igualdad de género, rasgos que se tradujeron en la puesta en práctica de una pedagogía feminista.

Una pedagogía feminista:

1. Un espacio seguro ...

“... llegué muy desilusionada por proyectos anteriores ... llegué con temores, pero hicieron un espacio seguro para mi, y ahora me animo a dialogar sobre estos temas que todos creemos necesarios, también fue un espacio de relajación, de paz ...”

Marlene

El ámbito educativo tradicional con su afán de clasificación y jerarquización recurre a rituales y códigos que naturalizan roles y estereotipos de género, que no fomentan el respeto por las diferencias, sino que promueven lugares de subordinación para las mujeres y para las diversidades sexuales.

La negación, la desacreditación y el silenciamiento de los sentimientos y de los distintos intereses y perspectivas de estudio de las personas, es una de las estrategias opresivas de la enseñanza tradicional que la pedagogía feminista, a través de la creación de un espacio seguro, se propone desnaturalizar.

La creación de “relajación y de paz”, en el que todas y todos se sientan con la libertad y la confianza necesarias para poder compartir historias, dudas, ideales, críticas, y proyectos, potencia la posibilidad misma de construir conocimiento transformador de forma exponencial.

2. El reconocimiento de los afectos ...

“Me parece importante rescatar de este espacio académico que la sensibilidad es importante dentro de la cuestión académica, somos un todo cuando llegamos a los espacios académicos, y creo que una de las enseñanzas que obtuve, es que tenemos que reconocer lo afectivo. Para mi fue un descubrimiento en el plano profesional y personal.”

Rodrigo

Para constituir el espacio seguro necesario para generar conocimiento, a lo largo de todo el curso docentes y estudiantes compartimos no solo saberes académicos, sino historias personales y un enorme espectro de sentimientos, pues efectivamente, tal y como afirman estudios recientes de teoría de género, lo emocional, lo político y la teoría nunca son entes separados.

El reconocernos en esas historias de vulnerabilidad y de fuerza, de opresión y de dolor, de rebeldía y de resistencia, que compartimos y que nos identifican, nos permitió convertirlas en una fuente de encuentros que nos hicieron cómplices y que nos ayudaron a sanar, a reconocer otras formas de aprender y de enseñar, y a generar conocimiento, historia y memoria, no solo personal sino colectivos.

El sistema académico, eminentemente patriarcal, privilegia siempre la razón frente a la emoción, que injustificadamente se suele asociar con la locura, la subjetividad, y la peligrosidad. La desacreditación de los sentimientos propia del mundo académico refuerza el adoctrinamiento para la subordinación en el que nos quieren mantener a las mujeres y a las diversidades sexo-genéricas. Los sentimientos son energía transformadora que puede generar conocimientos que pueden impactar en la transformación social a favor de la justicia.

3. El fuego en la sangre ...

"... muchas enseñanzas no les podía encontrar nombre y con las lecturas aprendí a identificar muchos niveles de misoginia, de homofobia, de capacitismo ... me emociona y me da coraje (el tipo que te da ganas de hacer cosas) hace mucho que no sentía fuego en la sangre por querer hacer algo ..."

Alejo

La indignación y la rabia son emociones, que aunque tácita o explícitamente desacreditadas, silenciadas, ridiculizadas, patologizadas y despolitizadas en el ámbito académico, al desafiar normas injustas, pueden generar conocimiento y la energía movilizadora necesaria para participar activamente en la sociedad.

Al llevar el dolor al ámbito público, al colectivizarlo y acompañarlo de interpretaciones académicas que visibilizan las causas estructurales de las violencias de género y el reconocimiento de las injusticias, la ira se politiza y se transforma en indignación movilizadora, en la energía necesaria para la acción potencialmente transformadora.

Reconocer las violencias que permean el ámbito educativo, y ofrecer las herramientas teóricas y prácticas para denunciarlas, resistirlas y transformarlas, es uno de los elementos principales de una pedagogía feminista.

4. La problematización de la exclusión ...

“... vengo de estar con las feministas férreas, y en todos los cursos somos todas mujeres, entonces, me preocupaba el hecho que este curso tuviera hombres, dije vamos a ver cómo se pone ... y es algo que me llenó mi corazona por haber estado conviviendo con todas, todos y todes, porque era también abonar a algo que nosotras como feministas no vemos, no escuchamos ese otro punto de vista, porque vivimos en esa burbuja ...”

Wendy

Con el paso del tiempo, y la necesidad de reafirmar la capacidad y el valor de la expresión de las mujeres, varios programas de estudios feministas y de género, cayeron en un proceso de “guetización”, como si el género fuera del interés exclusivo de las mujeres. Sin embargo, los efectos violentos de las formas en las que el género se materializa en los cuerpos, afecta tanto a las mujeres como a los varones.

Tal y como señala bell hooks “El feminismo es un movimiento para acabar con el sexismo, la explotación sexista y la opresión. [...] Mucha gente cree que el feminismo consiste única y exclusivamente en mujeres que quieren ser iguales que los hombres, y la gran mayoría de esta gente cree que el feminismo es antihombres.”¹⁶² Es importante deconstruir y replantear las masculinidades, para realmente poder llegar a vivir en condiciones más justas para todas y todos.



162. hooks, *El feminismo es para todo el mundo*, 2017, p. 21.

Los hombres y las diversidades sexuales, que también padecen los efectos nocivos del sistema patriarcal, deben ser aliados en la resistencia en contra del sexismo. La lucha contra la exclusión, en todas sus formas, es otro rasgo clave de la pedagogía feminista.

5. Hilar sentidos ... y formar comunidad

"... La experiencia me ayuda a ir tejiendo cosas que me interesan, tenía pistas pero no sabía donde encajaban, y ahora se van hilando, van teniendo sentido más cosas en lo que quiero hacer académicamente pero también en la vida, en lo cotidiano, aplica todo lo que hemos analizado ..."

Mariana

150

Para desnaturalizar las estructuras patriarcales resulta fundamental poder reconocerlas y enunciarlas. El análisis de la teoría, el estudio profundo del arte producido por mujeres y por las diversidades sexo-genéricas, y las reflexiones compartidas, en el Diplomado, permitieron la construcción colectiva del conocimiento, facilitando así el crecimiento académico y personal de los estudiantes.

La toma de conciencia sobre las causas estructurales del sistema patriarcal, y el reconocimiento de los saberes propios, fortaleció el tejido social entre estudiantes y docentes, preparándolos para la acción individual y colectiva.

La construcción de conocimiento colectivo, a través de la conformación de una comunidad, en contra del individualismo promovido por la mayoría de las instituciones educativas, debe ser reconocido y estimulado como una parte fundamental de una pedagogía feminista.

Reflexiones finales: ser mejores personas ...

"...No cabe duda, que la reflexión, el meter el dedo en la llaga, el mirarnos como iguales, el abrazo radicalmente tierno y sacudirnos de lugar, ha hecho que miremos firmemente hacia otros rumbos poderosos que nos hagan mejores personas y que logremos escapar de entornos tática y pasivamente violentos".

Kitzia

A través de todos los módulos, vimos como en la teoría y

en la práctica, y en las distintas expresiones del arte se materializan, tanto los discursos hegemónicos, como sus posibilidades de subversión. Al realizar análisis de género, comenzamos a comprender las implicaciones sociales y políticas de lo que se valora, lo que se invisibiliza, y lo que se recupera, y al ver cómo cada docente iba hilando sus experiencias y conocimientos con los del grupo, disfrutamos de los efectos positivos de una pedagogía feminista.

Las y los docentes nos narraron algunas de las distintas formas utilizadas para reconstruir la historia social “desde abajo” cuestionando los relatos monolíticos y sesgados sobre la vida de “los grandes artistas” en masculino; para incluir en cambio a las mujeres y a las diversidades sexo-genéricas, redefiniendo así el significado de lo que es escribir la historia. Con todas y todos, experimentamos no solo la reflexión, y el diálogo, sino que descubrimos también que la emoción y las concepciones culturales que comúnmente están ausentes en gran parte del trabajo académico, tienen un valor extraordinario. Uno de los logros más importantes que nos llevamos todas, todos y todes les participantes del Diplomado, docentes, equipo de apoyo, autoridades académicas, y estudiantes, fue la construcción de una comunidad pensante, indignada, empática, solidaria y esperanzada.

Al terminar el Diplomado y tener un tiempo extra para reflexionar críticamente sobre la experiencia y construir este texto, creo que cumplimos con el objetivo de ofrecer a les participantes algunas herramientas de interpretación útiles para sus prácticas profesionales y docentes, pero el logro principal, tal como atestiguaron les mismos estudiantes, fue la puesta en práctica de una pedagogía feminista, que a través de la conformación de un espacio seguro, el reconocimiento de los afectos, el estímulo del fuego en la sangre, la problematización de la exclusión, el hilar sentidos y la construcción de una comunidad académica solidaria, nos permite intentar ser mejores personas y transformar el mundo en el que vivimos creando relaciones más justas entre los géneros.

Semblanzas

Yael Bitrán Goren

Estudió la carrera de Piano (Conservatorio Nacional de Música de México), es Licenciada en Historia (Universidad Nacional Autónoma de México), es Maestra en Historia Latinoamericana (University of North Carolina en Chapel Hill) y Doctora en Musicología (Royal Holloway, University of London). Ha publicado artículos en numerosas revistas académicas, así como capítulos de libros en México, España, Chile, Estados Unidos e Italia. Es traductora especializada en música, participó en el equipo que tradujo *The Oxford Companion to Music* para el Fondo de Cultura Económica. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana (CDMX), la Universidad de La Plata (Argentina) y la Universidad Alberto Hurtado (Chile), entre otras. Fue Landsowne Speaker en el Latin American Studies Program (Universidad de Victoria en British Columbia, Canadá). De 2014 a 2018, dirigió el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) del INBAL, donde ejerce como Investigadora. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores - Nivel I (SNI-CONAHCyT). Pionera de la investigación de música y género en México, imparte cursos de musicología de género y compositoras en la Facultad de Música de la UNAM. Asimismo imparte el curso de Historiografía de la música mexicana y latinoamericana en la misma Facultad. Ha participado en Diplomados de ópera (online), Diplomado de artes y género (Centro Nacional de las Artes) y en el Seminario Permanente de Música y Género de la UNAM. Sus intereses de investigación se concentran en musicología de género y música y mujeres, música e identidad en el siglo XIX, ópera en México, e historiografía de la música.

Maricruz Castro Ricalde

154 Doctora en Letras Modernas (Universidad Iberoamericana, México), realizó también estudios doctorales en Ciencias de la Información (Universidad del País Vasco). Es profesora investigadora del Tecnológico de Monterrey. Ha recibido varios premios, entre los que destacan reconocimientos estatales y nacionales de ensayo, la medalla Josefa Ortiz de Domínguez (2010) en el rubro de equidad de género, la Cátedra Cultura de México (Universidad de Brown y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, (2013) y la Cátedra América Latina (Université de Toulouse Jean Jaurés 2019). Ha publicado y coeditado cerca de veinte libros y numerosos artículos en revistas indizadas, en temas vinculados con textualidades, cultura y género. Los más recientes son *La invención iconográfica. Identidades regionales y nación*, en el cine mexicano de la edad de oro (UAM-C, 2022) y *Detrás de las sombras: escritoras cinematográficas en el cambio de siglo en México* (Con Diego Sheinbaum, UNAM, 2024). Ha realizado estancias de docencia e investigación en McGill University, University of California at Davis, University of Texas at Austin, Université de Toulouse Jean Jaurés, Université de Paris-La Sorbonne, entre otras. Dirigió trece volúmenes de la colección “Desbordar el canon. Escritoras mexicanas siglos XX y XXI”, premiada en 2006 y 2009 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II, la Academia Mexicana de Ciencias, UC-Mexicanistas y el Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán. Como parte de sus intereses actuales de investigación, estudia las narrativas digitales creadas por mujeres y madres migrantes.

Dina Comisarenco Mirkin

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Rutgers, New Jersey, Estados Unidos y Licenciada en Artes por la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina. Es investigadora, y coordinadora y enlace entre los Centros Nacionales de Investigación y la Subdirección General de

Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI, nivel 2).

En su trabajo de docencia, investigación y curaduría, Comisarencó se especializa en la historia y en la historiografía del arte y del diseño mexicano del siglo XX, en la historia del muralismo, y en la producción visual de artistas mujeres, temas que aborda con un enfoque interdisciplinario en el que combina la sociología del arte, el psicoanálisis, la memoria cultural y los estudios de género.

Entre sus libros individuales destacan: Rina Lazo. Xibalbá el inframundo de los mayas (2022); "El olvido está lleno de memoria": la pintura mural de Arnold Belkin (2019); Eclipse de siete lunas: muralismo femenino en México (2017); Las cuatro estaciones del muralismo de Raúl Anguiano (2014); y Memoria y futuro: diseño industrial mexicano e internacional (2006 y re-edición 2019. Como coordinadora de libros colectivos cabe mencionar: "Fracturas de la memoria: un siglo de violencia y trauma cultural en el arte mexicano moderno y contemporáneo" (2022); De la Conquista a la Revolución en los muros del Museo Nacional de Historia (2018), Codo a codo: parejas de artistas en México (2013), Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel (2013 y re-edición 2017); así como numerosos artículos y capítulos especializados publicados en libros, catálogos y prestigiosas revistas nacionales e internacionales.

Karen Cordero Reiman

Es historiadora del arte, curadora y escritora. Nacida en EEUU, vive y trabaja en México desde 1982. Ha sido profesora en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y del Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es miembro fundador de Curare, Espacio Crítico para las Artes. Es autora de múltiples publicaciones sobre el arte de los siglos XX y XXI, sobre todo con respecto a las relaciones entre el llamado arte culto y el llamado arte popular en México; la historiografía

y crítica del arte; cuerpo, género e identidad sexual en el arte mexicano, y políticas museísticas y curatoriales. También ha tenido una participación constante en el ámbito museístico, con actividades de curaduría, asesoría e investigación. Actualmente trabaja como investigadora y curadora independiente, así como sobre proyectos creativos personales que entrelazan el arte, la literatura y la historia.

Yuruen Lerma

156

Psicóloga y feminista por elección, antropóloga y fotógrafa de corazón e historiadora y archivista por coincidencia. Realiza su posdoctorado en El Colegio de Jalisco. Doctora en Estudios Feministas en la UAM-Xochimilco investigando el archivo personal de Trixie Mayer en su participación en la Segunda Guerra Mundial (2018-2022), obtuvo la Medalla al Mérito Universitario 2022 y Mención Académica 2023. Maestra en Estudios de Género en El Colegio de México enfocándose en procesos organizativos de jóvenes tojolab'ales en Las Margaritas, Chiapas (2014-2016) y psicología de la Universidad Iberoamericana (2004-2008). Ha curado exposiciones individuales y colectivas, tales como "Mórfosis" de la colectiva Habitación Propia (2020), "Silencios familiares: memoria y archivo personal de Víctor Lerma, mi papá" (2021) y, junto con Marisol García Walls, "Hija de su madre. Una exposición de Mónica Mayer" (2024). En el 2017 trabajó en el Centro Nacional de Equidad de Género y Salud Reproductiva de la Secretaría de Salud, en la Dirección de Género y Salud para transversalizar la perspectiva de género e intercultural en el sector salud a nivel federal. Colabora en la Laboratorio Curatorial Feminista desde 2020. Ha sido docente, consultora y ponente en materia de género, feminismo, derechos humanos, juventud, interculturalidad, arte y ciudadanía. Sus más recientes publicaciones incluyen "Participación de mujeres en guerras y sus escritos del yo: una revisión analítica." en la Revista Historia y Género (2024) y "Las redes epistolares familiares en el archivo personal de Trixie Mayer, una joven mexicana-inglesa en tiempos de guerra (1942-1946)." en el libro Redes femeninas en la historia y en la actualidad (2021).

Mónica Mayer

Mónica Mayer (México, 1954) es una artista inconforme con las definiciones del arte que ha desarrollado un enfoque integral en el que, además de performances, dibujos o intervenciones, considera como parte de su producción artística el escribir, enseñar, archivar y participar activamente en la comunidad. Es considerada como pionera del performance y de la gráfica digital en México y a nivel internacional es reconocida como precursora y promotora del arte feminista en América Latina. Junto con Maris Bustamante formó *Polvo de Gallina Negra*, el primer grupo de arte feminista en México. En 1989, Mayer y Víctor Lerma lanzaron el proyecto Pinto mi Raya. En 2021 publicó el libro *Intimidades o no. Arte Vida y feminismo con textos que abarcan 4 décadas de sus escritos*.

Cecilia Itzel Noriega Vega

157

Es historiadora del arte y maestra en Estudios de Arte, ambos por la Universidad Iberoamericana. Actualmente es candidata a doctora en Historia y Teoría Crítica del Arte en la Universidad Iberoamericana. Es académica de asignatura del Departamento de arte de la Universidad Iberoamericana y profesora de tiempo completo del Departamento de Evaluación del diseño en el tiempo, CyAD UAM Azcapotzalco. A lo largo de su trayectoria profesional, ha publicado investigaciones relacionadas con el arte feminista, corporalidad y el espacio público. También ha participado en varias curadurías, así como actividades de difusión de la cultura como la organización anual de la Editatona de Mujeres Artistas.

Cynthia Pech Salvador

Académica, ensayista y poeta. Doctora y Maestra en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España; Maestra

y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y Diplomada en Estudios Feministas desde América Latina por la UACM. Desde el 2004, profesora-investigadora titular de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad, coordinadora de la especialidad en “Género, feminismo y comunicación”, del Diplomado de Titulación Las mujeres en las Ciencias Sociales y las Humanidades. Política feminista y enfoque de género e integrante del Consejo Editorial de Andamios, revista de investigación social, de esa misma institución. Integrante de la Red de Especialistas en Estudios de Género y Feminismo (CIEG-UNAM), del Comité Académico del Posgrado en Ciencias Sociales: Desarrollo Sustentable y Globalización, de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, y del Comité Asesor del Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad (Universidad de Murcia). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT. Autora de libros y de artículos en revistas académicas latinoamericanas y europeas. Investiga sobre feminismo, género y comunicación; arte y comunicación; escrituras feministas y comunicación intercultural.

Alba Belinda Rodríguez

Doctorante en el programa de Estudios Humanísticos en especialidad de Discurso literario en Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, campus Ciudad de México. Maestra en Ciencias en Comunicación por Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Monterrey, Maestra en Psicoanálisis por Dimensión Psicoanalítica A.C; y Licenciada en Diseño Gráfico por el Instituto Tecnológico de Sonora. Ha impartido clases a nivel licenciatura sobre temas relacionados a las teorías de comunicación, consumo y gestión cultural, entre otros. Ha impartido cursos online en la División de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y en la Filmoteca de la UNAM. Actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre la configuración del

canon literario mexicano del siglo XX a través del estudio de recepción de las obras de Nellie Campobello y Josefina Vicens.

Margarita Tortajada

Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza Cenidi Danza José Limón del INBAL desde 1988. Investigadora Nacional del Sistema Nacional de Investigadores. Conjunta su experiencia dancística y formación académica en sus textos: 15 libros y numerosos artículos que reflexionan sobre aspectos teóricos, políticos e históricos de la danza y sus artistas. Es pionera en México en estudios de género dentro de este arte. Ha sido invitada a impartir seminarios, cursos, talleres y Diplomados de diversas instituciones de educación superior; es parte del cuerpo docente de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza y el Doctorado en Artes (ambos del INBAL) y la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Es coordinadora de Danza del Colectivo Mujeres en el Arte, A.C. Ha recibido reconocimientos por su labor, como el Christena Lindborg Schlundt Lecture Award en Estudios de la Danza de la Universidad de California EUA (2010); el XXVI Premio Nacional de Danza José Limón del gobierno del estado de Sinaloa-Conaculta-INBA (2013), y a partir de 2019 se instauró la Cátedra Patrimonial “Margarita Tortajada Quiroz” en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

SECRETARÍA DE CULTURA

Claudia Curiel de Icaza
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Alejandra de la Paz
Directora general

Déborah Chenillo Alazraki
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Aarón Polo López
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo de la
Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura.

México, marzo 2025



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL