



# SORORIDADES, GÉNERO, ARTE Y CULTURA DE PAZ

MARÍA DE LAS MERCEDES PORTILLA LUJA  
CELIA GUADALUPE MORALES GONZÁLEZ  
YURIKO ELIZABETH ROJAS MORIYAMA  
ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

Coordinadores



Universidad Autónoma  
del Estado de México



Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales  
Carlos Eduardo Barrera Díaz  
*Rector*

Doctor en Ciencias Computacionales  
José Raymundo Marcial Romero  
*Secretario de Docencia*

Doctora en Ciencias Sociales  
Martha Patricia Zarza Delgado  
*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

Doctor en Ciencias de la Educación  
Marco Aurelio Cienfuegos Terrón  
*Secretario de Rectoría*

Doctora en Humanidades  
María de las Mercedes Portilla Lujá  
*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Ciencias del Agua  
Francisco Zepeda Mondragón  
*Secretario de Extensión y Vinculación*

Doctor en Educación  
Octavio Crisóforo Bernal Ramos  
*Secretario de Finanzas*

Doctora en Ciencias Económico Administrativas  
Eréndira Fierro Moreno  
*Secretaria de Administración*

Doctora en Ciencias Administrativas  
María Esther Aurora Contreras Lara Vega  
*Secretaria de Planeación y Desarrollo Institucional*

Doctora en Derecho  
Luz María Consuelo Jaimes Legorreta  
*Abogada General*

Doctora en Ciencias de la Educación  
Yolanda Eugenia Ballesteros Senties  
*Secretaria Técnica de la Rectoría*

Licenciada en Comunicación  
Ginarely Valencia Alcántara  
*Directora General de Comunicación Universitaria*

Doctor en Ciencias Sociales  
Luis Raúl Ortiz Ramírez  
*Director de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales Región A  
y Encargado del Despacho Región B*

# SORORIDADES, GÉNERO, ARTE Y CULTURA DE PAZ

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS  
*Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México*

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Administración

**Jorge Eduardo Robles Alvarez**

*Director de Publicaciones Universitarias*

# SORORIDADES, GÉNERO, ARTE Y CULTURA DE PAZ

MARÍA DE LAS MERCEDES PORTILLA LUJA  
CELIA GUADALUPE MORALES GONZÁLEZ  
YURIKO ELIZABETH ROJAS MORIYAMA  
ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

COORDINADORES



**Universidad Autónoma del Estado de México**

*"2023, Conmemoración de los 195 Años de la Fundación del Instituto Literario del Estado de México"*

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEMEX, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, diciembre 2023

*SORORIDADES, GÉNERO, ARTE Y CULTURA DE PAZ*

María de las Mercedes Portilla Lujá | Celia Guadalupe Morales González | Yuriko Elizabeth Rojas Moriyama | Álvaro Villalobos Herrera  
Coordinadores

Universidad Autónoma del Estado de México  
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro  
Toluca, Estado de México  
C.P. 50000  
Tel: 722 481 1800  
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-743-1

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez  
Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras  
Corrección de estilo: Rocío Franco López  
Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis  
Diseño y formación: Alexis Adriana Galeana Vargas



# CONTENIDO

## PRÓLOGO

*María de las Mercedes Portilla Luja* 13

## A LA INTERPERIE, FEMINISMOS SIN REPAROS

*Rían Lozano* 19

## I. GÉNERO, TRADICIÓN Y ESTEREOTIPOS 23

Un ejemplo de sororidad en la Academia de San Carlos hacia fines del siglo XIX y principios del XX: marginación en la educación

*Elizabeth Fuentes Rojas* 27

La cabaretera, la sirvienta, la secretaria y el violador. Cuatro estereotipos sociales en la fotonovela roja mexicana. Estudio de casos

*María Eugenia Chellet* 51

¿Cómo imaginarnos? Reflexiones en torno a la identidad, representación y visibilidad en la cultura visual contemporánea

*Andrés Zafra* 69

## II. CRÍTICA FEMINISTA: OTROS ESQUEMAS EMANCIPATORIOS PARA LA TRANSFORMACIÓN 87

Feminismo, arte y espacio público. Olas del feminismo

*Alejandra Michelle Gaytán Sánchez* 91

Visualidades de resistencia simbólica: “el bloque negro” en los movimientos feministas	
<i>Celia Guadalupe Morales González</i>	121
Feminismo en era de la hiperconectividad: educación y cultura	
<i>Yuriko Elizabeth Rojas Moriyama</i>	145
III. DESCOLONIZACIÓN Y DESPATRIARCALIZACIÓN, PARADIGMAS DEL DESARROLLO	169
Potencias contestatarias en las artes visuales de América Latina	
<i>Álvaro Villalobos Herrera</i>	173
Performatividades de la reXistencia desde las mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos	
<i>Ileana Diéguez Caballero</i>	207
Matriz performativa en la educación artística. Resistencia y contra-performatividad sorora	
<i>Erika Cecilia Castañeda Arredondo</i>	225
AUTORXS	247

*¿Dónde están las camisas usadas?  
¿En qué lugar se encuentran  
los zapatos que acompañaron a los pies  
por milenios?  
¿Qué fue de las faldas  
los pantalones luidos cubriendo  
la piel  
toda la vida?  
¿Será acaso al norte, al sur  
o en rumbos sin puntos cardinales  
donde el camposanto de la ropa  
irradie  
la luz de su modestia?*

Del libro *Esteparios* (inédito), ELIA ESPINOSA



## PRÓLOGO

En un mundo donde las mujeres a menudo se enfrentan a la discriminación y la violencia, la sororidad es una fuente de fuerza y resistencia, ayuda a crear un mundo más justo para todas las mujeres, porque cuando se unen abogan por los cambios que necesitan para vivir en igualdad de condiciones, establecen un pacto de hermandad y apoyo, desde un gesto simple hasta la asunción de un compromiso más profundo para luchar por los derechos de todas y defender a las que son discriminadas. Es innegable que cuando hay unión se pueden alcanzar grandes metas y es posible crear un mundo más justo, por esto se ha logrado mayor visibilidad en las protestas contra la violencia de género y se ha abordado desde diferentes miradas.

En este libro, el género, el arte y la cultura de paz se unen para representar, celebrar y promover la sororidad; diferentes perspectivas en las que las mujeres son abrazadas afectivamente y en las que destaca la unión y fortaleza que las caracteriza mediante representaciones creativas que atraen la atención sobre los problemas que enfrentan, en cualquier lugar o por distintas circunstancias, sin importar su filosofía, credo, lugar de origen u otros aspectos. Se considera que la sororidad es una fuerza poderosa y es clave para la cultura de paz, porque es desde donde se generan relaciones fraternas de apoyo, se establecen círculos de confianza y respeto que permean a los grupos para que ayuden a prevenir la violencia y el conflicto. Las mujeres que están unidas por esto trabajan juntas para abogar por sus derechos, promover la igualdad de género, romper el techo de cristal y abrir más espacios para concienciar y abrir oportunidades laborales, abogan por el cambio y construyen un mundo más seguro y justo para todxs.

Los temas que se incluyen en *Sororidades, arte, género y cultura de paz* están profundamente entrelazados, forman una red de apoyo, empoderamiento y transformación. La sororidad, como hermandad y solidaridad entre mujeres se manifiesta a través del arte, promueve la cultura de paz y la igualdad de género. Estas miradas están en complicidad y tienen conexiones que exaltan los logros, la fortaleza y la resiliencia de las mujeres creando un espacio de reconocimiento y empoderamiento, mediante relatos íntimos y poderosos se resalta la sororidad como un escudo contra la discriminación y la violencia y se crea un ambiente de comprensión y respeto mutuo esencial para la paz social, las mujeres que se unen en movimientos sociales y activismo son un claro ejemplo de cómo el poder de la sororidad promueve la cultura

de paz y la defensa de los derechos humanos, en tres apartados lxs autorxs han logrado una sinergia que promueve la igualdad, el empoderamiento y la transformación social en América Latina.

En el primer apartado “Género, tradición y estereotipos”, Elizabeth Fuentes con “Un ejemplo de sororidad en la Academia de San Carlos hacia fines del siglo XIX y principios de XX: marginación en la educación” revisa el cambio de mentalidad promovido por los movimientos feministas, las mujeres empezaron a visualizar el derecho a la educación hasta quedar oficialmente inscritas en esta institución en las décadas de 1870 a 1890, para lo cual sortearon distintas dificultades y enfrentaron severas críticas, debido a que la educación para ellas era restringida a prácticas que se consideraban propias para las mujeres y no contaban con un reconocimiento para el talento artístico, como el que tenían los hombres. A este trabajo le sigue el de María Eugenia Chellet, “La cabaretera, la secretaria, la sirvienta y el violador. Cuatro estereotipos sociales en la fotonovela mexicana. Estudio de casos”, en el que expone cuatro estereotipos sociales empleados en la fotonovela roja mexicana para hacer visible el caso de las mujeres que por necesidad buscan escalar socialmente, lo hacen a través de su sexualidad y son víctimas de abuso de poder, son historias en las que se recopilan datos de casos reales y desde la mirada de las narrativas ilustradas que forman parte de la cultura popular mexicana.

Para finalizar este apartado, Andrés Caballero Zafra escribe “¿Cómo imaginarnos? Reflexiones en torno a la identidad, representación y visibilidad en la cultura visual contemporánea”, expone una narrativa a partir del replanteamiento de procesos identitarios en los que el yo individual se convierte en el centro de la atención, y la identidad se construye a través de la significación a partir de la producción y el consumo de imágenes; en este contexto, el yo individual se convierte en un producto que debe ser constantemente presentado y comercializado, hace referencia a una serie de consecuencias que conducen a una fragmentación de la identidad, principalmente, de comunidades históricamente oprimidas, de su alienación y su violentación, tomando en cuenta el auge de las redes sociales, la apariencia física y la proliferación de las identidades políticas, culturales, así como el problema de la diversidad.

En el segundo apartado, “Crítica feminista: otros esquemas emancipatorios para la transformación”, se presenta “Feminismo, arte y espacio público. Olas del feminismo”, un análisis de Michelle Gaytán sobre el impacto simbólico cultural, político y social de las manifestaciones artísticas durante los movimientos feministas en

espacios públicos; establece una relación entre arte y activismo para atender a estéticas de rebeldía y ruptura desde las múltiples fronteras del arte, la construcción de los imaginarios colectivos, un entrecruce entre los territorios físicos y digitales, el impacto de las formas de accionar, la influencia de los medios y cómo se ha manifestado en las diferentes olas del feminismo. A esta importante reflexión se suma Celia Guadalupe Morales González con “Visualidades de resistencia simbólica: ‘el bloque negro’ en los movimientos feministas”, en el que presenta una reflexión periférica sobre los movimientos feministas, donde el llamado “bloque negro” se hace presente para dar visibilidad a las distintas manifestaciones y dismantelar el concepto de violencia que les es atribuido, así como su configuración identitaria mediante una gramática visual con la finalidad de habitar la experiencia sensible.

Para cerrar este apartado, desde una perspectiva didáctica, Yuriko Elizabeth Rojas Moriyama nos presenta “Feminismo en la era de la hiperconectividad: educación y cultura”, un cruce entre las redes sociales y las expresiones colectivas de las mujeres para reconectar a las comunidades y apropiarse de la dimensión pública, ampliar las discusiones de género en diferentes direcciones; des-territorializadas, separadas de la vida pública y de la corporalidad, así el feminismo contemporáneo ha logrado traspasar los estados hiperindividualizados del voyeurismo pasivo de la web, para valerse de los medios y establecer un límite: “Ni una más”.

En el tercer apartado, “Descolonización y despatriarcalización, paradigmas del desarrollo”, Álvaro Villalobos Herrera con “Potencias contestatarias en las artes visuales de América Latina” reflexiona sobre distintas producciones artísticas de mujeres en las que a través de instalaciones y *performances* llevan a cabo prácticas emergentes de su vida, desde una mirada feminista se critica la no inclusión de la diferencia, la discriminación y la violencia y se hace evidente la invisibilización de las mujeres vulnerables, así como la desnaturalización de lo que se ha visto normalizado por el pensamiento a través de la historia. Le sigue el trabajo de Ileana Diéguez, “Performatividades de la reXistencia desde las mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos”, que coloca las prácticas de las mujeres buscadoras en el centro de la reflexión y las distintas condiciones por las que han asumido este compromiso, por las que son capaces de accionar y pensar en común, porque buscan con el corazón, son aquellas mujeres que siguen siendo responsables de una familia, que ocupan gran parte de su tiempo para formarse en talleres y adquirir conocimientos que sirven como herramientas de búsqueda, y han

formado grupos que reúnen a quienes tienen experiencias encarnadas de las que surgen acciones poéticas y expresiones performativas, con las que siguen imaginando la presencia de la ausencia. Para finalizar el libro, Erika Cecilia Castañeda Arredondo con “Matriz performativa en la educación artística. Resistencia y contra-performatividad sorora” reflexiona sobre la importancia de una pedagogía del arte que recupere la impronta de la sororidad y el feminismo a través de prácticas contra-performativas de sororidad y didáctica crítica, para contribuir en la implementación de políticas de equidad en los ámbitos de la educación artística.

En términos generales, el fenómeno de la sororidad que se aborda desde distintas miradas tiene un impacto significativo, está moldeando a la sociedad moderna y marcará los años venideros, las tendencias están dando forma a su complejidad, es la creciente diversidad del movimiento feminista y el importante activismo en línea. Las redes sociales han facilitado que las mujeres se organicen de formas nuevas y poderosas, las campañas en línea han sido fundamentales para concienciar a la sociedad, así como para el feminismo interseccional que está trabajando para la creación de un movimiento más inclusivo y justo para las mujeres, y para todxs.

*María de las Mercedes Portilla Luja*  
Secretaria de Difusión Cultural de la UAEMEX



*Feminismo Interseccional (tríptico)*, Viviana Martínez, diamantina sobre tela, 2021.  
Fotografía: Archivo de la artista.



*Les cambio el derecho a la tipificación del asesinato de mujeres como feminicidio, por el derecho a no ser asesinadas.*

MARÍA GALINDO

Vivir a la intemperie es vivir sin cobijo, vivir sin protección. Pero vivir a la intemperie es también vivir sin reparo, a cielo descubierto: un escenario amplio para la propuesta de acciones rebeldes, un lugar de gestos y maniobras que pueden desviar cursos y sentidos.

*Ni una más, ni una asesinada más:* con esta exigencia, convertida en lema, acababa el siglo pasado en las voces de madres, hermanas y amigas que desde Ciudad Juárez buscaban a miles de desaparecidas, víctimas de este sistema feminicida. *#Niunamenos #Vivasnosqueremos:* con este nuevo grito, en forma de *hashtag*, el movimiento feminista sacudía la región latinoamericana en la segunda década del siglo XXI, desde el Cono Sur hasta llegar, de nuevo, a la frontera norte de México. Entre estos dos gritos han pasado más de 20 años. En ellos los feminismos de América Latina, impulsados por el trabajo de todas las que nos precedieron, han adquirido una fuerza y una visibilidad inusitadas; han irrumpido e interrumpido las agendas políticas y sociales, han inundado las calles de pañuelos verdes, de cruces rosas y de brillantina morada.

En nuestra región, el movimiento tiene particularidades derivadas de la compleja historia colonial y de los tintes necropolíticos de nuestro presente, y como ha ocurrido con la historia de otros muchos movimientos sociales, la lucha feminista ha estado acompañada y producida desde la práctica artística: un modo de hacer donde el reclamo de justicia se ve interpelado por la producción de saberes afectivos.

---

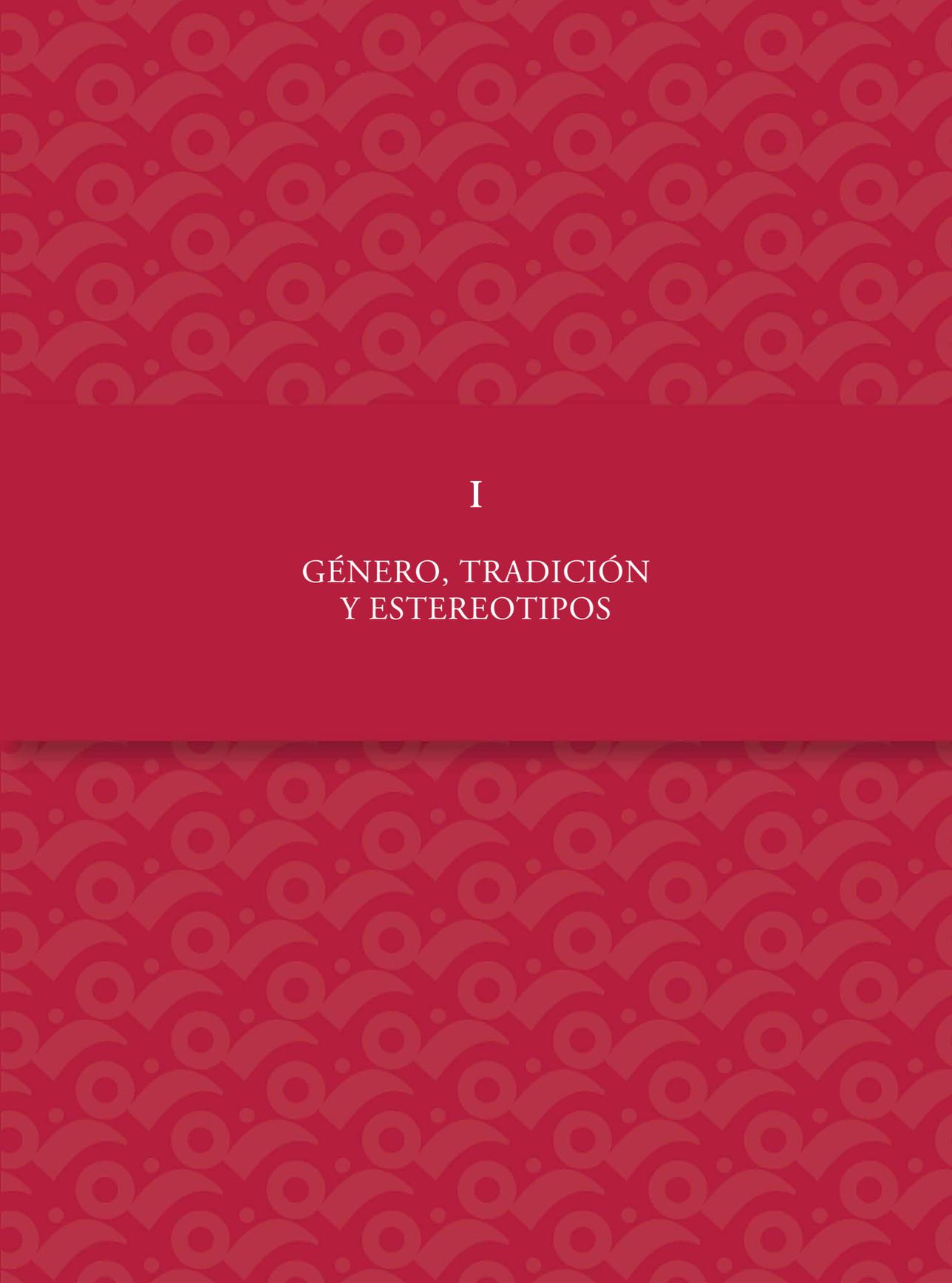
<sup>1</sup> El contenido de este texto fue presentado en una primera versión, en 2020, en forma de *podcast*, como parte del “Episodio 1: Feminismos” del proyecto Punto Ciego, curado desde el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), por Virginia Roy y Sol Henaro. Disponible en <https://cultura.unam.mx/podcast/punto-ciego-1-feminismos/>

En estos momentos de contagios y desconciertos globales, los feminismos y los activismos artísticos feministas no acatan encierros; al contrario, agarran fuerza y repuntan una vez más, sin reparo, para recordar que las violencias ejercidas contra las mujeres —en especial las mujeres racializadas, las precarizadas, las mujeres trans— constituyen hoy en día, tal y como señaló Silvia Federici, la marca cotidiana de una guerra no declarada (también planetaria) contra más de la mitad de la población.



*Yo soy No. 4*, Maricarmen Carrillo, *fotocollage* sobre papel, 2022.  
Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.





I

GÉNERO, TRADICIÓN  
Y ESTEREOTIPOS

“La distancia histórica se vuelve  
la herramienta idónea para tensionar  
la posibilidad de un identitarismo  
personal e individual...”

*Zafra*



*Todo lo que quería gritar*, Verónica Luznik, textil, bordado y pasamanería, 2020.

Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.



### *Educación*

Durante la mayor parte de la época colonial y ante la inexistencia de un sistema escolarizado, las mujeres carecían del privilegio de recibir una educación formal. Esta ni siquiera se tenía en consideración, por lo que la formación de las mujeres recaía en el ámbito familiar, y se transmitía de madres a hijas, fundamentalmente bajo la tutela de las órdenes religiosas. Esta situación se prolongó a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

La fundación de la Academia de San Carlos, a fines del siglo XVIII, no tuvo repercusión en el sector femenino. El paradigma para elaborar, en 1785, los estatutos que la rigieron, fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, tal como ocurrió en las academias europeas, en ellos no se consideró que la mujer ingresara a recibir educación a esta institución. Tanto los españoles como los indígenas fueron considerados en el alumnado, pero no se mencionó la posibilidad de acceso a las alumnas en ninguno de los documentos oficiales de la academia.

En 1821 se consumó la Independencia del país y con ello la transformación de la institución en la Academia Nacional de San Carlos. Una de las preocupaciones principales de la nueva República fue la educación, sin embargo, sus inicios, políticamente, fueron un torbellino. Pese al creciente desarrollo económico, poblacional y social del imperio español, en particular, el de sus colonias y, en especial, el de Nueva España, durante la primera mitad del siglo XIX las mujeres seguían sin poder recibir una educación formal y como consecuencia, el teatro, la Iglesia, la familia y la prensa, entonces ya presente, representaron herramientas clave para concretar un proceso de “instrucción informal”. Este entorno se proyectó a través de actividades y escritos recreativos que hacían uso de una narrativa simple y de términos sencillos para amenizar, ya que el público receptor era, en su mayoría, inexperto.

Las personas que tenían a su alcance estos recursos eran todas aquellas que pertenecían a la clase media y alta, que disponían de tiempo libre para dedicarlo a la lectura. Para las clases bajas, incluidas las mujeres, se había desplegado un amplio repertorio de talleres, principalmente de oficios y manualidades en todas las poblaciones

con actividad comercial e industrial, para presentar una solución práctica al problema educativo de ambos géneros.

En 1833, durante la presidencia de Valentín Gómez Farías, ya se pensaba que el clero no se podía encargar de la educación de los jóvenes y se empezaron a establecer escuelas normales para hombres y para mujeres. Otras decisiones importantes fueron las del presidente Ignacio Comonfort, cuando en 1854 fundó la Escuela Secundaria para Niñas. México necesitó varias décadas para encontrarse y definirse a sí mismo ante la prolongada dictadura de Antonio López de Santa Anna, a la que se sumaba la total insolvencia económica. Pese a ello, no se perdió el interés en la educación, que básicamente continuó en manos de la Iglesia.

En 1867, el presidente Benito Juárez fundó la Escuela Nacional Preparatoria, que después de dos décadas admitió al género femenino en sus aulas. Otras instituciones comenzaron a dar cabida a las mujeres, como la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres, fundada en 1871. Todas estas nuevas fundaciones escolares atendían la imperiosa necesidad de educar al sector femenino de la población y de brindarle un ambiente de igualdad en la sociedad.

### *Movimientos feministas de mediados del siglo XIX*

Esta situación de la mujer se transformó, de manera lenta y paulatina, gracias a los cambios de actitud y mentalidad que comenzaron en el siglo XIX, principalmente en la Europa anglo-francesa y, más tarde, también en España. Las manifestaciones feministas eran crecientes, sobre todo en Inglaterra, donde las mujeres ya habían logrado avances respecto a las ideas de comportamiento y, en particular, sobre las formas de vestir. Las mujeres también habían conseguido ser aceptadas en los círculos literarios, predominantemente masculinos, que dieron cabida a sus ideas creativas. De manera gradual las mujeres ascendían los peldaños de la creación literaria y la sociedad empezaba a reconocer y a remunerar su trabajo.

Para mediados del siglo XIX comenzó en México un movimiento de emancipación femenina, ya eran crecientes las manifestaciones de liberación en Europa, y comenzaban apenas a tocar las conciencias en el continente americano. Entonces el país estaba atravesando por el centralismo y un proceso de guerra con Estados Unidos. Había muchas publicaciones periodísticas que trataban temas políticos, económicos, sociales y religiosos.

En contraste se creó el *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, publicación semanal con información cultural, social, científica y literaria destinada a la educación del “bello sexo”, como se le denominaba a la mujer. Fue esta la primera publicación dedicada exclusivamente a los intereses de las mujeres, el amplio y variado contenido se complementó con piezas para piano, plantillas de bordado y reproducciones de algunas obras de pintores famosos, incluía además portadas de excelente factura y hermosas estampas litográficas. En todos los medios se generalizó una preocupación genuina por contribuir de alguna manera en la educación de las mujeres a través de diferentes medios; otro muy importante fue *El Álbum de la Mujer*, dirigido por una de ellas, Concepción Gimeno de Flaquer, de 1883 a 1890.

Asimismo, en 1885, la pintora y periodista Leopolda Gassó y Vidal planteaba con claridad las desventajas en la educación artística que padecían las mujeres, no solo por la carencia de modelos escultóricos en tres dimensiones, sino por la ausencia del modelo natural o vivo, y argumentaba lo siguiente:

es preciso que se abran clases donde la mujer copie a la mujer, en las que dibuje el antiguo griego como fuente perenne de belleza y en que se le explique la anatomía pictórica, la historia del arte, la perspectiva y todo aquello que contribuya... a desenvolver la razón y a enriquecer la inteligencia. Con esto y un constante estudio de sí misma y de lo que le rodea, es como se llega a ser mujer y artista en la verdadera acepción de la palabra.

Muchos dirán que nuestras teorías son un sueño y que el sexo femenino no se hizo sino para los quehaceres domésticos, o para distraer un rato de ocio pintando un pájaro o una flor, pero tales argumentos se derrumban por su base al considerar los adelantos que ha hecho la mujer en los últimos tiempos[...]

El sexo femenino es capaz de llegar hasta dónde llega el hombre[...] (Rodríguez Prampolini, 1997, p. 189, 190)

En efecto, ya hacía tiempo que las mujeres se habían percatado de su desventajosa situación en la educación y en esos años comenzaba a sentirse en el ambiente la necesidad de ampliar sus oportunidades, de darle un giro a la educación que las incluyera y las tomara en cuenta. Cada vez era mayor el número de mujeres que tenían que enfrentar el mundo y estaban desarmadas para hacerlo, como las solteras, las viudas y las madres abandonadas y con hijos.

De igual forma, entre 1887 y 1889, la escritora Laureana Wrigh, precursora mexicana del feminismo, nacida en Taxco, publicó *Violetas del Anáhuac*, revista mexicana con contenido científico literario elaborado por y para las mujeres, que promovió el paradigma femenino ideal de la esposa culta y la madre educada. Laureana estaba convencida de que el sometimiento de la mujer se debía básicamente a la falta de cultura y educación, así que se dedicó a promover sus ideas, cuestionaba a las mujeres mexicanas para que hicieran conciencia de su papel en la sociedad y de las condiciones en las que vivían. Ella pugnaba por el principio medular de que la educación era lo único que podría demostrar la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, lo que consideraba que les daría la posibilidad, a las segundas, de emanciparse.

### *Mujeres aficionadas al arte*

La presencia de la mujer en la Academia de San Carlos, primero fue como aficionada, recibían conocimientos con clases particulares en su hogar y participaban en las exposiciones que organizaba la institución. Es decir, su integración se dio de manera indirecta, a través de una serie de exposiciones anuales que dos profesores europeos, Pelegrín Clavé y Manuel Vilar comenzaron en 1849. Al presidente de la Junta de Gobierno de la Academia, Javier Echeverría —encargado de las rentas de la Lotería asignadas por Antonio López de Santa Anna para el sustento de la Academia—, se debe el florecimiento y la posibilidad de invitar a los profesores europeos a impartir sus conocimientos en la institución.

El reconocimiento a su labor la expresa claramente el crítico Rafael de Rafael, cuando concluyó una de las exposiciones que tuvo un verdadero impacto en el público:

felicitamos... a el señor don Javier Echeverría, sin cuyas acertadas medidas, incansables esfuerzos y repetidos sacrificios, la Academia y con ella las bellas artes de México no hubieran podido salir de su letargo... felicitamos... particularmente a los señores Vilar y Clavé, cuyos profundos conocimientos, buena dirección y dedicación asidua han hecho desarrollar en tan corto tiempo esos precoces talentos... a los jóvenes alumnos... que con tanto ardor se han lanzado a esa florida senda... el genio de su admirable juventud ha hecho nacer... la primera Academia de bellas Artes del Nuevo Mundo. (Rodríguez Prampolini, 1997, p. 284)

Estos profesores españoles tuvieron la atinada visión de organizar exposiciones que atrajeron e interesaron a la sociedad y le dieron una amplia apertura a la posibilidad de que un público, además de la comunidad académica, conociera la producción de los talleres a través de las muestras artísticas de pinturas, esculturas, grabados y dibujos que inundaban las flamantes salas que se reconstruyeron tomando como modelo las elegantes galerías europeas.

Fue a mediados del siglo XIX cuando algunas mujeres empezaron a exhibir sus obras en los recintos académicos a través de estas lúcidas exhibiciones, que también abrieron sus puertas a artistas hombres y mujeres externos, en una de las salas dedicada especialmente a Obras Remitidas de Fuera. Las mujeres que exponían aquí tuvieron contacto con el plantel a través de las relaciones de sus familias con el medio académico, habían recibido una formación por varios profesores provenientes de la institución o de otras escuelas.

Entre los profesores que generosamente dedicaron un tiempo a enseñar a las mujeres interesadas en la pintura, destaca el ilustre pintor ya mencionado Pelegrín Clavé, quien era especialmente apreciado por su talento en el género pictórico del retrato, lo que favoreció que la sociedad lo recibiera en el seno de las familias que deseaban dar a sus hijas la oportunidad de aprender a manejar el pincel orientadas por un profesor reconocido. En la exposición de 1851 se comentó, al respecto en la prensa:

No dejaremos pasar desapercibidos las marinas, los paisajes, los retratos e interiores domésticos pintados al óleo por algunas apreciables y lindísimas señoritas mexicanas, aventajadas discípulas del señor Clavé, y que denotan a la par que mucha imaginación por parte de sus amables autoras, las bellas disposiciones que poseen en el divino arte de Rafael. (Rodríguez Prampolini, 1997, p. 299)

En este punto es importante aclarar que el profesor Clavé llegó a México en 1846 y regresó a España en 1867. Lo que permite aseverar que formó a varias mujeres aficionadas que asistieron con regularidad a estas exposiciones. Entre ellas se puede citar con certeza a varias, como Ángela Icaza, Pilar de la Hidalga y las hermanas Juliana y Josefa Sanromán. Icaza fue su alumna ya que copió varias de las pinturas de Clavé y él la retrató. Pilar de la Hidalga fue hija del célebre arquitecto, Lorenzo de la Hidalga, de quien Clavé hizo un excelente retrato. Ella empezó a participar en varias exposiciones desde 1858 hasta 1893, siempre con excelentes pinturas y en dos de ellas

con abundante obra. El padre de las dos hermanas Sanromán fue benefactor de la Academia, así que fueron muy cercanas a Clavé y recibieron sus enseñanzas.

Otras, como Matilde Zúñiga, conoció y tuvo una amistad muy cercana con el pintor Felipe Santiago Gutiérrez durante varias décadas, de quien recibió sus enseñanzas y el estímulo para participar en varias exposiciones, 1850, 1851 hasta 1857 y, posteriormente, participó de nuevo hasta 1881.

Unos años más tarde, durante la quinta exposición realizada en 1853, la prensa luce complacida porque advierte que los estudios revelan el desarrollo de la civilización, les permite disfrutar las obras exhibidas por los alumnos y las de los aficionados en el bello edificio o “Santuario de las Artes”, como se denominaba a sus bellas galerías, y sobre todo por:

La parte activa que toman siempre nuestras amables e interesantes damas, sirve también de poderosísimo estímulo a la aplicación general y aumentan el aprecio y distinción a que deben llegar algún día las bellas artes... Siguiendo la marcha progresiva a que hasta aquí, nos prometemos que su desarrollo será completo, y que las admiraremos en un grado tal de belleza y perfección, que den lustre y nombradía a nuestra patria, envaneciéndose de estos apacibles triunfos, ya que bajo otros aspectos ha sido tan infortunada. (Rodríguez Prampolini, 1997, p. 312)

Ciertamente, las opiniones eran muy favorecedoras y dejaban ver la admiración hacia esas mujeres que, sin tener acceso a una formación en la prestigiada Academia, podían equipararse con sus obras a las de los profesores y alumnos que tenían ya un recorrido en la enseñanza sistematizada y rigurosa de los docentes. Además, en el entorno escolar la comunidad académica tenía el privilegio de conocer, admirar y aprender de los innumerables objetos artísticos que formaban una valiosa muestra didáctica de un acervo seleccionado cuidadosamente y enriquecido con los más bellos ejemplares del arte clásico.

### *Taller de dibujo de figura: restricción del desnudo femenino*

Cabe mencionar que la copia de desnudo masculino de modelo vivo se practicó desde el comienzo de la Academia, en cambio el modelo femenino natural siguió una trayectoria muy diferente. Para resolver la copia de la figura de la mujer en el plantel,

tanto los profesores como los alumnos recurrieron, prácticamente durante un siglo, a las estampas y a las esculturas de alegorías, musas, ninfas, diosas griegas y romanas que existían en el acervo de la Academia, como la Venus con Amorcillo, la Venus de Médici, la Venus de la Concha, la Venus al Tocador, la Venus de Milo, Leda, Ceres, Minerva, la Musa Talía, la Musa Clío, la Musa Calíope, además de innumerables torsos femeninos.

Al paso de los años la censura que había con respecto al modelo de desnudo femenino se fue suavizando y no solo en el ámbito académico se diluían los argumentos de la mentalidad conservadora, también en la prensa las críticas sobre su ausencia en los programas de estudio era un tema que hacía tiempo que se podía advertir en las publicaciones:

No faltará quien nos juzgue demasiado rigoristas, y que crea que condenamos el estudio y el uso del desnudo[...] Quien tal piense, se equivoca completamente[...] No hay ninguna forma en la naturaleza tan elegante, tan bella como el cuerpo humano; y la escultura sin el desnudo, sería como si no existiese[...] Al lado de bellísimas estatuas desnudas, contra las cuales nada puede objetar la moral más severa, hállense [*sic*] a menudo otras cuya vista ruboriza.

Como principio general, puede establecerse que el desnudo, no sólo no tiene en sí mismo nada de objeccionable [*sic*], sino que, al contrario, juiciosamente empleado contribuye a dar a los asuntos un encanto,[...] en el modo de usarlo, es decir en el pensamiento del artista es en lo que a menudo consiste el mal[...] (Rodríguez Prampolini, 1997, p. 267)

Este comentario emitido en la prensa, en 1851, deja ver la postura muchas veces contradictoria de la crítica, esta vez emitida por el Rafael de Rafael, que al mismo tiempo que coincidía con las autoridades académicas en el uso del desnudo, también reflejaba con sus dudas sobre el rigor moralista que supuestamente debían poseer los artistas, de acuerdo con el pensamiento general de la sociedad decimonónica.

La convicción de la ventaja, para la formación del alumnado, que implicaba la incorporación del modelo natural o vivo femenino siempre había existido, pero era más fuerte la mentalidad conservadora que privaba en el medio y en la sociedad decimonónica en México, cuyo impedimento social y familiar afectaba el cumplimiento de la inclusión

del modelo femenino en el programa de estudios por parte de las interesadas que se debatían entre la necesidad de complementar su formación y, al mismo tiempo, luchaban contra su arraigo y el de sus familias a sus costumbres tradicionales.

Surgieron una serie de prejuicios en torno al desnudo, tanto masculino como femenino, que impidieron que la mujer asistiera y practicara dicho ejercicio, lo cual afectó su aprendizaje. La copia de modelo natural o vivo era una de las etapas de conocimiento considerada la más complicada y la que implicaba la cumbre del aprendizaje de la figura humana. Aquí comenzaba la problemática en la que se debatía el género femenino y en la que se alteraba su formación, porque su moral y la de sus familias no le permitían cumplir con el requisito de asistir a los cursos.

Es pertinente señalar cuál era el proceso sistematizado del curso de Dibujo de Figura, considerado un posible detonador de problemas cuando las mujeres se incorporaron a dicho curso. El taller de dibujo estaba organizado en varias etapas en las que los alumnos transitaban por varias salas, la primera era la de Principios, allí dibujaban partes del cuerpo, manos, pies, ojos, orejas; luego pasaban a la Sala de Copia de Estampa en la que generalmente copiaban retratos; en la Sala de Copia del Yeso empezaban con torsos, figuras individuales y conjuntos y, finalmente, estaba la Sala de Copia del Natural o de modelo vivo, que era la más difícil y por lo general estaba dirigida por los directores de los ramos artísticos de pintura y escultura.

A estos dibujos se les denominaba Academias, eran dibujos seriados que iban de lo más simple a lo más complejo y constituían la base de la educación artística. Aquí era donde empezaba el conflicto en el que se debatía el género femenino y por el que se alteraba su formación, porque las limitaciones morales propias y de sus familias no les permitían cumplir con el requisito de asistir a los cursos de desnudo de modelo vivo, ni masculino ni femenino.

Precisamente la última etapa de aprendizaje era la más polémica y la que causaba una inquietud en las familias de las alumnas y en las mismas mujeres que se resistían a cumplir con la práctica de dicho ejercicio. Por otro lado, a las autoridades les planteaba serios problemas, y exigir su cumplimiento era todo un reto, pero también excluirlo de la formación del género femenino significaba darles una formación incompleta y con graves desventajas con respecto al sector masculino.

El único documento localizado en los archivos de la antigua Academia de San Carlos en el que se menciona a la mujer fue en el programa de estudios de 1867, en el que el director Ramón Alcaraz incluyó el ejercicio de copia de modelo vestido y modelo

desnudo. De forma lamentable pasaron muchos años para que esta práctica pudiera concretarse, lo que revela que la polémica persistió.

Fue hasta principios del siglo xx, en el taller del pintor español Antonio Fabrés, que se empezó a utilizar el modelo femenino desnudo en la enseñanza de dibujo de figura. Existe un lote de fotografías que dan testimonio de la práctica de este ejercicio que había sido vedado por tantos años. El profesor Fabrés basaba su aprendizaje en la comparación de los dibujos con las fotografías, para comprobar la fidelidad de las copias del modelo vivo. (Véase la imagen 1.)

Imagen 1.  
*Modelo femenino*, Antonio Garduño,  
60 × 33.8 cm, ca. 1904-1905.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

### *Ingreso de las alumnas*

Por muchos años, casi medio siglo, no hubo intentos por parte de las mujeres de ingresar a estudiar a la Academia. Hubo unos cuantos casos aislados de solicitudes para participar solo en el curso de dibujo en la década de 1840 que no tuvieron éxito. La marginación que padeció el contingente femenino se prolongó por casi un siglo, se localizan algunas solicitudes para acudir a un curso de dibujo, sin que ninguna de ellas fuera escuchada o tuviera posibilidades de ser admitida.

Las mujeres que accedieron inicialmente a la escuela fueron solo por tiempo parcial al asistir al curso de dibujo. A partir de la década de 1870 se detectaron en la colección de dibujo algunas Academias, que testimonian la existencia en las aulas de las primeras mujeres que se incorporaron a ellas, aunque de manera esporádica. Es importante señalar que a esto se debe que 15 exposiciones entre 1849 y 1870 estuvieron desiertas en cuanto a la participación femenina como alumnas, se repetía la presencia de mujeres “de fuera”, que participaban en número creciente.

Es a partir de la colección de dibujo que se detecta la presencia de algunas mujeres en los cursos, en 1873 y 1874 se registraron las primeras dos alumnas oficialmente inscritas en la Academia, quienes participaron de manera limitada en los cursos de dibujo y tal parece que al principio debían ir acompañadas de algún familiar, como Irene Muñoz (Yrene) y Edith Borrell. Se ignora en qué circunstancias ingresaron a la Academia y qué derrotero siguieron. Hasta 1877 existe una tercera evidencia de una mujer en la Academia, Guadalupe Garnica, que dejó en el acervo siete dibujos de paisaje, que por las fechas que registran, muestran lapsos muy grandes entre uno y otro dibujo, lo que sugiere la irregularidad con la que estas mujeres atendían a la escuela, quizá para luego suspender su formación por varios años, hasta disponer de más tiempo, cuando regresaban.

La década de 1880 parece ser el momento en que las estrellas se alinearon a favor de la mujer, al menos en lo que a educación se refiere, los registros escolares dan cuenta ya de la existencia de varias alumnas, como Luz Cordero, Juana Sofía García, Guadalupe Ochoa Portillo, Elodia y María Álvarez; sin embargo, participaron solo en clases de dibujo, como era lo usual al principio, su admisión quedó restringida a ese único curso. Tuvieron que ser las mismas mujeres, a veces acompañadas por sus padres, el apoyo de la prensa y de la sociedad en general, quienes comenzaron a ejercer la presión necesaria para que se les abrieran las puertas a todo el programa de estudios.

Hasta ahora no se ha localizado un documento oficial en el que se determine el ingreso del sector femenino a la escuela, aunque en una minuta del director Román Lascurain dirigida al Secretario de Instrucción Pública se menciona una probable fecha en la solicitud de una pensión para la alumna Matilde Orellana con el siguiente comentario:

Se advierte que el plan de estudios exigía algunos requisitos que la solicitante no estaba en aptitud de cumplir, por tener que prescindir de ciertas ideas arraigadas e incompatibles

con dicha enseñanza. Que la experiencia tenía demostrado que desde que se había aceptado el ingreso de las señoritas a la Escuela, haría unos 19 años, la mayoría dejaba sus estudios incompletos por su renuencia a tomar las clases de Copia de desnudo y Anatomía, las enseñanzas más importantes de la carrera. En consecuencia, que no debían otorgarse pensiones a señoritas que quisieran seguir con la carrera de pintura... (Báez Macías, 1993, p. 830)

La fecha del documento es 1905 y al restar los 19 años que se señalan en el documento, el año consignado como de apertura para los estudios del sexo femenino recae en 1886, pero seguramente se tardó mucho más en concretarse. Ya que, al año siguiente, en 1887, las autoridades aún no estaban convencidas del todo de aceptar el ingreso libre de las mujeres. Un caso específico se muestra por la respuesta a Carlota Moreno viuda de Perry, quien solicita “La gracia de ser admitida en la clase de dibujo tomado de la estampa...”. La respuesta de la Junta Directiva a la petición de Carlota para ingresar solo a un curso muestra la resistencia que aún existía en el medio académico. Los miembros de la Junta comentaron al respecto “[...]un caso excepcional y singular en esta Escuela que podría dar ocasión a que algunas otras señoras o señoritas se presentasen con igual pretensión [*sic*]...”. (AGN, 18/02/1887) Era claro el temor que mostraban las autoridades a la posibilidad de recibir un contingente femenino en la institución y a la problemática que esto representaba, lo que favorecía que la restricción prevaleciera y que se opusieran firmemente a admitirlas.

Resulta muy revelador este comentario en el que las autoridades se cuestionaban lo que sucedería si más mujeres mostraban interés por asistir a la clase de dibujo. Esta resistencia a que se presentaran en ese curso, que era considerado el tronco común, la base de la formación de todos los ramos artísticos, lógicamente era la apertura a un programa de estudios sistematizado, que era un derecho que por años solo habían tenido los varones.

Algunas alumnas que se negaban rotundamente a tomar el curso de Dibujo de modelo natural fueron afectadas en sus estudios, por ejemplo, en 1905 a Matilde Orellana se le negó la pensión por no haber llevado a la práctica este ejercicio (véase la imagen 2). (Fuentes Rojas, 2020, p. 204)

Esta situación se fue complicando hasta volverse polémica, hubo un momento en que las autoridades académicas exigían su cumplimiento, pero las alumnas y sus

familias se negaron rotundamente a que asistieran al curso. Esta enojosa situación prevaleció por varios años sin que se le pudiera dar una solución satisfactoria.

A principios del siglo xx, el director, arquitecto Antonio Rivas Mercado, exigió que las mujeres tomaran el curso de manera obligatoria.

Fue muy difícil, tanto para las alumnas como para sus familias entender tal exigencia, así que decidieron agruparse y protestar ante el presidente de la República. Para corregir y, al mismo tiempo, cumplir con el requisito se decidió establecer un nuevo curso especial de modelo desnudo para ellas. (Moreno, 1981, p. 59) Los problemas se prolongaban porque siempre hubo resistencia por parte del sector femenino a llevar a cabo este ejercicio y, en 1911, aún se encuentran cartas dirigidas a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la que varias alumnas se unen para pedir que las eximan de acreditar la clase de desnudo, entre ellas Blanca González, Esther Hernández Olmedo, Matilde Orellana, María Caro, Dolores Pichardo y Matilde Vargas Urquidi. (Báez Macías, 2014, p. 40)

**Imagen 2.**

***Cabeza de Hércules Farnesio*, Matilde Orellana.**

**Dibujo en papel, 64 × 46 cm, 1904.**



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

El incremento del alumnado femenino fue paulatino a principios del siglo xx y muchas veces se vio interrumpido por diferentes circunstancias, por ejemplo, los requisitos para tener acceso a los diferentes cursos o para presentar exámenes eran

los antecedentes escolares, de los que muchas mujeres carecían. A la alumna Ángela Miranda, para inscribirse en las clases superiores de Anatomía de las formas y Perspectiva, le solicitaron en 1906 que comprobara que tenía aprobada la Instrucción Primaria Superior General. (Fuentes Rojas, 2020, p. 189)

Este hecho seguramente cerraba las puertas a las que no cumplían con los requisitos, aunque más tarde se pudo comprobar que la selección del alumnado no era tan rigurosa. (Sánchez Arreola, 1996, p. 173)

Pasaron varios años y en 1920 el Plan de Estudios exigía que los alumnos presentaran su certificado de Secundaria, ya que no se había cumplido con el requisito de la Primaria y muchos alumnos no tenían el nivel requerido para estudiar en la prestigiada escuela.

La insistencia de la mujer, a través de los años, por recibir educación es un ejemplo de sororidad, de lucha contra la marginación a la educación de la que fue objeto por casi un siglo a partir de existencia de la antigua Academia de San Carlos que, finalmente, logró rebasar.

### *El género de paisaje*

El género del paisaje fue la posibilidad que encontraron algunas mujeres para orientar sus inquietudes artísticas, aunque su educación restringida también afectó su movilidad y pocas veces se le permitió asistir libremente a copiar los paisajes naturales, se tuvo que refugiarse en la copia de estampas y fotografías para cumplir con los temas del programa. Las limitantes de las primeras paisajistas es uno de los rasgos que se advierten en la revisión del Acervo de la Antigua Academia de San Carlos de un conjunto de dibujos, que constituyen un testimonio de las primeras mujeres que asistieron al curso y mostraron su talento en un ambiente académico masculino, el que muestra los retos a los que se enfrentaron las mujeres en su educación artística.

Así, el tema del paisaje era muy socorrido por las alumnas, pues era considerado por las familias, por la sociedad y por las autoridades académicas como muy adecuado para ellas porque no implicaba ningún riesgo —como en las clases de copia de desnudo natural cuya práctica era muy estigmatizada—, o problemas, con excepción de las salidas al campo con los profesores y sus compañeros, las familias preferían que copiaran de estampas o de pinturas. Dicho ejercicio de copia de paisaje natural no era practicado con regularidad, dada el restringido sistema impuesto para las mujeres.

Los dos pintores que fueron profesores de varias alumnas orientadas al género del paisaje fueron, José María Velasco, uno de los más solicitados, y su alumno Mateo Saldaña. Velasco impartía Paisaje, Pintura de paisaje, Perspectiva y Dibujo de paisaje tomado de la estampa. Saldaña impartía Dibujo elemental de paisaje, Dibujo de paisaje y paisaje. Velasco uno de los pintores paisajistas más celebrados, reconocido no solo en su país, sino en el extranjero con varias obras enviadas a las Exposiciones Internacionales de París, Filadelfia, Chicago, Nueva Orleans y España. En “La pintura en París honor a un mexicano”, se comentó:

ha sido una revelación [...] los sorprendentes paisajes del señor Velasco y sus discípulos. Si hay una escuela de paisajes en México, y una escuela que no debe nada a nadie, que no ha limitado a nadie, que se ha formado sola, mirando la maravillosa vegetación en los valles, lejanos claros en las montañas, la luz dulce y transparente en las arquitecturas.

El señor Velasco sabe hacer vivir y hablar a los árboles y a las montañas, en su país de México por supuesto: no sé qué haría en Francia, y tal vez un encino del bosque de Fontainebleau, visto bajo un cielo gris de noviembre, lo embarazaría mucho. Nadie es verdadero escritor sino en su lengua, nadie es verdadero pintor sino en su país; el señor Velasco es un verdadero pintor y su pintura es la hija robusta y sana de su suelo natal. (Rodríguez Prampolini, 1997, p. 255)

Entre los discípulos destacados de Velasco se mencionaba a Mercedes Zamora, Dolores Soto, Cleofas Almanza y Mateo Saldaña. Manuel G. Revilla, destacado crítico de arte, expuso que Velasco formó pocos discípulos aventajados debido a que la mayor parte abandonaban la pintura de paisaje para dedicarse a las figuras, por considerarlas de mayor importancia. Sin embargo, dado que el paisaje es complemento de la pintura de figura, puede decirse que “colaboró en la enseñanza[...] por sus lecciones de perspectiva[...] por las de paisaje”. Menciona como sus mejores alumnas a dos que honraron el magisterio de Velasco. (Moyysén, 1999, p. 582)

Mateo Saldaña, precisamente, uno de los alumnos reconocidos de Velasco, contribuyó en gran medida a la formación de las alumnas en el rubro de paisaje. Saldaña ganó un concurso en 1901 con su obra *Los ahuehuetes de Azcapotzalco*, en la Bienal de la Academia, a la que solo podían concurrir los alumnos que aprobaban dos años de estudios de composición y que deseaban obtener un título de profesionales

del arte. La sustitución del célebre paisajista Velasco en la formación de las alumnas en el género paisajístico fue su alumno Mateo Saldaña.

Una de las alumnas que posee uno de los dibujos más tempranos en el conjunto de paisajes del acervo de la Academia fue Guadalupe Garnica, con *Paisaje de rocas* de 1877, es posible que haya asistido a un curso con sus hermanos Mariano y Micaela por un tiempo breve en este año, ya que del resto de sus dibujos cuatro son de 1893 y dos de 1904. En este último año Guadalupe tomó dos cursos de paisaje con Mateo Saldaña. (Fuentes Rojas, 2020, pp. 137-143) El dibujo de paisaje bucólico es excelente, tanto la composición, como la perspectiva, la representación del follaje y el pastor con su rebaño denotan sus habilidades y talento (véase la imagen 3).

María Castelazo tiene dos dibujos de *Yerbas silvestres* sumamente detallados que muestran sus conocimientos sobre la flora silvestre, ambos son de 1899, época en la que cursaba el segundo año de su carrera (véase la imagen 4).

Imagen 3.

*Paisaje bucólico*, Guadalupe Garnica.

Dibujo en papel, 45 × 34 cm, 1893.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

Imagen 4.

*Yerbas silvestres*, María Castelazo.

Dibujo en papel, 21.8 × 28.9 cm, 1899.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

Dolores Soto fue otra de las alumnas destacadas, conocida como la predilecta de Velasco, desde el principio sus habilidades pictóricas la hicieron sobresalir; cuando tenía apenas 19 años ya era considerada un modelo para la mujer mexicana de acuerdo con un artículo publicado en *El Álbum de la Mujer* en 1888. Cuando visitaron las galerías de San Carlos:

fuimos a la Academia de San Carlos para admirar algunas obras de los [...]artistas Flores y Velasco y tuvimos la grata sorpresa de ver sentada ante un caballete a una bella dama manejando con gran soltura el pincel[...] Será extranjera[...] sabíamos que la inteligente mujer mexicana cultiva con inspiración todas las Bellas Artes; pero tampoco ignorábamos que encadenada en su hogar[...] limitase su talento a modestos trabajos sin atreverse a emprender obras grandiosas[...] Es mexicana, nos contestó con noble orgullo[...] podemos afirmar que se halla excelentemente dotada para el cultivo de las Bellas Artes[...] ha sido la primera que ha trabajado admirablemente en la Academia de San Carlos. Dolores Soto[...] A la mujer mexicana le conviene conocerlo [su nombre] para que le sirva de estímulo. (Gimeno de Flaquer, 1888)

Dolores era asidua visitante de las galerías de pintura de la Academia que contenían piezas de pintores extranjeros y de los más connotados profesores de la Institución, ahí se ejercitaba en copiar obras de reconocida excelencia, que eran consideradas adecuadas para su formación, como bodegones, paisajes y retratos.

La obra pictórica de Dolores fue muy abundante, aunque no podía dedicarse por completo a pintar por sus compromisos familiares, participó en varias exposiciones y fue cómo dio a conocer su obra y sus habilidades. Entre sus pinturas destacaron especialmente los paisajes, algunos copiados de las pinturas del célebre profesor, el pintor italiano Eugenio Landesio, otros de su maestro Velasco; practicó también del natural y otros fueron ejercicios de copia de estampas.

Los paisajes de Dolores demuestran su gran talento y permiten entender la preferencia que Velasco sentía por su alumna. Mateo Saldaña, que era su compañero de la clase, la pintó en el campo, lo que comprueba que ella si ejerció la copia del paisaje natural. Dos de sus más bellos paisajes son el *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel*, que abarca una gran extensión y que copió de Eugenio Landesio. En el primer plano representa unas rocas rodeadas con follajes, dos cerros sombreados y, al fondo, se pierde la mirada en las montañas perfiladas en la transparencia de un cielo limpio (véase la imagen 5).

El otro paisaje representa el Castillo de Chapultepec bañado por una hermosa luz dorada que se refleja en el cielo y en un espejo de agua, la vegetación se perfila como un encaje y la vista del castillo se oscurece por las nubes grises que empiezan a borrar la luz de la tarde. Esta es una de las obras más logradas de Dolores Soto (véase la imagen 6).

**Imagen 5.**  
***Valle de México visto desde el Cerro de Santa Isabel***, Dolores Soto,  
óleo sobre tela. S./f.



Fotografía: Mily Uribe Barroso. Col. particular.

**Imagen 6.**  
***Castillo de Chapultepec***, Dolores Soto,  
óleo sobre tela, *ca.* 1899.



Fotografía: Mily Uribe Barroso. Col. particular.

Otra de las discípulas destacadas de Velasco fue Severina Mercedes Zamora, una alumna registrada oficialmente, que obtuvo numerosos premios, seguramente originaria de Colima, ya que tuvo una pensión que recomendó especialmente el gobernador del estado Gildardo Gómez. Obtuvo premios en las tres clases que cursó en 1890, en Dibujo de paisaje, Dibujo de perspectiva y Dibujo del yeso. Estudió también con Velasco, Dibujo de paisaje tomado de la estampa. Cuando empezó a hacer obras pictóricas fue también premiada en Pintura de paisaje durante los años 1896, 1897 y 1898. Participó en la XXIII Exposición con paisajes de su ciudad natal. (Báez Macías, 1993, p. 354)

Imagen 7.

*Venus de Milo*, Carlota Camacho Hall, dibujo en papel, 54 × 37.2 cm, 1889.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

Imagen 8.

*Rosetón*, Otilia Rodríguez, dibujo en papel, 61.5 × 48 cm, 1900.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

Carlota Camacho y Hall ingresó a los cursos de Pintura de paisaje, Dibujo de paisaje y Dibujo de perspectiva y en los tres obtuvo premios. Se conserva un excelente dibujo de 1890 de la Venus de Milo, procedente del curso de Copia del yeso (véase la imagen 7). Otra alumna de Velasco fue Otilia Rodríguez, quien ingresó a la Academia posiblemente en 1898, tomó el curso de Paisaje tomado de la estampa con Velasco. Otilia fue una alumna regular, estuvo inscrita de 1899 a 1906, obtuvo una pensión del estado de Zacatecas, estudió también Pintura de paisaje, con Germán Gedovius y con Velasco. Cuando contrajo matrimonio con Sóstenes Ortega renunció a su pensión. Fue profesora de Dibujo en la Escuela de Instrucción Superior en 1905 y en

la Escuela de Educación Primaria Superior en 1916. (Fuentes Rojas, 2020, p. 226) Aunque de ella solo se conserva una muestra de un dibujo de copia de ornato de un rosetón (véase la imagen 8).

En el Acervo existe un lote de dibujos de cinco mujeres que pintaron paisajes en 1904, que seguramente estaban en el curso de Paisaje de copia de la estampa o del natural de Velasco o de Mateo Saldaña, entre ellas se puede mencionar a María Clara Arguelles, quien fue una alumna regular que en 1904 tomó el curso de Paisaje tomado del natural, sus tres paisajes pertenecen a ese año: uno de ellos es un *Paisaje boscoso*, muestra una amplia panorámica en la que en un accidentado terreno con enormes rocas y elevados árboles de coníferas se perfila un extenso horizonte montañoso (véase la imagen 9). María Malache fue otra alumna de Mateo Saldaña, con cuatro dibujos hechos en 1904, son paisajes de vistas cercanas con rocas y follajes, uno de ellos destaca del resto por lo detallado de su vegetación y lo frondoso de sus follajes (véase la imagen 10).

**Imagen 9.**

***Paisaje boscoso*, María Clara Arguelles,  
dibujo en papel, 33 × 51 cm, 1904.**



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM

Algunas de estas artistas poseen solo un dibujo, como Matilde Monroy, con un solo paisaje de 1904 que parece un dibujo de copia de la estampa. Bertha Von Kittlitz fue también una alumna regular que llevó varios cursos, entre ellos dos con Velasco y dos con Mateo Saldaña, cuenta con un dibujo de paisaje de 1904.

Ysaura Ortega fue también una alumna regular, tiene dos dibujos de paisaje de 1905 con unas casas en ruinas que parecen ser copias de fotografía, lucen muy diferentes del resto. De Norma Rosa no se localizó ningún dato, en el acervo existe un bello dibujo de ella de 1905, una barca encallada seguramente de copia de la estampa, muestra una factura excelente con innumerables detalles en el accidentado terreno, la frágil barca maltratada por el paso del tiempo, con unas casuchas agobiadas por la humedad de un cielo nublado (véase la imagen 11).

**Imagen 10.**

***Paisaje rústico***, María Malache,  
dibujo en papel, 49.8 × 44.9 cm, 1904.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

**Imagen 11.**

***Paisaje marino***, Ysaura Ortega,  
dibujo en papel, 44 × 32.2 cm, 1905.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

De Elisa Riveroll se conserva un *Paisaje de una casa a la orilla del río*, copia de la estampa de 1906, de la construcción de una casa sobre unas rocas de aspecto ruinoso (véase la imagen 12). Otra paisajista fue María Luisa Ríos, quien tiene un dibujo de paisaje de 1907 de un arroyo en primer plano y unos árboles al fondo con abundante follaje.

Esther Hernández Olmedo tiene tres paisajes de 1907 posiblemente de la clase de Dibujo en perspectiva, o de Dibujo copiado de la estampa: el primero es un dibujo copiado de una estampa, de acuerdo con la leyenda que ostenta, el segundo es una construcción también, que seguramente es copia de estampa y el tercero también copia de estampa, es una bella marina de un mar agitado que golpea las rocas, de excelente factura (véase la imagen 13).

En 1909 Velasco seguramente impartía también Paisaje del natural, ya que asistía a lugares como el Bosque de Chapultepec, en una relación de sus alumnos se incluyó a Dolores Pichardo, Paz Eguía de Pina, Rosa Eguía, María Wriedt, Emma Winckelmann, Guadalupe Cosío, María Bejarano, Dolores Ordoñez, y tres hombres. (Báez Macías, 2003, p. 390) Cabe comentar que la mayoría eran alumnas que sí se permitían asistir a este curso y visitar los paisajes naturales cuando eran lugares cercanos como este.

**Imagen 12.**  
***Paisaje*, Elisa Riveroll,**  
dibujo en papel, 44.5 × 43.5 cm, 1906.



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

En suma, la marginación de la mujer en la educación se puede detectar desde el origen de la Academia en varios aspectos, el primero fue la ausencia de una mención sobre su ingreso a los estudios que ofrecía la institución, aunque vale la pena argumentar que, en la Nueva España, al igual que en el resto de Europa no se contemplaba en esa época dicha posibilidad. Otra fue que los intentos del género femenino de incorporarse a la institución educativa fueron infructuosos por mucho tiempo y cuando al fin

podieron hacerlo hubo una serie de prejuicios relacionados con el tema del desnudo natural, tanto masculino como femenino, por parte de la sociedad, de las familias y de las mismas alumnas, que les impidió equiparar su formación con la de los hombres.

En el género del paisaje también muchas veces la educación tan restringida que padecían las mujeres les impidió llevar a cabo el ejercicio de copia del paisaje natural y, en su lugar, copiaban de estampas. Finalmente, luego de que las mujeres unieran voluntades y esfuerzos junto con sus padres, la sociedad y las autoridades progresistas abiertas al cambio, la sororidad que el género femenino practicó a través de los años fue paulatinamente incrementando la presencia de las mujeres en las aulas y talleres, a tal grado que en la actualidad la Antigua Academia de San Carlos, hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD), tiene en la licenciatura el 70% de alumnado femenino, lo que ha provocado un desbalance significativo en la población estudiantil del plantel.

**Imagen 13.**

***Marina*, Esther Hernández Olmedo,  
dibujo sobre papel, 33 × 26 cm, 1907.**



Fotografía: Sergio Carlos Rey. Col. FAD-UNAM.

## Referencias

- Archivo General de la Nación [AGN]. (18/02/1887). Instrucción Pública y Bellas Artes. Caja 5. Expediente 1.
- Báez Macías, E. (1993). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*. 2 volúmenes. Instituto de Investigaciones Estéticas [IEE]-UNAM, 1993.
- Báez Macías, E. (2003). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. IEE-UNAM.
- Báez Macías, E. (2014). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1910-1914*. IEE-UNAM.
- Fuentes Rojas, E. (2020). *Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos en los siglos XVIII, XIX y XX: modelo, alumna, docente y artista*. Vol. I. FAD-UNAM.
- Gimeno de Flaquer, C. (Dir.) (17/05/1888). *El Álbum de la Mujer*. Núm. 25.
- Moreno, S. (1981). *El pintor Antonio Fabrés*. IEE-UNAM.
- Moyssén, X. (1999). *La crítica de arte en México 1896-1921*. 2 volúmenes. IEE-UNAM.
- Rodríguez Prampolini, I. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. IEE-UNAM. 3 volúmenes.
- Romandía de Cantú, G. (1993). *Román Piña Chán. Adela Bretón una artista británica en México (1894-1908)*. Mario de la Torre (Ed.). Smurfit Cartón y Papel de México.
- Romero de Terreros, M. (1963). *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. Imprenta Universitaria.
- Sánchez Arreola, F. E. (1966). *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. IEE-UNAM.



LA CABARETERA, LA SIRVIENTA, LA SECRETARIA Y EL VIOLADOR.  
CUATRO ESTEREOTIPOS SOCIALES EN LA FOTONOVELA ROJA MEXICANA.  
ESTUDIO DE CASOS

*María Eugenia Chellet*<sup>1</sup>

### *Introducción*

La fotonovela policiaca mexicana representa un documento iconográfico que muestra la vida de los marginados en una sociedad en la que los derechos humanos, la ética y el respeto a la integridad física, son violentados como algo cotidiano, y retrata un mundo distante de una sociedad democrática contemporánea.

La categorización de la fotonovela “rosa” corresponde a historias que suceden en la clase media alta, mientras que la “roja” designa las historias de la clase media baja y marginada, sacadas de la prensa policiaca y amarillista. Estas categorías fueron acuñadas por el maestro Fernando Curiel en 1978.

Aunque la fotonovela fue una forma narrativa industrializada muy exitosa durante 50 años en la actualidad ha desaparecido. De los millones de ejemplares producidos y consumidos en México, del género policiaco sobrevivió *Casos Reales*, algunos años más.

El común denominador de estas revistas es el asalto a la libertad del otro, la falta de respeto en un micromundo en el que no hay garantías individuales. Solo en algunos casos es la ley de la justicia la que castiga. En los últimos 20 años de existencia de la fotonovela roja se notó un avance hacia la legalidad; sin embargo, los castigos se reciben no solo con la cárcel, también con la muerte, el manicomio, el divorcio, una enfermedad venérea, la castración a manos de la mujer violada, el suicidio, el sufrimiento psicológico y moral, así como la culpa, el castigo se lleva a cabo, por parte de los reos al violador, inclusive.

Las historias transcurren, aparentemente, como un espejo aleccionador y de justicia para los lectores, pero en realidad cierran toda posibilidad de desarrollo, de comunicación y de participación social, cultural y política. Son reforzadores y

---

<sup>1</sup> *Nota de la autora:* este texto fue escrito en 2001 y presentado en el marco del ciclo “Blending Outside Images. Incorporating Codices and Photograpy for Different Purposes”. v Congreso de las Américas. Universidad de las Américas, Puebla, México. Para esta publicación el texto fue revisado y sucintamente actualizado. Ciudad de México, 2022.

remodeladores de actitudes y pautas de conducta que requieren de complicidad y corrupción.

Retomo del libro *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, de Irene Herner (1979), editado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en el que colaboré con la investigación iconográfica y de campo de 1974 a 1979, la siguiente cita:

*Casos de alarma* cuyo título es ahora *Valle de lágrimas*, nos cuentan los chismes más morbosos y excitantes, nos describen desde la tranquilidad de nuestro hogar, casos de asesinatos pasionales, drogadicción, depravaciones sexuales, prostitución, homosexualidad, etcétera, los cuales, ¡gracias a Dios!, no nos pasan a nosotros, o por lo menos, no en esa forma *¡tan escandalosa!* (Herner, 1979, p. 256)

El público, en calidad de *voyeur*, puede asomarse a la intimidad ajena y sentir emoción con los sucesos “monstruosos” que se ubican en la clase baja, entre los marginados, así como en algunos clasemedios. Todos aspiran al estatus de la burguesía que nunca podrán alcanzar.

Este simulacro de la vida proporciona una buena dosis de morbo al lector, quien puede mirar sin opinar ni participar, sin comprometerse ni ensuciarse, solo para divertirse. La pasividad por parte del lector sería inaceptable y anacrónica en la actualidad, ya que podemos opinar, presionar y hasta generar cambios a través de los nuevos medios electrónicos.

#### *La cabaretera, la sirvienta, la secretaria y el violador*

La fotonovela fue uno de los medios impresos más populares en México durante el siglo xx, sin embargo, ha sido el más menospreciado y poco estudiado por la clase intelectual. Entre 1940 y 1990 se editaron melodramas rosas y rojos que inundaron el mercado y alcanzaron varios millones; el mejor ejemplo fue la fotonovela *Casos Reales*, nieta del popular *Valle de Lágrimas*, de la cual se editaba casi medio millón a la semana en los años ochenta. En la actualidad, la fotonovela ha desaparecido de la escena como género editorial.

La fotonovela policiaca fue muy popular quizá por su aparente estatus de documento fotográfico, puesto que se retoman los casos de la vida real para ponerlos

en escena, fototeatralizando, de manera premeditada, un drama social sacado de contexto, de los periódicos, o de los archivos de un psiquiatra. Se trataba de crear modelos ejemplares para ayudar a gente con problemáticas psicológicas y sociales. En la actualidad, los populares *talk shows* cumplen un papel semejante, al exhibir la vida de la gente de clase baja con morbo y sensacionalismo y, al final, se pretende ejemplarizar con la justicia.

Este tipo de fotonovelas explotan el amarillismo y es común llamar la atención del lector estereotipando el título a manera de adjetivo; de tal forma que la historia cuenta la vida del burócrata, “del cinturita”, “de la infiel” o “del violador”. Una pequeña leyenda acompaña al título de la portada y comenta, a manera de texto de anclaje, la intención de los protagonistas, amonesta al lector o enjuicia las actitudes previniendo al público. La escena presentada en la portada es elaborada especialmente para la venta del ejemplar y, en muchas ocasiones, al leer la historia, “la hiena malvada” resulta ser una víctima de las circunstancias, o “la lujuriosa sirvienta”, en realidad, es una pueblerina menor de edad recién llegada a la ciudad que se ve involucrada en lo que hoy conocemos como trata.

Los prototipos son los modelos que encarnan en la realidad, mientras que los estereotipos son simplificaciones de esos modelos que pueden llegar a la caricatura y son emitidos con una emoción compartida, tanto por el autor como por el lector. Esta investigación analiza y pone en paralelo los estereotipos de “la cabaretera”, “la sirvienta”, “la secretaria” y “el violador”, en el México de los años setenta y ochenta, muchas veces acompañados por un adjetivo, por ejemplo, “la secretaria ambiciosa” o la “sirvienta fatal”. Prototipos sociales constantes pertenecientes a una ideología tradicional machista, anteriores a los cambios sociales operados en los últimos años en México.

La ideología que pesa sobre la mujer queda escindida en “buena” y “mala”, según el rol que desempeñe en la familia monogámica cristiana y el papel que ejerza en relación con su sexualidad, lo cual es una visión tradicional que respalda los modelos individualistas contemporáneos.

La identidad de los sexos aparece dentro de una construcción tradicional conservadora y sexista. La mujer piensa que el hombre es un ser débil y manipulable, la mayoría de las veces violento: un bruto abusador. Mientras que el hombre piensa a la mujer como un ser ambicioso, caprichoso, fácil de engañar y someter: un ser inferior. “Bonita” combinación...

En esta narrativa fotográfica se visualiza tanto lo femenino como lo masculino de una manera estereotipada y, por supuesto, sin conciencia de género; es decir, cargada de prejuicios, juicios condensados en simplificaciones y, a veces, caricaturizaciones involuntarias, pero cargadas de emoción y compartidas por millones de seres.

La familia nuclear católica cristiana en la vida de los marginados es disfuncional, la familia está desintegrada o no está completa, la mujer tiene identidad solo en sus dos vertientes maniqueas, como buena o mala, como víctima o villana, un platillo apetecible que pone énfasis en su sexualidad. El hombre contribuye a ello como verdugo y como *gourmet* de lo carnal, siempre responde a la categoría del macho hipersexuado. Puede tratarse de un absoluto marginal, un vago, un drogadicto, un alcohólico y lúbrico con los atributos de la villanía: cobarde, envidioso, aprovechado, siempre víctima de las circunstancias y verdugo de la mujer: “un macho”. En su versión de hombre de bien es valiente, leal, fuerte y emprendedor, es lo que se puede reconocer como “muy hombre”, cuya identidad se construye en torno a su potencia sexual y su ejercicio erótico con las mujeres. Incluso puede llegar al crimen y al suicidio si se hace burla de su virilidad: “un macho”.

*“Atáscate ahora que hay lodo, Demetrio”*

Los personajes hablan en argot, un lenguaje que expresa la conducta sexual de los marginados, de los “ñeros”. En su función comunicativa o lingüística, los personajes indican patrones que desarrolla el individuo en torno a su estatus socioeconómico, ocupación, escolaridad y cultura. Por medio de metáforas sexuales y expresiones obscenas, muestran una forma de sentir el placer, es un lenguaje agresivo y violento que implica la aprehensión de la realidad y la interpretación del mundo. Los textos de anclaje y la moraleja final se cierran en consignas, refranes y dichos: “No tiene la culpa el hombre de ser cabrón cuando la mujer es puta”, así finaliza un ejemplar.

Esta narrativa da la impresión de que no existe salida, a partir de elementos cotidianos se deforma la realidad, se parcializa de tal manera que se engancha con el hambre, el abandono, la pobreza y la muerte como fantasía. Es un laboratorio de las clases bajas populares y marginales de México. Se hace una descripción de todo tipo de actividades prohibidas: drogadicción, soborno, incesto, adulterio, estupro, abuso sexual y psicológico con el propósito de “entretener” al morboso lector con

la posibilidad de identificación o de proyección, o aun peor, de distanciamiento irresponsable al no encontrar otra cosa que la morbosidad placentera de esta puesta en escena de “los jodidos”.

Los mensajes son manipulados por la voz del narrador que es quien abre y cierra la historia del caso: omnipresente, da consejos, amonesta, advierte, constata y se contradice usando refranes y dichos para convencer retóricamente desde su punto de vista cerrado, impone su mirada para interpretar la moral, la ética, la justicia, la psicología y, en general, las acciones de los personajes.

Las soluciones frente a estas situaciones límite no son realistas ni abiertas, por un lado, aparecen como consecuencia lógica de “el que la hace la paga”, pero por otro, la magia y el destino fatal es lo que pone fin a la historia. La ley de la vida es la de sobrevivir pasando por encima de cualquiera que se interponga.

### *Esquema iterativo y simplificación*

En cuanto a su recepción por parte del público lector, se inscribe dentro de la categoría analizada por Guido Dorfles (1969), la de “escuchar desatento”, un disfrute sentimentalista que conduce a verdaderas distorsiones de la sensibilidad humana con respecto a las circunstancias dolorosas y trágicas de la vida, en las que anida una moral que es moralizante y una ética corrupta y sin voluntad.

En su estructura, la fotonovela policiaca participa del esquema iterativo que presupone la degustación de un modelo que, citando a Umberto Eco, “no se trata sólo de un esquematismo en el orden del *plot*, sino de un esquematismo estable de los mismos sentimientos y actitudes psicológicas” (Eco, 1968, p. 280), es decir, no pertenecen al orden de la trama, sino más bien al pensamiento y sentimiento de los personajes.

El placer de la iteración se ha definido como uno de los argumentos de la evasión, en realidad, lo que nos gusta es el esquema básico, la situación “delito”: la acusación del culpable, la intervención de la “justicia”, las escenas de seducción y sexo, el pleito mortal, el chisme, la intervención de familiares, amigos o compañeros, la moraleja del caso. El gusto por el esquema iterativo se presenta como un gusto por la redundancia, no se trata de descubrir quién ha cometido un delito y por qué, sino de seguir determinadas actitudes tópicas de personajes también tópicos en los que amamos

los comportamientos fijos. Quizá, una de las razones por las que experimentamos cierta satisfacción secreta con los sentimientos de ira y odio, es que nos hacen el mundo más simple.

La simplificación que implica el estereotipo, citando a John Briggs y F. David Peat en *Las siete leyes del caos*, nos lleva a pensar que: “Nuestra capacidad para simplificar y abstraer nos permite practicar una medida de predecibilidad en nuestros encuentros con los individuos y el entorno, pero cuando nuestras simplificaciones nos llevan a idealizar o denigrar a los otros, corremos el peligro de perder contacto con la realidad de nuestras conexiones actuales”. (Briggs y Peat, 1999, p. 120)

En las fotonovelas, las simplificaciones seducen porque nos resuelven la complejidad de lo humano y de la vida. Las simplificaciones y los estereotipos son las herramientas que suelen utilizar los políticos para obtener nuestra lealtad o infringir miedo durante coyunturas específicas: como una pandemia o una guerra. La simplificación maniquea utilizada en la fotonovela divide al mundo en buenos y malos, sobre todo, en “buenas y malas”, y reduce a la mala en la enemiga monstruosa y diabólica, mientras que a la buena se le justifica por ser la víctima razonable y virtuosa. ¿Acaso no estamos siendo testigos de algo semejante en la actualidad globalizada?

### *Estudio de casos*

#### **La cabaretera**

“Cabaretera” es un término despectivo con el que se alude a una mujer que vive de explotar su sexualidad en un centro nocturno, en un antro, oponiéndose al de “dama intachable”. La mujer del cabaret se vende como la mujer de vida fácil, pero en general se trata de muchachas de clase baja que trabajan para sostener su casa, a veces hay un hijo o una madre que proteger.

Su ocupación es vista como inadecuada para una familia y una vida decentes, el gusto por este trabajo involucra un deseo de ambición, de frivolidad, de explotar su sexualidad, aunque termine siendo explotada. En algunos casos, el hombre desea convertirla en una mujer “decente” por medio del matrimonio, aludiendo al mito de Pigmalión y Galatea. La única que se salva es la que se retira a tiempo para convertirse en la esposa de un marido que desea tener a “toda una ama de casa” o un matrimonio

“como Dios manda”, con una esposa limpia, pura y casta, sin embargo, el hombre nunca olvidará su mancha de origen.

En otros casos, la mujer nocturna es una mariposa de la noche que difícilmente sobrevive a los lobos hambrientos. Se expone como una mujer libertina y frívola, una seductora sin escrúpulos que trabaja fuera del hogar explotando el bolsillo de los hombres ricos o de aquellos que acuden al cabaret para emborracharse y divertirse. Una mujer que todos los hombres desean y por la que pagan altos precios; sin embargo, el más alto lo termina pagando la cabaretera con su vida o con su integridad. Esta mariposa es atraída por la sed de triunfo, pero el camino está sembrado de espinas; puede ser *vedette* y fichera, lo cual la expone al peligro de la explotación sexual, las drogas y enfermedades venéreas. Los machos se aprovechan de la hembra y hay algunas tramas que retratan a madres ambiciosas como administradoras de los encantos de la hija.

Imagen 1.

Portada de la fotonovela, *Valle de Lágrimas!*  
“¡Un caso de la vida real! ¡LA CABARETERA!” (1986).



Investigada, adaptada y escrita por Alesca Espinoza.  
Dirección de fotografía: Alberto Escamilla.  
Realización: Profesionales Cía. Editorial, México.

## La sirvienta

La sirvienta es una víctima social, es un personaje común dentro de las familias de clase media en México. Puede ser fatal cuando se convierte en asesina, esto sucede cuando se enamora del patrón y rivaliza con “la señora”, pues la sirvienta es de clase inferior, es la gata, la chacha, la criada, que sirve en la casa y proporciona la posibilidad de saciar la lubricidad del patrón.

Si vemos un ejemplar de los sesenta y otro de los noventa, ambos desarrollan una historia semejante, pero diferente en cuanto a los detalles. Se presenta el esquema iterativo del viacrucis al que se exponen las mujeres provincianas, la joven que migra del campo a la ciudad para trabajar, huyendo de una situación de pobreza extrema.

### Imagen 2.

Portada de la fotonovela, *Valle de Lágrimas!*  
“¡Un caso de la vida real! ¡LA SIRVIENTA!” (1986).



Investigado por Omar Ramos. Adaptado por Enrique Marroquín.  
Caso enviado por Marcos Sánchez de México D. F.  
Una realización de Producciones Escamilla, México.

Puede tratarse de una joven con un padre alcohólico que ha abusado de ella y le ha enseñado a obtener beneficios extra al explotar su sexualidad y robando. Si bien las actitudes psicológicas son las mismas, en la perspectiva de los noventa, las “sirvientas de amor” o las “sirvientas fatales” son aquellas menores de edad, expertas sexuales, que se valen del marco de la legalidad que las protege y les permite llevar a cabo su plan de seducción y chantaje, con el fin de sacar dinero. Mientras que la sirvienta de los sesenta se conforma con el chantaje moral y lo poco que le dan para regresar al pueblo, de cualquier forma, las dos terminan en el tribunal para menores. El padre de la sirvienta inocente es inculpado, mientras que en el caso de la “sirvienta de amor”, el padre queda libre e impune ante la ley que no pudo comprobar su culpabilidad.

En muchos casos son despedidas por los celos de la patrona, señoras que las culpan y rivalizan con ellas a causa de su juventud y el desinterés de su marido. ¡Cuidado! ¿Tiene en casa una sirvienta joven y bella? ¡Esto puede sucederle!

En estas historias se nota el paso del tiempo, ya que vivían ajenas a la nueva realidad cambiante en que las “sirvientas” son enunciadas como trabajadoras del hogar y se pugna por lograr derechos laborales y seguridad social para ellas, de tal manera que el despido implicaría una indemnización.

### **La secretaria**

La secretaria es una muchacha joven y ambiciosa, pertenece a la clase media y es una escaladora social. Necesita trabajar para sostener a su madre o ayudar a su amante, sueña con una vida de confort y la única manera de tener acceso, es por medio del jefe. Le tira a lo alto y desea casarse, para ello intenta seducir a su superior o, por lo menos, lograr una relación que lo involucre para chantajearlo y sacarle dinero. La secretaria ambiciosa instigada por el joven amante desea conquistarlo para obtener joyas y un automóvil del año. Las secretarias rivalizan con sus compañeras por el macho “buen partido”, ya sea mujeriego y joven, casado o soltero, o el viejo rico patrón de la empresa, muy ajenas a la sororidad que hoy en día se está poniendo en práctica.

El jefe se adjudica la posibilidad de tener acceso sexual a todas las secretarias de la oficina. Cuando embaraza a alguna, le paga un aborto ilícito; luego el destino se encarga de castigarlos, ya que en estos argumentos suele morir la mujer de formas absurdas o poco realistas, y tanto el jefe como la comadrona son castigados por la ley.

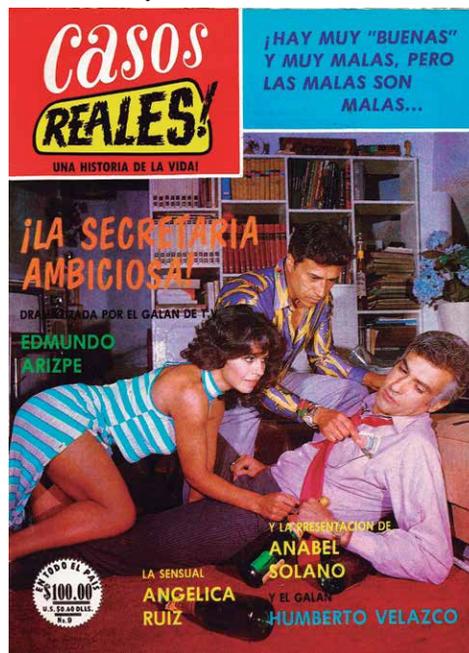
En la actualidad, el aborto está en proceso de ser legal en nuestro país, sin embargo, tanto los doctores clandestinos y las comadronas, así como los jefes abusadores, operan con impunidad.

En las fotonovelas hay casos en que el hombre viejo logra casarse con la joven y competitiva secretaria quien, secretamente, ambiciona estar en su lugar. En ocasiones, y de forma poco realista, la secretaria se convierte en la patrona resentida y déspota dispuesta a vengarse de los chismes y humillaciones de las compañeras. Y para rematar, su crueldad la lleva a ser envenenada por una de las secretarias quien va a prisión. Estas historias se suscitan por un ávido deseo de movilidad social de las oficinistas y las bajas pasiones: rivalidad, envidia y odio. “¡También hay víboras dentro de una oficina...!” reza el texto de anclaje en alguna portada de *Valle de lágrimas!*

Imagen 3.

Portada de la fotonovela *Casos Reales!*

“Una historia de la vida! ¡LA SECRETARIA AMBICIOSA!” (1986)



Investigada por Omar Ramos. Adaptada por Joaquín Bauche Alcalde, caso enviado por María Isabel López R. desde México D.F. Realización de Producciones Escamilla, México.

## El violador

La violación es sin duda uno de los temas más recurrentes en estas revistas. El violador suele ser un vago, un drogadicto, un malviviente o un degenerado sexual, cuyo propósito “lógico” es violar a una mujer porque se le antojó y no se pudo controlar. También pueden ser hombres con apariencia decente que resultan ser unos “gañanes” y se aprovechan de las circunstancias, en conclusión, unos abusadores. En algunos casos la madre de la víctima colabora para obtener beneficios. El hombre viola a la hijastra por lubricidad para tener “carne fresca”. Los chavos banda violan por diversión, venganza o sadismo.

La violación es un acto de hombría, el violador quiere demostrarle a la violada que es un verdadero hombre, a veces se incluye la competencia con otro macho. Por lumpen que sea el personaje violador implica una reafirmación de su hombría. A los personajes de jerarquía superior, jefes y hombres ricos, los mueve el capricho personal.

La violación se realiza con violencia o con alevosía ante la mujer desmayada, dormida o borracha; de la violación al asesinato hay un solo paso.

El texto del narrador es ambivalente, puede sermonear y amonestar, calificando al violador de bestia humana, chacal degenerado maldito; también puede exaltar la hombría del macho o, cuando son jóvenes marginados, culpabilizar a los padres o a la sociedad por el acto.

La violada es una víctima que una vez ultrajada pierde su valor y su honra, ya no vale nada, se le desgracia la vida. En versiones actuales, la modernidad pone a disposición del ciudadano la ley para que caiga con rigor sobre los infractores, cosa que no sucede en la realidad. Y la mujer violada cuenta con la posibilidad de una rehabilitación psicológica.

Cuando la mujer hace justicia por su propia mano castrando al violador en un acto de venganza, la violada, “la castradora” puede ser perdonada, pero, si va a la cárcel, el narrador nos pone de su lado concluyendo que: “Ya es insoportable que existan tantos violadores impunes y uno al fin ha sido castigado”. En estas historias, el enfoque está equivocado, puesto que la mujer se defendía legítimamente. En la actualidad, un caso de esta naturaleza sería objeto de un juicio jurídico para proteger a la mujer. Cabe destacar que, en las fotonovelas, la violada castra por venganza y no por autodefensa.

A veces la violación se realiza en grupo, puede tratarse del tipo cobarde que vive en el mismo vecindario y le trae ganas a “la morrita”, pero solo se atreve estando con sus cuates.

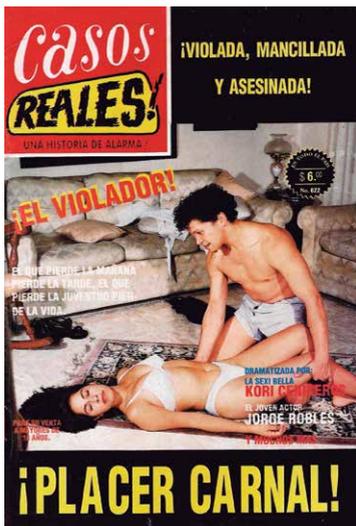
En ocasiones el narrador y los diálogos dan pauta para argumentos en los que se culpabiliza a las drogas y al alcohol, a la sociedad o a la misma mujer por ser provocativa en su manera de vestir o por salir de noche.

A pesar de la desconfianza en las autoridades legales y del mundo cerrado en donde se desenvuelven las historias, la modernidad pone énfasis en el castigo legal; se insta a la denuncia y se fantasea con el restablecimiento de la pena de muerte. Los finales son sentimentales y ejemplarizantes.

*Moraleja editorial: “Busca mujer por lo que valga, y no sólo por la nalga”*

Imagen 4.

Portada de la fotonovela *Casos Reales!* “¡Una historia de Alarma! # 9. ¡Violada, mancillada y asesinada!, ¡EL VIOLADOR! ¡Placer carnal!” (1986).



Publicación semanal. Director Benjamín Escamilla Espinoza. Editada por Hermanos y Cía. Editorial. Impresa por Editorial Hermon. Certificado de registro de la obra artística: 12600-86, México.

Imagen 5.

Portada de la fotonovela *Casos Reales!* “¡Una historia de la vida! # 9 ¡Acosada y violada. ¡La drogó, desnudó y la entregó a su jefe! ¡TRAICIÓN SEXUAL!” (1986).



Publicación semanal. Director Benjamín Escamilla Espinoza. Editada por Hermanos y Cía. Editorial. Impresa por Editorial Hermon. Certificado de registro de la obra artística: 12600-86, México.

## *Conclusiones*

Las puestas en escena con personajes documento permiten tener acceso a una especie de foto-teatro en miniatura simplificando así la realidad social mexicana que resulta ser un desfile de aberraciones humanas: el hombre pobre e ignorante convertido en monstruo, la mujer humilde convertida en una hiena ambiciosa sedienta de poder; movidos por el deseo de mejorar y tener acceso a otra clase social, en un afán de tener privilegios y poder ejecutar su venganza; escalar peldaños sociales a costa de lo que sea, sin escrúpulos ni ética, así como otras realidades transformadas en escándalos moralistas propios de la nota roja y la prensa sensacionalista.

Las temáticas pasionales y sociales describen la vida de “los fregados”, de los “pobres diablos”, de los “que nacieron para maceta y no pasaron del corredor”, de los fracasados, de la gente común y corriente, del pueblo en situaciones límite.

Los conflictos de digresión social provienen de las circunstancias injustas e inequitativas de la sociedad, pero se presentan distorsionadas por el tono amarillista, sensacionalista y populachero con el que se trata cada caso, pues todo se reduce a la culpa, al castigo, al merecimiento y a estereotipos psicológicos (claro, eso le pasó por puta o por pendejo o por flojo), lo cual lleva a generalizaciones extrapoladas cargadas de emoción y compartidas por un determinado grupo social.

La narrativa de la fotonovela constituye un repertorio de clichés y de lugares comunes. Se arman las secuencias a base de instantáneas discontinuas basadas en la elipsis —un proceso del cerebro por el que se tiende a completar los detalles de una acción—, pues sería imposible mostrar todos los segundos de la acción. En la fotonovela el tiempo siempre es presente, aunque hay códigos visuales específicos para representar o remitirse al futuro o al pasado. El texto puede ser de anclaje o de relevo. El texto de anclaje es el del narrador quien nos dice, como una voz en *off*, en dónde están, cómo están y cómo se sienten los personajes, cuáles son sus intenciones, inclusive. Es un texto ideológico con la capacidad de crear atmósferas, porque describe y adjetiva al personaje, lo califica y lo descalifica.

Por otro lado, el texto de relevo es utilizado para el cambio de tiempo y espacio en la trama, siendo un apoyo directo para la continuidad de la historia, “en aquel entonces”, “cuando se dio cuenta del tiempo que pasó” y “mientras tanto”, son ejemplos muy comunes en la narrativa ilustrada o fotonovela.

Otro recurso narrativo de este tipo de historias son los globos que, aunque heredados del cómic, aquí adoptan una forma rectangular y funcionan para la comunicación entre personajes y el soliloquio. Cabe destacar que los pensamientos de los personajes se presentan igualmente en globos rectangulares, pero con círculos de conexión que indican que el personaje no está hablando, sino pensando, de manera semejante al cómic.

Las onomatopeyas son la representación del sonido características del cómic, por ejemplo “pum”, “pow”, “splash”, y los rasgos cinéticos que indican la trayectoria del movimiento, mismos que han sido empleados ampliamente en la fotonovela. Sin embargo, en los ejemplares estudiados no son tan utilizados como en números posteriores de *Valle de Lágrimas!*, de mediados de la década de los noventa, en los que los personajes en extrema tensión se encierran con líneas quebradas a manera de estrella.

Con los recursos gráficos citados, la condición de lectura de las fotonovelas es la inmediatez, el disfrute estético lo proporcionan las imágenes congeladas que muestran los detalles de la historia y de sus personajes; el ojo mira la intimidad de los otros por medio de figuras retóricas visuales; de acercamiento como la sinécdoque y la hipérbole, y de encuadres y planos como el *extreme close up*, el *close up* y los picados y contrapicados que nos llevan a una interpretación subjetiva de poder o apocamiento del personaje.

Se goza de la mentira, se disfruta de los diferentes estados de ánimo y las poses del acto sexual con personajes semivestidos y es por medio del diálogo y los textos de anclaje que llegan al clímax. De las 32 páginas del ejemplar, la descripción sexual abarca de cinco a 10 páginas, el narrador adjetiva, positiva o negativamente, el placer según se trate de la víctima o de la victimaria, hacer el amor con una prostituta o una hembra en celo, ganosa, es rebajarse y se desprecia porque es una “puerca”.

Este escrito es un acercamiento a las peculiaridades de la fotonovela policiaca mexicana. Los temas protagonizados por estos cuatro estereotipos, responden a una realidad social permanentemente actual.

En mi artículo de la revista *Camerawork, a Journal of Photographic Arts*, planteo *Valle de Lágrimas!*, como la única fotonovela que todavía en el año 2000 sobrevivía al estado comatoso de este género. Esta fotonovela, editada a partir de 1971, inicialmente titulada *Casos de Alarma*, posteriormente se convirtió en *Valle de Lágrimas!*, y fue conocida como una revista de crímenes y nota roja, con un impacto nacional e incluso

internacional, pues fue ampliamente distribuida en Los Ángeles, California, teniendo para 1979 un tiraje semanal de casi medio millón de ejemplares, con un costo de tres pesos.

La fotonovela es una criatura incomprendida sobre la que faltan muchas reflexiones por hacer, sin embargo, su lenguaje en la actualidad está influyendo a otros lenguajes en el arte. Algunos seguimos trabajando sobre este tema.

### Imagen 6.

Nota aclaratoria para la publicación de las fotonovelas *Casos Reales!*, *Una Historia de la Vida y Valle de Lágrimas!*, *Un Caso de la Vida Real*, por Daniel Vázquez Ibarra (1973).

**ANÁLISIS DE ESTE CASO**

## LA RESPONSABILIDAD FEMENINA

Por el DR. DANIEL VELAZQUEZ IBARRA

A los lectores que tengan alguna crítica o duda sobre el análisis que aquí presentamos, favor de escribir al Dr. Daniel Velázquez Ibarra. Manuel María Contreras Núm. 30, México 4, D. F.

Atentamente.

¿Cuánto tiempo puede aguantarse sin protestar o sin buscar otra mujer, un hombre que se encuentre en las mismas condiciones de nuestro protagonista? Y, aunque desde el punto de vista moral y de la sociedad, no es correcta su actitud, podemos reconocer que su comportamiento se debió a razones ampliamente justificadas.

El análisis del caso que presentamos esta semana, va a estar dirigido fundamentalmente a las mujeres, sobre todo en lo referente a sus relaciones matrimoniales, o sea, cuál debe ser su actuación con respecto a sus maridos.

Antes que nada, queremos insistir en que la mujer, por ningún motivo debe ser inferior al hombre, al contrario sus relaciones siempre deben ser en un plan de absoluta igualdad, tanto desde el aspecto social como del personal, sin querer decir con esto que tengan que realizar el mismo tipo de actividades; es decir, hay cosas reservadas tanto a los hombres como a las mujeres, derivadas de su propia naturaleza, y se debe procurar que las desarrollen en balanza.

En el ramo de trabajos, la mujer debe tener las mismas oportunidades del hombre para desempeñar cualquiera, pero respetando su naturaleza, así por ejemplo, no podemos pedirle que realice un trabajo pesado procurando que éste lo realicen los hombres, pero en otros trabajos deben tener las mismas condiciones y por lo tanto la igualdad de poder desarrollarlos.

Pero, si deben tener las mismas oportunidades, también deben tener las mismas responsabilidades, es decir, que todo lo que realicen deben hacerlo conscientes sin esconderse bajo su condición de

mujeres cuando cometen un error, sino por el contrario, hacer las cosas lo mejor posible para demostrar su capacidad.

Ahora bien, cuando son casadas y se dedican a su hogar, deben dedicarse a él íntegramente, al cuidado de su esposo y de sus hijos, aceptando este "trabajo" con verdadera responsabilidad de cumplirlo correctamente, sin que esto quiera decir convertirse en esclavas, al revés, deben ser las amas queridas y respetadas por su familia.

Para lograr esto, es necesario que antes que nada sean mujeres, en todo el sentido de la palabra, y se comporten como tales, satisfaciendo a su esposo sexualmente y, sobre todo, dándole el cariño que necesita; su apariencia siempre debe cuidarla, empezando por estar siempre limpia y arreglada, a fin de que su marido vea en ella la mujer atractiva que necesita y que tenía en su casa, no necesita buscarla en otro lado, con lo cual estamos seguros que aumentará su amor por ella.

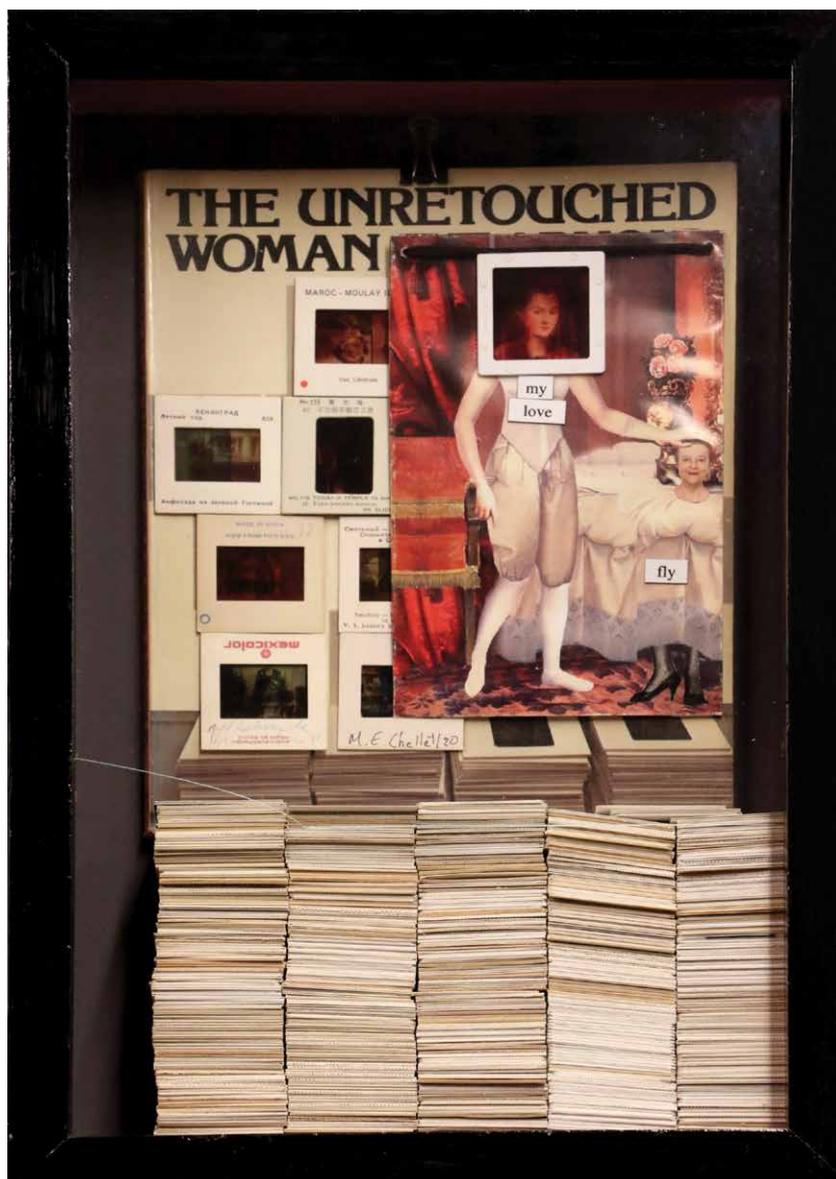
Por lo que respecta a su casa, aun cuando la situación económica sea difícil, es posible tener todo limpio, ya que la humildad no significa suciedad, y que en la medida que se tengan las cosas bien, se protegerá la salud de los hijos, formando una familia modesta y saludable.

Esperamos que piensen detenidamente todo lo que hemos expresado en este análisis, y si siguen correctamente las indicaciones, verán nuestras lectoras que la vida matrimonial puede mejorar notablemente, evitando que sus esposos, como en este caso que presentamos, se desilusionen y tengan que buscarse otras mujeres.

Impresa por Publicaciones Llergo. México. Publicaciones semanales. Director Lic. Benjamín Escamilla Espinosa. Precio \$100.00 en toda la República mexicana, y \$300.00 por número atrasado. Impresa por Editorial Hermon. Certificado de registro de la obra artística: 12600-86, México.

## *Referencias*

- Briggs, J. y Peat, F. D. (1999). *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Grijalbo.
- Chellet, M. E. (07/1998). Foto-Novela-Diagnosis: Comatose. *S. F. Camerawork, a Journal of Photographic Arts*.
- Chirollet, J.-C. (1983). *Esthetique du Photoroman*. Mediatheque.
- Curiel, F. (1978). *Fotovela rosa, Fotonovela roja*. Textos de Difusión Cultural. Serie Diagonal. UNAM.
- Dorfles, G. (1969). *Nuevos ritos. Nuevos mitos*. Editorial Lumen.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen.
- Herner, I. (1979). *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*. UNAM / Editorial Nueva Imagen.



*Las intocadas, llévate una*, María Eugenia Chellet, arte objeto ensamblaje fotocollage, 2022.

Fotografía: Archivo de la artista.



### *Introducción*

Para fines de este ensayo quiero aclarar una serie de situaciones. Se trata de un escrito que, si bien tiene ciertos acercamientos intelectuales y teóricos, no pretende ser un ensayo académico; en todo caso, es una recolección de intuiciones que he construido colectivamente, a través del diálogo y de encuentros. Por este motivo deseo agradecer a mis amigxs y conocidxs, en especial a Ana, Laura y Fernanda, pero también a mis alumnx, quienes constantemente me han ayudado a reformular mi pensamiento respecto al género y la identidad. De igual forma agradezco a lxs posibles lectorxs que están a punto de tomar una visita guiada por las ideas que me han perseguido los últimos años frente al tema de la representación de la cis heterodisidencia en medios masivos, sobre todo en cine y la televisión comercial.

### *Representación y visibilización*

Recuerdo también la infatuación que sentí frente a la serie de televisión *Looking*. Poco conocida y recibida por el público general, tuvo un gran impacto en las comunidades de hombres gays blanqueados. Recuerdo buscar con desesperación el estreno de cada capítulo nuevo en algún sitio web ilegal. Así como la fascinación que me producía, recuerdo también la incomodidad con la que cerraba mi laptop después de terminar cada episodio. Recuerdo verme en los personajes siempre de modo fragmentado: “Soy igual de insegurx que Patrick, soy igual de promiscux que Don, pero también tan enamoradix como Agustín”. Había muchas cosas que me hacían sentir que, de uno u otro modo, cada personaje “era yo”, pero dentro de ellxs siempre existía una incomodidad: “Claro, ellos están en San Francisco, yo en México. Y bueno, ellxs son todxs delgadxs y musculosxs, yo soy gordx. Ah, y por supuesto, ellos son blancos; y bueno, yo también soy blancx, pero no así de blanco”, pensaba. De forma casi desesperada, buscaba encajar con cada vivencia y anécdota que estos personajes representaban. No voy a negar que también intenté incorporar algunas de las actitudes

que mostraban como cotidianas, en mi modo de relacionarme afectiva-sexualmente con otros hombres gays.

Fue tal la incomodidad que decidí escribir al respecto. Yo apenas estudiaba la licenciatura y me enfrentaba a una tesina a la mitad de la carrera. Decidí llevar dicho malestar a la teoría —como suelo hacer con todos mis malestares—. En esa búsqueda comprendí muchas cosas. Aprendí el término “homonormatividad” que, a decir verdad, no se discutía mucho en ese entonces. De ese proceso salió un texto, debo admitir que bastante lúcido para alguien de 20 años, titulado “Looking: la imagen-movimiento como neocolonialismo ideológico”. Si bien fue un escrito apresurado (teníamos tan solo un semestre para escribirlo y presentarlo como ponencia), me llevó a replantear procesos identitarios que habían sido completamente naturales para la formación de mi identidad. “Creo que no soy gay”, me planteaba. No porque fuera heterosexual, sino porque cada vez se me hacía más evidente que esa experiencia que me narraban como el ser “gay”, nunca me perteneció. Me pregunto todavía si a alguien le ha pertenecido alguna vez.

De cualquier modo, sabía que compartía algunas experiencias con esos personajes que veía recurrentemente presentados en películas y series de televisión, pero también existían muchas otras que no solo me incomodaban, sino que francamente, me eran lejanas por completo. Igual tenía una particular fijación por “encontrarme” en dichos personajes. “¿Cuándo me he visto representadx?”, me preguntaba. A decir verdad, pocas veces había sentido dicha identificación con personajes hombres gays de series y películas.

¿Por qué buscaba encontrarme en personajes ficticios? En un régimen escópico individualista e hiperidentitarista es prácticamente inevitable “buscarnos” en series de televisión y películas. Poco después de aquella tesina de 2015 los problemas se acrecentaron. Las discusiones sobre la representación se volvieron más comunes, pero todas apuntando hacia una búsqueda por la *visibilización*. Este término se ha vuelto una de las luchas más importantes para colectivos heterodisidentes. Parece que la representación y la visibilización son objetivos que en sí mismos son deseables y que inherentemente implican la mejoría en la situación social y política de comunidades oprimidas. En pocas palabras, la visibilidad es buena y esta surge a través de vernos representadxs —sobre todo en medios de comunicación y entretenimiento masivos—.

Esta “visibilización” consiste en un proceso en que las condiciones de vida, experiencias y situaciones sociopolíticas de una comunidad determinada transitan de

un sitio de omisión y aparente silencio a manifestarse en esferas culturales más amplias. La visibilización se presenta a través de diversas estrategias: desde discutir y legislar problemas específicos de una comunidad ignorada por instituciones gubernamentales, hasta la presencia de individuos miembros de comunidades históricamente oprimidas dentro de altas posiciones políticas, culturales o empresariales. En otras palabras, existe un ejercicio de visibilidad dentro de acontecimientos, como la creación de leyes para la defensa de las personas trans o el abastecimiento justo de antirretrovirales para el tratamiento del VIH, un presidente racializado en un país históricamente racista o una persona homosexual que gana un importante premio de la industria musical. En todos estos ejemplos se presenta un proceso en que un individuo o comunidad que se encontraba silenciado dentro de un espacio legitimado entra en contacto con las dinámicas de este y así forma parte de una discusión fuera de los ámbitos limitados en que se encontraba anteriormente y se vuelve materia de la opinión y la mirada pública.

En las últimas décadas el proceso de visibilización se ha convertido en uno de los objetivos más importantes de muchas comunidades oprimidas, puesto que se asume una responsabilización o, cuando menos, una respuesta por parte de un grupo opresor que ahora *ha visto* la situación que antes le era invisible. Una de las estrategias que ha ganado más fuerza para este proceso es el de la representación en medios culturales y de entretenimiento, usualmente de carácter masivo. La representación entendida en este contexto consiste en definir, caracterizar y retratar la experiencia y atributos de una comunidad usualmente a través de personajes y narrativas dentro de las artes y el entretenimiento. En la década de los noventa en países del norte global era común encontrar series de televisión y películas con temáticas que presentaban personajes lésbicos, gays y afrodescendientes, la mayoría en el formato *sitcom*, que, si bien presentaban estereotipos sobre estas comunidades, tuvieron buena recepción por diferentes tipos de públicos. Ejemplos de esto son series como *Will & Grace*, *The Fresh Prince of Bel-Air* o *Ellen*,<sup>1</sup> que gozaron de grandes audiencias y tuvieron un impacto significativo, tanto en públicos generales y específicos, como en producciones posteriores que fueron influidas por estas.

---

<sup>1</sup> Aunque en esta serie de televisión la protagonista no se presentaba inicialmente como lesbiana, en el episodio “The Puppy Show”, de la cuarta temporada, relata su “salida del clóset”. A pesar de ser un episodio sumamente popular y con un importante impacto en su público, también implicó la cancelación de la serie para la siguiente temporada.

Con la llegada del siglo XXI y una serie de procesos históricos complejos, como la legalización de matrimonios igualitarios, estrategias políticas de inclusión y diversidad para evitar la discriminación (entre muchas otras situaciones específicas que no trataré en este ensayo), la presencia de estos personajes y narrativas se volvieron cada vez más comunes y se complejizaron. Así, los temas que se trataban en estas producciones, los modos de presentar distintas identidades, la reformulación de estereotipos y ficcionalización de la diversidad abundan en los medios de entretenimiento contemporáneo. Por supuesto este cambio en la representación no se limita al cine y la televisión, otras esferas culturales como el teatro, la industria musical y el arte contemporáneo se integran a su propio ritmo en este juego de visibilización a través de la representación.

La pregunta por la representación se vuelve más compleja cuando traemos a cuenta, ¿qué compone una representación y cómo se produce? Al tratarse de definición y caracterización (en este caso de una población históricamente oprimida) es innegable que ocurre un proceso de eliminación de la singularidad. Es natural que, en un ejercicio de representación que consiste sobre todo en retratar personajes individuales o narrativas concretas se tiene que hacer una suerte de diagnóstico sobre aquello que será representado y con esto, seleccionar algunas características o fenómenos sobre otras que deciden omitirse. Este proceso es de suma relevancia al hacer una crítica a los modos de representación de la heterodisidencia en plataformas masivas de entretenimiento, pues las características que conformarán dicho retrato responderán no solo a la búsqueda de la visibilización, sino también a factores tanto estéticos y narrativos, como comerciales y mercantiles.

Existen varias contrariedades sobre los modos en que, actualmente, opera la representación de las cis heterodisidencias en plataformas masivas de entretenimiento. Estas las entiendo a partir de tres ejes, que a pesar de ser interdependientes tienen diferentes implicaciones y capas de lectura. Dichos ejes son 1) el problema de la representación como normalización, 2) los hiperidentitarismos sobre una posibilidad de identidades colectivas (incluso, la propia ruptura del binario individuo-identidad) y, como consecuencia de estos dos primeros puntos, 3) la ruptura en la posibilidad de imaginación; es decir, el modo en que dicha normalización de representaciones hiperindividualizadas conlleva a la coartación de la imaginación política. A continuación, exploraré detenidamente cada uno de estos ejes a través de tres casos de la televisión, el cine y el arte contemporáneo.

### Looking de la representación a la normalización

Antes de comenzar este capítulo me gustaría plantear las siguientes preguntas: ¿con qué personaje que has visto en la TV o en el cine te identificas más? ¿Con qué personaje te identificaron tus amigxs? (A mí mis amigxs siempre me decían que era Samantha de *Sex and The City*, cuando en realidad yo me sentía más una Charlotte.) ¿Por qué eres ese personaje?, es decir, ¿qué tienes de similar? Pero ¿qué tienes de diferente? ¿Qué harías a diferencia de ellxs? ¿Qué conductas imitas? ¿Qué conductas tratas de imitar?

Cuando recién empecé a escribir mi primera tesina de licenciatura, no pude hacer más que escribir desde la incomodidad. Como mencioné antes, se trató de un ensayo sobre la serie de televisión *Looking* (2014-2015). Para lxs lectores que no se hayan identificado alguna vez como hombres gays, probablemente ni siquiera suene familiar ese nombre, pero para la comunidad gay se trata de una serie de culto.

*Looking*, serie estadounidense emitida por HBO, creada por Michael Lannan, retrata la vida de tres amigos homosexuales en San Francisco. Fue aclamada por la crítica y, de acuerdo con un gran número de críticos y televidentes, la serie representó un considerable cambio en la representación y uso de la imagen del hombre homosexual.<sup>2</sup> En los 18 episodios emitidos y una película para televisión se presenta al protagonista, Patrick (Jonathan Groff), junto con sus dos mejores amigos, Dom (Murray Bartlett) y Agustín (Frankie J. Alvarez). Se trata de tres hombres homosexuales, en cuyas “hollywoodizadas” vidas tienen que lidiar con problemas amorosos, familiares, laborales y, por supuesto, sexuales. (Zafra, 24/04/2015)

La serie fue por demás atractiva, sobre todo para un público de hombres gays. El modo en que se representaba a los personajes, la complejidad en los acontecimientos de cada capítulo y el simple hecho de que no recurría a estereotipos convencionales sobre los hombres gays, resultaron en una fuerte aprobación por parte de su público. Sin embargo, no todo era tan inocente y esperanzador como parecía. Aunque sí había un evidente distanciamiento de clichés y recursos trillados asociados a las representaciones de hombres gays previos a la década de 2010, parecería que más bien se trataba de una reformulación de dichos estereotipos. Así, ya no se hacía uso de personajes feminizados como un objeto de burla, pero en algunos momentos eran

---

<sup>2</sup> En estos párrafos comparto algunas de las ideas de aquella tesina que escribí, como parte de la licenciatura en Historia del Arte, titulado *Looking: la imagen movimiento como productora de homonormatividad*. (Zafra, 24/04/2015)

los mismos personajes quienes se mofaban del afeminamiento. La representación de la promiscuidad, por ejemplo, ya no respondía a un estereotipo convencional, pero se entendía ahora desde nuevas prácticas, como las relaciones abiertas o las prácticas de BDSM (siglas con las que se engloban prácticas de *bondage*, dominación, sadismo, masoquismo, y algunas más). Esta reformulación de los estereotipos consistió en que un recurso que común, por ejemplo, en los *sitcoms* de los noventa ya no tendría la carga burlona, exagerada o estigmatizante, pero se presentaba desde una perspectiva aparentemente innovadora. Así, por ejemplo, el exagerado afeminamiento se volcaría hacia la reafirmación de la masculinidad; la promiscuidad se entendería ahora desde una mirada *sex-positive*, el consumo de drogas sería entonces visto como una práctica social común en *raves* y clubes gays.

Esta reformulación de estereotipos y convenciones hizo evidente la carga moral a la que se sujetaron ciertas tramas dentro de los diferentes personajes. El consumo de drogas, las prácticas afectivas no-monógamas, o actitudes fuera de un canon hipermasculinizado estarían acompañadas de una velada estigmatización. Ejemplo de esto es el personaje Agustín en *Looking*, un hombre gay de ascendencia latina, quien en la primera temporada de la serie decide tener una relación abierta con su novio. A medida que experimentan este vínculo no-monógamo, la relación se debilita al punto de la ruptura; pero el drama no termina ahí, tras la separación, Agustín comienza a abusar con el consumo de drogas, y termina en escenarios de riesgo y vergüenza. Parece ser que al elegir el camino de la no-monogamia se condena simbólicamente a la imposibilidad de tener una pareja, a la decadencia y la drogadicción.

Estas estrategias a nivel narrativo, que recién menciono, estaban acompañadas de un factor contundente: la caracterización de los personajes. Los personajes de *Looking* poseían características claras: se trataba de hombres cis género, mayoritariamente blancos, estadounidenses, de cuerpos atléticos y atributos fuertemente masculinizados. En los casos en los que existía cierto rasgo de diferencia —como la racialización de un personaje—, sucedía en un marco de blanqueamiento que no resultara demasiado amenazante o incómodo para la audiencia. Ejemplo de esto es el personaje de Richie, un barbero de origen mexicano que es uno de los principales intereses amorosos de Patrick, el protagonista de la serie. A lo largo de las dos temporadas, y la película posterior, Richie es presentado como un hombre noble y tierno, que divide su tiempo entre atender en bares y trabajar en una barbería. Desde sus primeras apariciones se manifiestan ciertas preocupaciones por parte de los personajes, que son parte de la

propia historia del personaje; desde prejuicios clasistas hasta cierta exotización de su origen. Cabe agregar que uno de los principales atributos de Richie es su apariencia masculina y atractiva. De tal modo, surge una suerte de compensación entre lo que podría ser amenazante (los aspectos de clase y étnico-raciales) con una corporalidad canónica (masculina y atlética), y valores moralmente positivos (el culto al trabajo y la honradez).

El impacto de esta serie fue tal, que en la actualidad es usual encontrar perfiles de Grindr<sup>3</sup> con el nombre de alguno de los personajes principales, o con alguna referencia a la serie. Si retomo esta producción es porque hoy más que nunca —en el marco de la pregunta por la visibilización y la representación— me parece importantísimo traer a cuenta esos problemas que ya intuía hace algunos años.

Algo que omití, debido a los requisitos académicos de aquel ensayo, fue el hecho de que el interés por escribir sobre *Looking*, no surgió de otro lugar más que de la incomodidad que sentía al terminar cada capítulo que veía. Se trataba de una tensión entre sentir representados algunos de mis afectos, problemas cotidianos e incluso vivencias personales frente a desconocerme completamente en aquello que veía. Terminar un capítulo era siempre esa vivencia. Encontrarme en la serie, pero saberme siempre diferente.

Pero ¿a qué se debía dicha incomodidad? La respuesta es más evidente de lo que parece. Existe una tensión entre el ejercicio de identificación propia y la normalidad que se presenta dentro de la ficción. Precisamente uno de los grandes riesgos de la representación radica en la normalización de conductas y atributos resultado de este proceso. Como mencionaba antes, al decidir qué características y elementos se retratarán, hay una omisión de muchos otros. ¿Por qué representar hombres gays estadounidenses, blancos, atléticos, cis género? Por supuesto que dichas elecciones no son fortuitas, responden a una búsqueda, por un lado, estética (sobre todo vinculada con una producción que sea visualmente atractiva) y comercial, puesto que, en tanto que sea una serie convencionalmente atractiva e interesante tendrá mayor éxito económico.

---

<sup>3</sup> Grindr es una aplicación de encuentros *online* que tiene una enorme popularidad sobre todo entre la comunidad gay. Si bien se trata de una plataforma para citas románticas, su uso es predominantemente para concretar encuentros sexuales.

El problema no termina ahí. Una de las consecuencias más relevantes es aquella que he venido sugiriendo a lo largo del texto: la normalización. Dentro del ejercicio de crear una ficción existe un proceso prácticamente inevitable: una suerte de mimesis en que lo ficticio se disuelve ante la mirada del espectador que ahora consume una realidad. Las implicaciones políticas y sociales de esto no son algo para menospreciar, ante la búsqueda de visibilidad por parte de una comunidad oprimida con una representación limitada, la distancia con la ficción se vuelve prácticamente nula. Entonces, aquello que vemos representado cobra el lugar del *deber ser*. En tanto que ciertas prácticas sociales se nos muestran en la pantalla como una normalidad con la cual nos hemos identificado, se vuelve inevitable integrar algunas de estas conductas a nuestro imaginario e incluso a nuestro hacer cotidiano. Estas imágenes producen una realidad que actualizamos en nuestro hacer social de forma constante.

Por supuesto que no es ninguna sorpresa considerar que los medios de comunicación masiva y la industria cultural afectan el modo en que construimos nuestras realidades, pero en el caso específico que concierne a este ensayo se acentúan sus implicaciones. Se trata de una cuestión sobre la relación entre visibilización y representación, que se ve atravesada por la notable ausencia histórica de imaginarios y narrativas. Si bien cada vez es más común la presencia de tramas y personajes LGBTTTIQ+ en cine y televisión, tampoco podríamos decir que abundan en diversidad o que haya muchas otras posibilidades. Esto me lleva a la pregunta, ¿entonces hay que hacer más representación sobre lo LGBTTTIQ+? Sí, pero no es una solución por sí misma. La importancia de la representación recae en una pregunta por los modos de representación, ¿qué narrativas, estereotipos y convenciones se están replicando? Y en un segundo momento, ¿qué implicaciones tiene la permanencia de estos?

Esta última pregunta adquiere una particular relevancia con el aumento de producciones LGBTTTIQ+, pues resulta interesante notar que tanto el cine como la televisión muestran una constante iteración de esos elementos normativos que ya eran evidentes en *Looking*. Producciones como *God's Own Country* (Lee, 2017); *Call me by your name* (Guadagnino, 2017), o *Heartstopper* (Osman, 2022) replican elementos tan evidentes como la prevalencia de protagonistas hombres cis género blancos de cuerpos delgados o atléticos y con una tendencia a la masculinización.

Ante este creciente fenómeno de normalización de identidades a partir del cine y la televisión, es normal preguntarnos entonces, ¿cuál es un mejor modo de representarnos? ¿Cómo diversificar las identidades representadas? Esto es un

planteamiento engañoso, que no tiene una sola respuesta. Me gustaría explorar mejor dos cuestionamientos, ¿por qué necesitamos ser representadxs? ¿Para qué fines la relación entre representación y visibilización es una estrategia deseable?

### *Hiperidentitarismos y el problema de la diversidad*

La noción de “diversidad” se ha vuelto un término cada vez más escuchado en discusiones públicas de carácter político y cultural en muchísimos entornos. Agendas políticas que apuestan por la diversidad, empresas multinacionales que encuentran beneficioso enunciarse como inclusivas o diversas, son tan solo algunas de las más comunes estrategias que vemos sobre todo en metrópolis occidentalizadas. Si bien, es innegable que en algunas circunstancias sí que ha llevado a discusiones significativas para el mejoramiento de la calidad de vida y el acceso a los derechos de comunidades históricamente oprimidas, se trata de gestos que deben ser escrutados con una mirada de sospecha.

¿Qué imaginas cuando piensas en diversidad? Aunque rara vez nos encontramos ante una definición concreta de *diversidad* por parte de las instituciones que se enuncian desde dicho lugar, existe un imaginario más o menos claro. El acceso a servicios y puestos para mujeres, miembros de la comunidad LGTBTTIQ+, personas racializadas o de origen indígena, todo en una convivencia armoniosa y de pluralidad. Esto si ignoramos las imágenes más cursis y trilladas: una serie de personas de diferentes colores tomadas de las manos bajo un arcoíris. Sin embargo, pocas veces damos espacio a una crítica a esta propuesta de “diversidad” —sin que sea una reacción de carácter conservador, a lo que por supuesto no me refiero—.

Estas aproximaciones a la diversidad han tenido un impacto significativo en ciertos ámbitos políticos y económicos, presentan una serie de inconsistencias que además significan también limitaciones en lo que respecta a la accesibilidad y atención a necesidades particulares. La noción de diversidad suele tener un carácter homogeneizador y normativo; es decir, se entienden las necesidades de diferentes poblaciones vulneradas bajo un mismo lente, sin atender a las narrativas comunitarias, procesos de discriminación y omisiones históricas que probablemente no se comparten entre distintas comunidades. Lo explico: si imaginamos esto en un contexto laboral, se volverá evidente que las necesidades (económicas, sociales y culturales) de una mujer racializada, una persona con algún tipo de discapacidad o una persona cis

heterodisidente son absolutamente distintas, así como lo son los mecanismos de opresión que se han ejercido sobre cada unx de ellxs.

Esta visión homogeneizante de la diversidad parte sobre todo de lugar de enunciación de la que proviene, usualmente es una que parte del entendimiento de una normalidad sobre aquello que difiere de esta. Así, nos encontramos frente a una problemática que es cada vez más común en las artes y el entretenimiento: ¿cómo se representa la diversidad? Intentos para atender esta cuestión se han manifestado sobre todo desde la segunda década del siglo XXI, con resultados más o menos prometedores.

Un ejemplo claro de esto es la película *Turning Red* (Shi, 2022). Se trata de un largometraje animado que presenta a Mei, una adolescente china que vive en Toronto y se enfrenta a los problemas habituales de la transición hacia la adultez, mientras lidia con tradiciones y secretos familiares. El proceso de la adolescencia se complica para la protagonista cuando se encuentra convertida en un panda rojo gigante, que fuera de su conocimiento, era habitual para todas las mujeres de su familia. La película recibió una respuesta significativa por parte del público. Por un lado, se celebró la representación de temas como la menarquia y el liderazgo femenino, tanto en la trama como en la producción de la película, pero al mismo tiempo recibió una importante reacción, precisamente respecto a la representación de la diversidad.

A lo largo de la película se muestra Toronto como una ciudad con una abundante diversidad cultural: personajes con diferentes orígenes étnico-raciales, prácticas religiosas no cristiano céntricas y distintas representaciones de personas con discapacidades. Las mejores amigas de Mei, por ejemplo, son de diferentes contextos culturales, una de ellas es hindú, otra coreana y, una más, judía. Esto, como se mencionó antes, fue celebrado tanto por la audiencia como por la crítica. Sin embargo, en plataformas digitales y redes sociales se abrió un extenso debate de carácter conservador sobre la diversidad de los personajes. A los días del estreno de la película, se volvió común encontrar en foros de discusión *online* y redes sociales críticas provenientes en particular de hombres blancos cis género que rechazaban la presencia de dicha pluralidad en los personajes, así como la presencia mayoritaria de personajes mujeres a lo largo de la película. Recuerdo que uno de los comentarios en X (antes Twitter) decía: “¿Cómo voy a identificarme con alguno de los personajes siendo yo un hombre blanco?” Además de que ese tipo de comentarios llegaban inadvertidamente al punto de la discusión sobre visibilidad y representación, me surgió una sospecha particular: ¿por qué buscamos identificarnos frente a toda producción cultural que se

nos presenta? Y más específicamente, ¿por qué dicho proceso de identificación tiene que surgir a partir de un personaje cuyas características correspondan completamente con las nuestras?

Frente a la ausencia histórica de imágenes que representen comunidades e individuos fuera de la norma cis hetero blanca, las personas que no entramos en dichas categorías, nos hemos visto obligadxs a buscar cualquier fuga dentro de los imaginarios a los que hemos sido expuestxs para encontrar algún tipo de identificación. Esto es, por ejemplo, que en una cultura *mainstream* hay un proceso en el que un hombre gay encontrará tal vez en un personaje femenino una resonancia propia. Claro que los personajes de *Turning Red* no están dirigidos a un hombre blanco heterosexual de edad adulta, pero ¿por qué no puede haber más bien un proceso de empatía en el que se identifican procesos y problemáticas con las cuales generemos un reconocimiento o afinidad más allá de las características particulares, tanto del personaje como propias? ¿Por qué no podemos relacionarnos con los problemas familiares de Mei o de sus amigas fuera de una lógica de identificación o proyección?

Esta última pregunta no es un asunto menor, parece que en realidad el proceso de identificación con un personaje o narrativa tiene que ver con una proyección de vivencias o características propias sobre el personaje. Así, cuando mis amigas y yo queríamos identificarnos con los personajes de *Sex and The City*, no se trata tanto de si soy una Samantha o una Charlotte, sino de qué queremos encontrar en estos personajes que refleje algo de nuestra personalidad o vivencias personales. Esto es un proceso elemental de nuestro consumo de imágenes, que aparentemente tienen el deber de dirigirse a nosotrxs y darnos identidad. Esto, sobraría decir, no es una obligación de ninguna producción cultural, pero desde una lógica hiperidentitaria pareciera serlo. Debemos encontrarnos representadxs fielmente en cada uno de los productos culturales que consumimos. Esto no es sino resultado de un pensamiento centrado en un binario de identidad-individuo y unidireccional. En términos más sencillos: yo me tengo que encontrar representadx y me tengo que identificar obligatoriamente con algún personaje.

Este entendimiento de la diversidad como un proceso proyectivo hiperidentitario lleva las posibilidades de representación a un límite inalcanzable. Por supuesto que no todas las identidades, corporalidades, historias de vida y personalidades pueden ser representadas. Es entonces que la búsqueda por la diversidad se vuelve insostenible, no solo se vuelve normativa y prioriza una identificación individual, sino que elimina

la contingencia presente en la diferencia. El objetivo de la visibilidad-representación parte de ese entendimiento individualizado e ignora los flujos proyectivos y la agencia de lxs espectadorxs. ¿Cómo crear, entonces, representaciones que den cabida a flujos de imaginarios? ¿Cómo producir imágenes en un marco amplio que no represente la diversidad, sino que reconozca las diferencias?

### *Recobrar la imaginación política*

Noor, una mujer lesbiana en el Líbano, y Martina, una persona intersex en la Colombia del siglo XIX, intercambian correspondencia. Noor, desde el Imperio Otomano tardío, habla del amor que siente por una mujer, quien se convertiría en prometida de su hermano. Martina, en cambio, platica sobre cómo ha sido presa y examinada por médicos, juristas y religiosos, después de ser denunciada por su amante, Juana María. Un intercambio epistolar por demás íntimo revela las experiencias conflictivas e inciertas que las oprimen, las patologizan y criminalizan.

Una sala de exposiciones, digna de cualquier museo de Historia, revela una serie de objetos arqueológicos. A simple vista se vuelve evidente que se trata de artefactos del antiguo Egipto, pero al detener la mirada sucede algo extraño: no se trata de vasijas, armas y elementos ritualísticos convencionales, son bajorrelieves que representan escenas de sexo lésbico, dildos y *strap-ons* que claramente son herramientas para actos sexuales. La sala se inunda de todo tipo de dispositivos que nunca se habían visto dentro de una sala de antigüedades egipcias.

Ambas escenas descritas anteriormente son parte de proyectos de arte contemporáneo. La primera es un video que lleva por título *Deseos / تابات غرا*, realizado por el colombiano Carlos Motta y Maya Mikdashi en 2015. La segunda es una exposición hecha por la colectiva española O.R.G.I.A. en 2018, titulada *En los bajos de la pirámide invertida*. Aunque ambos proyectos son de naturalezas y medios por completo distintos, comparten tanto una temática vinculada a la sexualidad y su relación con la identidad, como un particular uso de la ficción. Las cartas que nos leen Noor y Martina en la película de Motta y Mikdashi no son documentos históricos, son testimonios ficticios de acontecimientos sumamente reales. Los objetos que vemos en la exposición de O.R.G.I.A. no son extravagantes hallazgos arqueológicos, sino representaciones eróticas y juguetes sexuales meticulosamente diseñados para imitar la visualidad del antiguo Egipto.

La pieza de Motta y Mikdashi dura poco más de 32 minutos (DeVun y Tortorici, 2018), a lo largo de los cuales las voces en *off* de los dos personajes leen en turnos una serie de cartas ficticias dirigidas a la otra. Las voces van acompañadas por una sucesión de distintas imágenes, que incluyen pinturas religiosas del siglo XVIII y XIX, vistas de la ciudad del Líbano y de arquitectura conventual en Colombia, paisajes marítimos, mujeres trenzando su cabello, edificios en ruinas, monumentos históricos, entre muchas otras. Sobresalen en particular dos momentos. En primer lugar, la secuencia con la que comienza la obra: la realización de dos retratos de mujeres delineados a mano, pero reproducidos en reversa, de modo que parecen ser des-dibujados. En segundo lugar, una secuencia en la que una mujer estudia una serie de documentos históricos en los que se narra cómo Juana María Martínez revela a las autoridades que Martina Parra es una persona intersexual.<sup>4</sup> Las preguntas sobre la historia y la representación de sexualidades disidentes se manifiestan en específico en estas secuencias, pero es un tema que subyace a lo largo de toda la pieza.

*En los bajos de la pirámide invertida* se trata de un proyecto que habitó el Centro Cultural Puertas de Castilla, en Murcia, durante el 2018. Si quisiéramos definirlo, probablemente podríamos decir que es una instalación, que consiste en una sala de museo, con muros negros alrededor de la que se encuentran diversas vitrinas y plintos con objetos que intencionalmente simulan ser artefactos de carácter arqueológico. Todos estos emulan de forma deliberada la visualidad del antiguo Egipto. Así, encontramos vasijas que representan escenas hieráticas de *squirting*, dagas que son en realidad dildos, bajorrelieves que describen escenas de sexo lésbico o cetros *heka* y *neje* con dedos preparados para el acto masturbatorio. Una estética familiar devela otras posibilidades y significados que, si bien no nos resultan ajenos, parecieran ser inverosímiles para la época.

Tanto el proyecto de Motta y Mikdashi como el de las O.R.G.I.A. preguntan por el lugar de la representación y la historia. Valiéndose de juegos anacrónicos, traen a cuenta problemas evidentes en el binario visibilidad-representación. Por un lado, *Deseos / تاب‌وغر* vuelve factible una conversación íntima que de otro modo sería imposible; latitudes y temporalidades distintas posibilitan una conversación que revela los efectos del colonialismo sobre las corporalidades e identidades cis heterodisidentes. Por otro, *En los bajos de la pirámide invertida*, nos presenta una realidad que, a pesar

---

<sup>4</sup> En el documento mostrado en el filme no se usa el término “intersexual” sino “emafrodita” (*sic*).

de mostrársenos improbable, podría haber sido una práctica social. Tienen tanto de ficción como de contundente realismo.

En ambas piezas, la ficcionalización de la historia es la herramienta idónea para repensar nuestras identidades. Pero ¿qué tanto tienen de ficticias, en realidad? Ambas se ciñen a contextos históricos concretos: Colombia en el siglo XIX, el Imperio Otomano Tardío y el antiguo Egipto. Aunque todos estos escenarios son tratados con un grado de ficción están fuertemente cargados de una realidad contundente. El filme de Motta y Mikdashí implicó un riguroso trabajo de archivo, y el de las O.R.G.I.A. trabaja a partir de un imaginario arraigado y aprendido que se entiende como una realidad científica. Más que jugar con elementos históricos que son deliberadamente ficcionalizados, parece que se trata de una ampliación de posibilidades fuera de aquello que disciplinas y ciencias, como la Arqueología y la Historia, nos han enseñado como verdades absolutas.

Anteriormente hablaba sobre la ausencia y omisión de documentos e imágenes, y precisamente es lo que Motta, Mikdashí y las O.R.G.I.A. toman como su materia prima. Así, evidencian, no solo un problema sobre la representación en la Historia, sino la representación como un problema en sí misma. ¿Quién nos dijo que un bastón de mando no es un juguete sexual? ¿Por qué asumimos que pinturas antiguas no son en realidad escenas eróticas? ¿Qué podemos aprender de nuestros antepasados y sucesores? ¿Quién hizo de la Historia un lugar tan árido en el que no caben el erotismo y la intimidad?

El modo en que estos dos proyectos se valen de la ficción transhistórica parece ser una estrategia efectiva para volver evidentes tanto el problema de la representación en la contemporaneidad, como el de la omisión de esta a lo largo de la Historia. El modo en que se tensionan medios y estrategias propios del arte contemporáneo (como el montaje en el videoarte, la apropiación y la resignificación) con acontecimientos históricos, funciona más allá de una ficción narrativa identitaria; es decir, no se centra únicamente en los fines de la visibilidad, sino que es a su vez una pregunta por nuestro propio lugar en la historia y los modos en que se construye la identidad. En tanto que ambos proyectos se valen lúdicamente de diferentes contextos, revelan la arbitrariedad de la identidad, ya no como un elemento individual y personal, sino como una categoría histórica, mutable y que apunta hacia una crítica de lo que creemos conocer, una disolución de la imagen como una realidad factual es, por tanto, una crítica a la representación misma.

La distancia histórica se vuelve la herramienta idónea para tensionar la posibilidad de un identitarismo personal e individual. La tensión entre los datos históricos factuales y la ficcionalización problematiza las categorías relacionadas con el género y la sexualidad. Así, se manifiesta una imposibilidad de proyección o identificación y se acerca más la posibilidad de la empatía. Por supuesto que nuestra búsqueda por la identificación propia en estas manifestaciones artísticas no es del todo ineludible, por lo que constantemente hay que plantearnos la pregunta por ese mismo proceso.

Para finalizar, lo que plantean estos dos proyectos no es sino la posibilidad de reimaginar con el fin de producir posibilidades políticas. Los actos aparentemente inocuos de manifestar una relación íntima entre personajes históricos que nunca coexistieron ni temporal ni espacialmente, o de alterar una visualidad propia de la antigüedad a través del erotismo, no son sino llamados a otros modos de representación; a transgredir la memoria y la historia para catalizar nuevos imaginarios políticos.

Reitero lo que ya planteaba en párrafos anteriores, ¿por qué nos queremos encontrar representadxs? ¿Qué otros recursos fuera de la representación / identificación podemos generar para traer a cuenta las omisiones históricas e imaginarias de comunidades oprimidas? ¿Qué estrategias podemos generar en aras de una búsqueda ya no de visibilidad, sino de la manifestación de injusticias políticas y privación de presencia política?

### *Conclusiones*

A lo largo de este ensayo discurrimos juntxs por diferentes manifestaciones culturales (televisión, cine y arte contemporáneo) que intencionalmente traen a cuenta el problema de la representación y visibilidad de comunidades históricamente oprimidas. Si bien los ejemplos que seleccioné distan en temáticas, medios de representación, identidades y comunidades, son ejemplos claros de la situación actual sobre la representación (en especial de mujeres y cis heterodisidencias), una discusión imperante en las esferas culturales y de entretenimiento.

No pretendo sugerir que las estrategias del arte sean las que mejor problematizan y complejizan la cuestión aquí tratada, pero en definitiva es mi intención examinar los modos en que se opera desde diferentes formatos y medios. De tal modo, este ensayo también trata de dirigir la mirada hacia la posibilidad de intercambiar herramientas y entender los flujos que existen entre las producciones culturales aquí mencionadas.

Este ensayo es también un llamado a volcar la mirada hacia los modos en que nos han, y nos hemos, representado y las intenciones detrás de esto. A través de estos párrafos pensaba en un recorrido personal que revela procesos compartidos colectivamente en una cultura en la que imperan lógicas de identidad individual y personalizada. Es una invitación a ejercer como espectador crítico; repensar las dinámicas que subyacen en los procesos de construcción identitaria, en aras de descentrarnos de la experiencia individual que muchas veces convertimos en experiencias totalizadoras.

Este ensayo también es un guiño para pensar qué pasa fuera de las producciones que consumimos habitualmente para generar distanciamientos que nos devuelvan cierto poder político. Al final de todo, pensé este ensayo como un diálogo con los lectores como una invitación a imaginar y recobrar el potencial ético y político que yace no solo en las imágenes, sino en nuestra condición de espectadores.

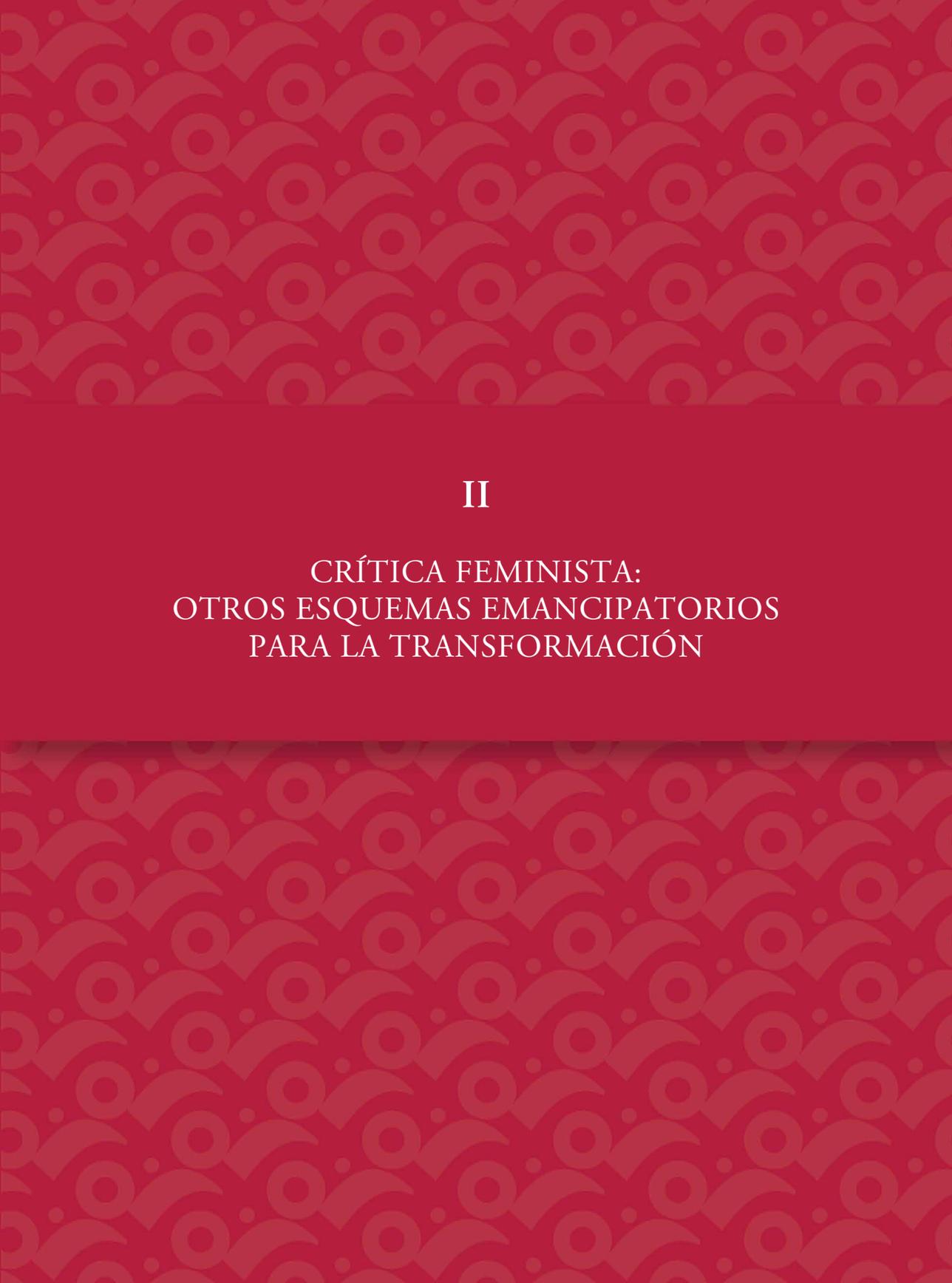
También es un ejercicio de conciliación. Debo admitir que por años me mostré reticente a consumir cine o televisión con temáticas gays luego tomar conciencia de los procesos identitaristas ocultos detrás de imágenes seductoras. Pero una vez que tomé una distancia crítica, incluso sobre mis propias posturas, recobré la capacidad de disfrutar algunas de estas producciones, aunque también reformulé mis intereses y relaciones con estas. Volví a ver *Looking*, entendí que no soy ninguno de ellos, y creo que solo así pude disfrutarla. ¿Cómo nos podemos relacionar con las imágenes de modo que las entendamos como organismos que producen realidades sociales? Generar diálogos, revelar los artificios, entender nuestras identidades como construcciones cambiantes, flexibles y políticas.

Me sobran todavía un montón de preguntas que apenas sugerí en algunos de estos párrafos, y me interesa compartir algunas contigo. ¿Qué otras formas de existir como imagen han existido fuera de la cultura hegemónica del Norte Global? ¿Qué hacemos con todas las imágenes sobre las que nos hemos proyectado e identificado? ¿Qué otros modos, más allá de la visibilidad, existen para reclamar nuestros derechos políticos? ¿Cómo me relaciono con mi historia personal y lo que creo saber de ella? ¿Por qué la identidad sigue siendo un elemento tan contundentemente, formativo de la experiencia humana? ¿Qué pasa sin representación, sin identidad y sin visibilidad? ¿Por qué diablos tendría que ser Samantha, Charlotte, Miranda o Carrie?

## Referencias

- DeVun, L. y Tortorici, Z. (2018). Entrevista a Maya Mikdashi y Carlos Motta en *Deseos* تابغرا *Transgender Studies Quarterly* 5(4), pp. 648-657. Disponible en carlosmotta.com. <https://carlosmotta.com/wp-content/uploads/2015/05/Deseos-%D8%B1%D8%BA%D8%A8%D8%A7%D8%AA.pdf>.
- Drullard, W. (10/01/2022). Más allá de la representación como algo que “celebrar”. *Malvestida*. <https://malvestida.com/2022/01/representacion-importa-personas-racializadas/>
- Martínez Oliva, J. (2018). Hacer gemir a las piedras. O de cómo revisar la historia —desde una perspectiva queer—. En los bajos de la pirámide invertida. En *En los bajos de la pirámide invertida del Proyecto MNH*. Museo Natural de Historia, pp. 8-23. Centro Puertas de Castilla. [https://www.researchgate.net/publication/330885760\\_En\\_los\\_bajos\\_dE\\_la\\_PiramidE\\_invErtida\\_del\\_proyecto\\_MNH\\_Museo\\_Natural\\_de\\_Historia](https://www.researchgate.net/publication/330885760_En_los_bajos_dE_la_PiramidE_invErtida_del_proyecto_MNH_Museo_Natural_de_Historia)
- O.R.G.I.A. (11/05/2022). Museo Natural de Historia. [orgiaprojects.org](http://www.orgiaprojects.org/museo-natural-de-historia/). (n.d.). <http://www.orgiaprojects.org/museo-natural-de-historia/>
- nvk. (21/03/2022). A Walk in the Park, Revisited. *TripleAmpersand Journal* (&&&). <https://tripleampersand.org/walk-park-revisited/>
- Sabsay, L. (2014). Políticas *queer*, ciudadanía sexuales y decolonización. En Falconi, D. (Ed.). *Resentir lo queer en América Latina diálogos desde/con el sur*. Editorial Egaes.
- Zafra, A. (21/04/2015). *Looking*: la imagen-movimiento como productora de homonormatividad. *Academia.edu*. [https://www.academia.edu/17943746/Looking\\_La\\_imagen\\_movimiento\\_como\\_productora\\_de\\_homonormatividad](https://www.academia.edu/17943746/Looking_La_imagen_movimiento_como_productora_de_homonormatividad)





## II

# CRÍTICA FEMINISTA: OTROS ESQUEMAS EMANCIPATORIOS PARA LA TRANSFORMACIÓN

“La única sangre que estamos  
dispuestas a derramar es la  
sangre menstrual...”

*Viterbo*



*En periodo*, Caterina Viterbo, lana tejida en crochet, 2022.  
Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.



Mi intención es recoger algunas de las experiencias locales, nacionales e internacionales sobre las intervenciones que los grupos feministas realizan actualmente en los espacios públicos, que podrían clasificarse como manifestaciones artísticas, desde su acepción más tradicional como es el cartel, grabado, danza, música, teatro, hasta las nuevas corrientes como son el *Net Art*, *artivismo*, *performance*, videoarte, arte digital, etc. El propósito es analizar cuál es su impacto simbólico, cultural, político y social en los territorios y comunidades en los que se manifiestan, ya sea el espacio físico: espacio geopolítico delimitado o el espacio virtual global.

Aunque hay una estrecha relación entre el arte y el activismo, que es posible observar a lo largo de la historia en los movimientos sociales, es de mi particular interés para este trabajo, analizar cómo el arte se ha integrado en los movimientos feministas de la denominada Cuarta Ola, que se han valido principalmente de acciones simbólicas en los espacios públicos para manifestar no solo su inconformidad, atendiendo a estéticas de la rebeldía y la ruptura, también al destruir los elementos simbólicos del poder, abren un espacio para colocar algo nuevo, y le otorgan al arte una capacidad política para proponer nuevos imaginarios y dinámicas culturales, políticas y sociales, para llegar a estéticas relacionales y dialógicas que gracias al internet y las redes sociales nos permiten nuevos alcances que generan nuevas respuestas y dinámicas de comunicación y participación.

A pesar de los avances en el movimiento feminista, gracias a la “digitalidad” que permitió la apertura de información, la creación de redes globales y la capacidad de interacción en tiempo real en otros territorios, ha aumentado la participación en el espacio digital. El contraste con la manera en que son percibidas las feministas en el espacio físico se contrapone con el predominio del rechazo social y el cuestionamiento sobre las “formas” en las que se hacen las manifestaciones, actos e intervenciones (a pesar de que accionan desde las múltiples fronteras del arte).

Este trabajo busca también analizar los principales factores culturales, políticos y sociales que influyen en la construcción de los imaginarios colectivos de las feministas contemporáneas en la sociedad mexicana, así como la manera en que interactúan y se entrecruzan los imaginarios y las percepciones en los territorios físicos y digitales, para

de esta manera ver a distancia los alcances y el impacto de sus formas de accionar en el espacio público y digital.

### *Olas del feminismo, arte y espacio público*

El feminismo cobra cada vez más fuerza en el mundo gracias al internet y las redes sociales. Por primera vez en la historia, existen grupos feministas en todos los países que buscan generar una revolución que cambie las condiciones de opresión y desigualdad a las que actualmente se enfrentan las mujeres. A través de las redes sociales comunican sus acciones con otras, como nunca antes, dando paso a la universalización del feminismo. En los últimos años, a partir de la Cuarta Ola del feminismo se ha podido notar un cambio en la manera de protestar de las feministas, resultado de la urgencia de la demanda: mientras más violencia exista, más radicales y transgresoras serán las acciones para exigir seguridad y justicia en las manifestaciones.

El origen de la indignación que ha reunido a mujeres en multitudes conectadas<sup>1</sup> es, sin lugar a dudas, la violencia ejercida en su contra. A las mujeres nos atraviesa el mismo dolor, compartimos las heridas de la violencia expresada de múltiples formas en los distintos escenarios de la realidad cotidiana. No obstante, y a pesar de los logros alcanzados, continuamos en situación de desigualdad, opresión y violencia, las que padecemos únicamente por ser mujeres.

La violencia de género es un hecho que enfrentan las mujeres en mayor o menor grado con independencia de su realidad política, económica, social y cultural. Esta situación ha empujado a las mujeres, a lo largo de la historia, a organizarse no solo en un movimiento social, diverso y en permanente transformación que busca terminar con las relaciones de dominación del sistema, sino que, independientemente de si se asumen como feministas o no, han tenido la necesidad de congregarse en los espacios públicos como estrategia de supervivencia: “estas multitudes surgen cuando todas las alarmas se prenden y buscan detener, poner freno de emergencia al declive

---

<sup>1</sup> Guiomar Rovira aborda el concepto de multitudes conectadas como una colectividad formada por personas que no necesariamente están involucradas activamente en el movimiento, o comparten los valores e ideología del mismo, sino que se reúne en un tiempo y espacio específico, unidos por un deseo genuino de mejorar sus condiciones actuales: “no es una figura de totalidad, sino una dimensión común de las singularidades cuando ponen su vida como un problema compartido”. (Rovira-Sancho, 2017, p. 136)

antidemocrático, la violencia, y el autoritarismo de los estados y las políticas del despojo del sistema global”. (Rovira-Sancho, 2017, 183)

La emergencia frente a la violencia de género ha generado reflexiones que permiten desenmascarar las formas de opresión a las que estamos sometidas: “Poco a poco se llega a entender que la dominación de la mujer está relacionada con otras dominaciones e injusticias, con una sociedad deshumanizada, con el rechazo y destrucción de la naturaleza, con la discriminación a otros a quienes se considera inferiores, desechables, prescindibles, con la mistificación del cuerpo sobre la identidad”. (Huaman Andía, 2010, p. 194)

A pesar de los esfuerzos por visibilizar, cuestionar y criticar el origen de las desigualdades, explotación y violencia del sistema patriarcal que continuamos reproduciendo; sus teorías no han sido lo suficientemente reconocidas e impulsadas desde la academia. Aun cuando desde hace mucho tiempo<sup>2</sup> se hacen críticas profundas sobre el género y su condición de opresión, es bastante reciente la creación de centros de investigación especializados en temas de género en las universidades.<sup>3</sup>

Por su parte, los medios masivos de comunicación, que a su vez influyen en gran medida en la opinión pública, se han dedicado, desde los inicios del movimiento, a crear un imaginario negativo respecto a las mujeres autodenominadas feministas, manipulando y tergiversando la información sobre las protestas y sus causas; desacreditando el movimiento, estigmatizando y criminalizando sus acciones y, sobre todo, descalificando las demandas, invisibilizando las problemáticas. Los medios generan un imaginario social antifeminista que las retrata como mujeres violentas y vandálicas.

Para entender las razones que llevaron a las mujeres feministas a articular los bloques negros,<sup>4</sup> se debe partir de un análisis más allá del acto disruptivo en cuestión.

---

<sup>2</sup> Se puede rastrear a las primeras escritoras feministas que reflexionaron sobre la mujer y su condición de opresión en Christine de Pizán, *La ciudad de las damas* (1405); Marie de Gournay, *Igualdad entre los hombres y las mujeres* (1622) y *Agravio de damas* (1626).

<sup>3</sup> Para más información sobre la creación, evolución histórica e importancia de los centros de investigación sobre estudios de género en las universidades públicas, consultar Buquet Corleto, López González de Orduña, Moreno Esparza, 2020.

<sup>4</sup> Destacados por las constantes intervenciones iconoclastas, pintas y *okupaciones* en edificios de instituciones encargadas de procurar justicia, centros de atención a la mujer, monumentos, plazas públicas, transporte, instituciones educativas, o incluso empresas privadas, bancos y casas de personajes con antecedentes o casos de violencia de género.

No aislarlo, sino analizarlo como un rizoma,<sup>5</sup> en el que cada hecho está conectado, su relación entre ellos es dinámica, abierta y complementaria, y no determinante y cerrada. Como primer paso para la comprensión del fenómeno social, hay que hacer una revisión sobre los antecedentes históricos, económicos, sociales, políticos y culturales que se manifiestan como el resultado de aquellos hechos o factores que forman parte del rizoma y que, en su conjunto, conforman la realidad inmediata.

Mi intención, al hacer un recorrido histórico por las distintas olas del feminismo, es visibilizar los principales cambios sociales y culturales que han generado y cómo ha evolucionado este movimiento a lo largo de la historia. Sobre todo, me interesa destacar la presencia del arte que atraviesa al movimiento.

El arte le ha dado a las mujeres, no solo voz, se ha vuelto fundamental para el movimiento feminista, ha permitido su existencia. Primero, por ser un instrumento de comunicación hacia afuera, a manera de propaganda, como tradicionalmente ha actuado en los movimientos sociales, y segundo, por su posibilidad para recrear el mundo a través de la configuración de elementos simbólicos e imaginarios con la capacidad de transformar la percepción de la realidad que las colectividades experimentan con la obra.

Las feministas se han valido de acciones simbólicas en los espacios públicos para manifestar su inconformidad y su rechazo al sistema dominante, y para ello se han servido de las estéticas de la rebeldía y la ruptura. Al destruir los elementos simbólicos del poder, abren un espacio para colocar algo nuevo, de esta forma le otorgan al arte una capacidad política que le permite proponer nuevas dinámicas culturales y sociales. Romper con la realidad para proponer otra: una en que la mujer deje su lugar pasivo, en la que deje de ser interpretada por otros para apropiarse ella misma de las herramientas que le permitan representarse con voz propia: “Para poder trasladar nuestros placeres y dolores a un papel o a una canción, o a un dibujo, tenemos que tener la sensación de que somos capaces, lo suficiente para creer que nuestras palabras serán escuchadas. Esta es la razón por la que el movimiento de mujeres vivió una explosión de creatividad”. (Federici, 2013, p. 100)

---

<sup>5</sup> Concepto retomado de Deleuze y Guattari: *rizoma* como modelo de conocimiento, que permite tener acceso al conocimiento a través de múltiples puntos de entrada y salida, que no guardan ningún tipo de relación jerárquica en la representación e interpretación de datos, pero que mantienen principios de conexión y heterogeneidad, la multiplicidad de los factores permanece en constante interacción, pero no dependen totalmente una de otra, sino que son abordadas en conjunto. (Deleuze y Guattari, 1988)

A través del arte el cuerpo es explorado como objeto artístico: el arte, la mujer y su cuerpo se relacionan en el espacio de maneras lúdicas, creativas y principalmente simbólicas. Las feministas se posicionan en el espacio público en multitud, sus cuerpos se permiten formar parte de la creación artística, sumergidas en una experiencia estética colectiva cargada de significaciones. Estas representaciones impactan más allá de la temporalidad y las delimitaciones territoriales, generan un fenómeno que permite ser replicado en todo el mundo, en el que se reconoce la autoría de la obra, no obstante, tiene la completa libertad y autonomía para adaptarse de acuerdo con los contextos particulares, logrando de esta manera su reproducción masiva, y también la trascendencia del acontecimiento artístico de protesta, con lo que se genera un mayor impacto social y un cambio en las propias reglas del arte.

El arte es el arma para combatir el sistema que nos oprime como mujeres. Gracias a esto podemos decir que las feministas han logrado crear tácticas de acción revolucionarias, han generado como movimiento social, político y filosófico, potentes cambios a favor de las mujeres y la humanidad, sin tener que utilizar armas o enfrentarse directamente al Estado.

A continuación, haré un recuento histórico para entender cómo es que el arte acompaña al movimiento feminista.

### *Primera Ola del feminismo (siglo XVIII- XIX)*

El fervor de la Revolución Francesa le dio al mundo aires de esperanza renovada, sus ideales de “libertad, igualdad y fraternidad” serán la base y guía para conformar un nuevo proyecto de sociedad que se materializa con la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Inspirado ideológicamente en la declaración de independencia de Estados Unidos, este documento les otorgará a los ciudadanos nuevas libertades frente al sistema de opresión, sentando las bases de lo que posteriormente serán los Derechos Universales. Sin embargo, las mujeres pronto se dieron cuenta de que en la declaración de derechos no estaban consideradas. La Ilustración las dejó en completa oscuridad, sin libertad, ni igualdad ni fraternidad.

Es entonces que ante la necesidad de cambiar sus circunstancias de vida —ya que hasta ese momento eran consideradas seres inferiores, incapaces de tomar sus propias decisiones, de sobrevivir solas o administrar sus propios bienes—, la mujer comienza a agruparse para comenzar un movimiento que buscará acabar con las causas que la

mantienen sometida, dando origen al movimiento feminista. Las mujeres encontraron en la escritura una manera de hacer resistencia, les permitió existir en un mundo que les había negado la palabra. Si, a pesar de formar parte activa en los movimientos revolucionarios, su voz no era tomada en cuenta, ellas la harían escuchar por escrito, a través de los *Cuadernos de Quejas* redactados en 1789, camino por el que las mujeres tomaron un papel en la vida política e hicieron llegar sus denuncias de manera masiva, pero con voz propia.

Marie Gouze, mejor conocida como Olympe de Gouges, hace frente a la exclusión de la mujer en la sociedad, al escribir, en 1791, la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana. Gouze reúne los sentires comunes de mujeres de distintas realidades que reclaman sus derechos civiles, conscientes de que solo se podrá avanzar en materia de derechos humanos cuando todos se hayan tomado en cuenta. Más tarde, la seguirá la filósofa Mary Wollstonecraft, que al escribir en 1792 la Vindicación de los Derechos de la Mujer, abrirá el terreno para comenzar a estructurar una teoría sobre el género al cuestionar el papel “natural” de la mujer en el espacio privado. Plantea la existencia de un privilegio que coloca al hombre en una posición de poder y ventaja sobre la mujer, a partir de la cual se asume que gran parte de la conducta y el temperamento de las mujeres se debe a su situación de dependencia económica y falta de libertad y no a una predisposición biológica.

Estas nuevas maneras de pensar el género y el papel de la mujer en la sociedad, no fueron bien recibidas, evidentemente: “La prensa revolucionaria de la época lo explica claramente cuando establecen que habían transgredido las leyes naturales abjurando su destino de madres y esposas, queriendo ser hombres de Estado”. (Aguilar Barriga, 2020) Los medios de comunicación influyeron en gran medida para que predominará un imaginario negativo y rechazo social hacia estas mujeres que se negaban a cumplir con las “tareas de género”, desafiando con ello los roles establecidos.

A pesar de que ahora las mujeres pueden decidir sobre sí mismas y ocupar espacios que hasta entonces les fueron negados, seguían sin ser tomadas en cuenta en el sector económico y en las decisiones de Estado, lo que las llevará a la Segunda Ola del feminismo: el movimiento sufragista.

*Segunda Ola del feminismo (segunda mitad del siglo XIX-primer tercio del siglo XX)*

En un periodo de tres décadas, la humanidad entera es sacudida por dos guerras mundiales, hecho que impacta en la realidad de las mujeres, en la manera en la que conciben el mundo y a sí mismas. Se quedaron al frente no solo del hogar y la familia, también de la economía y la producción, ante la necesidad de mantener activo el engranaje del sistema económico debido a la ausencia de hombres, que eran enviados a la guerra.

Las mujeres adquieren más confianza en sí mismas al obtener mayor grado de autonomía, su ingreso al campo laboral les otorgó una capacidad económica que se reflejó en un cambio de conducta al rechazar la disciplina familiar y la dependencia a los hombres, se descubrieron capaces de mantenerse por sí mismas, lo que generó cambios importantes en el imaginario social y cultural respecto a los roles de género.

Sin embargo, las cosas para la mujer no serían tan sencillas. A pesar de que su entrada al campo laboral les dio independencia económica, esto no representaba necesariamente una mejoría en su situación de vida, se percataron de que las condiciones eran desiguales, tanto en sus espacios de trabajo como en los hogares, al estar más dispuestas a realizar jornadas laborales en condiciones de explotación, además de que las tareas domésticas les seguían siendo impuestas con lo que terminaban por cumplir una doble jornada de trabajo.

El imaginario social impactará en las mujeres feministas a nivel emocional: “mientras que realizar huelgas en fábricas producía conflictos con los patrones y jefes, la mera idea de dejar de trabajar en el hogar producía conflictos internos, además de sentimientos de culpa y responsabilidad, debido a la identificación afectiva y emocional con el trabajo”. (Gil, 2011, p. 285) Las tareas domésticas se le imponen a la mujer y además se las atribuye a su naturaleza ontológica. “La diferencia con el trabajo doméstico reside en el hecho de que este no sólo se le ha impuesto a las mujeres, sino que ha sido transformado en un atributo natural de nuestra psique y personalidad femenina”. (Federici, 2013, p. 37) A su vez, en todo el mundo, comenzaron a resonar las teorías de autoras como Simone de Beauvoir (*El segundo sexo*, 1949), Betty Friedman (*La mística de la feminidad*, 1963), Kate Millet (*La política sexual*, 1969), Shulamith Firestone (*La dialéctica del sexo*, 1970), Christine Delphy (*El enemigo principal*, 1970) o Carla Lonzi (*Escupamos sobre Hegel*, 1972), que servirán de base para construir las teorías feministas. Este impulso académico las llevará a replantear con más fuerza la

condición de género y la imposición del trabajo “del hogar”, considerándolo la base de la explotación y la desigualdad.

Todos los días se aprende sobre explotación, desde niños aprendemos a relacionar el trabajo doméstico y de cuidados como algo inherente a las mujeres, son las madres las que sostienen la vida y también el sistema: “Es precisamente esta peculiar combinación de servicios físicos, emocionales, sexuales que conforman el rol de sirvienta que las amas de casa deben desempeñar para el capital lo que hace su trabajo tan pesado y al mismo tiempo tan invisible”. (Federici, 2013, p. 38) Este trabajo invisibilizado por años ha sido asumido por la mujer como un deber, “Detrás de cada gran hombre, hay una gran mujer”.

Detrás de cada hombre que es explotado por el sistema capitalista, se encuentra de base el trabajo invisibilizado de una mujer que apoya a ese hombre; que lava y plancha las camisas y pantalones; que cocina rico y saludable; que administra cuidadosamente los recursos económicos para sostener el hogar; que cuida y educa a los niños; que atiende a los abuelos y los enfermos de la casa; que mantiene limpios los espacios y decora por temporadas para que se sienta el “calor de hogar”; que se procura físicamente, sin llegar a la vanidad, para estar siempre bonita y ser sexualmente deseable; que escucha los problemas de su marido en silencio y lo motiva a seguir adelante; que lo espera en casa contenta y aguanta su mal carácter, e incluso sirve de descarga a su frustración cuando este acumula demasiado estrés por su trabajo. Sin esa gran mujer que realiza todo ese trabajo detrás, como si se tratase de su deber, el tiempo y esfuerzo que implica realizar esas tareas reducirían considerablemente la energía y rendimiento de esos grandes hombres, limitando las posibilidades de acción y por tanto de explotación.

Las mujeres creyeron que, al negarse a realizar el trabajo doméstico, lograrían hacer responsable a toda la sociedad y que se generaría una nueva repartición del trabajo; abandonaron sus hogares para posicionarse en los espacios públicos y buscaron oportunidades en el campo laboral y político. Sin embargo, esto no pudo estar más equivocado, ya que nadie asumió las tareas en su lugar, y debido a que los roles asignados tradicionalmente entraron en crisis se intensificaron los problemas y la violencia hacia la mujer dentro de los núcleos familiares, laborales y sociales. La cultura continúa perpetuando escenarios de desigualdad al insistir en colocar a la mujer en el centro de los trabajos domésticos, reproductivos y de cuidados. Lo hace cuando reemplaza la ausencia de la mujer profesionista en el hogar por otra mujer

que se hará cargo de cumplir las tareas necesarias para el sostén de la vida, pero en condiciones de mayor marginación y precariedad económica. Estas mujeres, a su vez, también abandonan su hogar, dejando a cargo a otras mujeres, para crear lo que la autora Silvia L. Gil llama “cadena de cuidados”.<sup>6</sup>

El cuerpo de la mujer ha sido permanentemente explotado, despreciado,<sup>7</sup> objetivado, limitado por su condición de género, relegado al espacio privado. Por ello, para las feministas será fundamental la apropiación del cuerpo y del espacio público. En primer lugar, lo hacen negándose a continuar reproduciendo hijos para las guerras, lo que coincidirá con la aparición de la píldora anticonceptiva, y le devolverá el poder sobre su cuerpo y su sexualidad, que al mismo tiempo provoca profundos cambios en las relaciones sociales. La revolución sexual en esta época atiende esta necesidad de la mujer de reconocerse como sujeto y no verse meramente como un objeto sexual, para reclamar su cuerpo, liberarlo del papel impuesto que ha estado obligada a representar, lo que le permitirá nuevas maneras de constituirse en la sociedad. Y, en segundo lugar, porque al apoderarse del espacio público, en colectividad, el cuerpo reconoce su poder performativo. Esta capacidad performativa le permite al cuerpo representar un papel,<sup>8</sup> asumiendo una nueva dimensión social en el espacio.

Para las feministas el arte en esta etapa será explorado de manera más amplia, deja de ser exclusivo de los artistas, se vuelve abierto y accesible a todas para servir de herramienta para accionar en colectividad en el espacio público, así como para comunicar dentro y fuera del movimiento. “Mujeres que nunca habían sido capaces de hablar en público aprendieron a dar discursos, otras que estaban convencidas de su falta de talento escribían canciones, diseñan pancartas y carteles. Lo que supuso una poderosa experiencia colectiva.” (Federici, 2013, p. 99)

---

<sup>6</sup> “Los hogares han dejado de tener el mismo significado porque miles de mujeres han decidido emigrar en dirección a las ciudades globales como modo de resistencia, fuga y búsqueda de nuevos horizontes de vida para ellas mismas y en ocasiones para las personas que dejan atrás.” (Gil, 2011, p. 233)

<sup>7</sup> Al sujetarse a estándares de belleza el cuerpo es constantemente despreciado por las mujeres, al respecto Silvia Federici menciona “Lo odiamos porque estamos habituadas a observarlo desde afuera, con los ojos de hombres que conocemos, y con la mente puesta en el cuerpo como mercancía. Lo odiamos porque estamos acostumbradas a verlo como algo que hay que vender, algo que está alienado de nosotros y que está siempre en el mostrador. Lo odiamos porque somos conscientes de todo lo que depende de él”. (Federici, 2013, p. 48)

<sup>8</sup> “Que la realidad de género sea performativa significa, muy sencillamente, que es real sólo en medida que es actuada.” (Butler y Lourties, 1998, p. 309)

Lo personal es político, la mujer comienza a desenvolverse desde su individualidad en colectivo, empujando cambios en las maneras en las que se llevan a cabo las relaciones de poder dentro de los hogares, espacios educativos y laborales. Ocupa cada vez más territorio en lo público, mejora las condiciones de trabajo, gana participación política y derechos humanos. Al conseguir el sufragio femenino, parecía que por fin estaban logrando esa tan anhelada igualdad, que el movimiento feminista había triunfado e incluso comenzaba su institucionalización con la aparición de organizaciones políticas, académicas y sociales que se encargarían de continuar el proceso de transformación social que buscaba el movimiento. Mas estos cambios crearon tensiones y resentimientos en muchos hombres que vieron amenazados sus privilegios y condiciones de poder, que no están dispuestos a renunciar a su papel y participación en el espacio público y que ante la ausencia de la mujer en el espacio privado, no asumieron ninguna tarea doméstica, reproductiva o de cuidados. Esto desató mayor violencia hacia la mujer.

La sociedad se resiste a hacerse cargo de estos trabajos, insiste en imponerlos a la mujer que continúa atrapada en el imaginario colectivo de la naturaleza femenina y su rol en la familia, mismos que se construyen en gran medida gracias a los medios de comunicación que alimentan la opinión pública, y la creciente industria del cine y la televisión que permean en el imaginario y la cultura popular, representando un espectáculo<sup>9</sup> que determinará el modelo de mujer a seguir, capaz de triunfar en el trabajo y el hogar.

El aumento de la violencia de género, la decepción tras los pocos alcances de las instituciones del feminismo al no conseguir las esperadas garantías, la falsa ilusión de igualdad alcanzada y la apatía hacia el movimiento por parte de las mujeres de las nuevas generaciones, obligan al movimiento feminista a arrojarse a una ola que traerá una explosión de significados, nuevos sentidos de lucha y, principalmente, una fuerte carga artística que gracias a las nuevas tecnologías comienzan a desarrollarse como nunca antes.

---

<sup>9</sup> Guy Debord analiza a detalle cómo el imaginario colectivo se construye por medio de la televisión y el cine, a través de una representación del ideal de vida, a manera de espectáculo que determina la manera en la que interactuamos socialmente y las relaciones económicas que generamos a partir de su representación reflejada en la pantalla. (Debord, 1995)

*Tercera Ola del feminismo (segunda mitad del siglo XX-comienzos del siglo XXI)*

La violencia atraviesa silenciosa la vida. Las consecuencias devastadoras que tiene la sobreexplotación de la naturaleza comienzan a hacer estragos en el medio ambiente y en la calidad de vida de las personas, las extremas desigualdades del sistema económico, la permanencia de las guerras como estrategia de dominación,<sup>10</sup> y el despojo de territorios y recursos, obliga a poblaciones enteras, principalmente del sur, a emigrar de forma masiva, perdiendo no solo sus hogares y cultura, sino algo más importante: sus derechos humanos fundamentales.

Una renovada esperanza, resultado del desencanto hacia el capitalismo, que no ha representado un cambio positivo para el mundo, al contrario, precariza la existencia, principalmente en aquellos países en donde las industrias transnacionales se han instalado para la producción de sus mercancías; dan muestra de una nueva generación de jóvenes en busca de verdaderas formas de democracia, lo que detonó una explosión de movimientos antisistema<sup>11</sup> que surgirán de manera simultánea.

El movimiento *hippie*, los movimientos estudiantiles de 1968, el movimiento feminista, los movimientos obreros y campesinos de los años setenta, así como las luchas de los pueblos originarios en contra del extractivismo y el despojo de sus territorios, dan evidencia del malestar global ante un sistema que no ofrece ninguna garantía para el futuro.

Los movimientos sociales evolucionarán significativamente respecto a las maneras en las que interactúan en el espacio público, generando momentos que les permitirán ir más allá de solo exigir el cumplimiento de sus demandas: “momentos de protesta, ya no como medio de obtención de algo sino como momentos de un hacerse, de un desplazamiento de los sujetos con relación al mundo en donde viven y con relación a sí mismos”. (Ruiz Di Giovanni, 2016) Colectivos como Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell (WITCH) comenzarán a destacar por sus dosis de irreverencia y cinismo con las que comienzan a confrontar al sistema.

---

<sup>10</sup> “Primero la guerra y después la ayuda humanitaria pueden ser usadas para re-colonizar un país, introducirlo en el mercado y romper su resistencia a la dependencia económica y política.” (Federici, 2013, p. 137)

<sup>11</sup> En los años setenta se da un auge de nuevos movimientos sociales considerados de izquierda libertaria en Europa y América Latina.

La conducta desobediente<sup>12</sup> de los jóvenes que rechazan el sistema económico y se enfrentan al Estado se manifiesta en grandes multitudes que ahora destacan por la manera en que los activistas “ponen el cuerpo”,<sup>13</sup> que se juegan sus derechos en un plano espacial simbólico, al luchar no solo por la individualidad, sino por el resto, “en colectividad para el colectivo”, organizados en una arquitectura social particular:

Quando pensamos en lo que significa formar una multitud, una multitud creciente, y lo que significa desplazarse por un espacio de una manera que niega la distinción entre lo público y lo privado, se ve de alguna manera que los cuerpos en su pluralidad reclaman a la gente, encuentran y producen audiencia a través de aprovechamiento y la reconfiguración de los entornos materiales. (Butler, 2011, p. 92)

Esta alianza de los cuerpos, que actúan en colectivo para manifestarse en conjunto y que dan “muestra que los de abajo se están movilizandando de nuevo, y que una nueva generación se dirige a las plazas decidida a reclamar su futuro, eligiendo formas de rebelión que pueden potencialmente tender puentes entre las principales brechas sociales” (Federici, 2013, p. 173); será clave para generar acciones con una potente carga imaginativa y creativa que buscan la disrupción y una ruptura.

La estética de la rebeldía estará fuertemente influida por los movimientos artísticos de la época, que también buscan romper con la tradición, con los valores clásicos y los elementos que componen la obra de arte y, sobre todo, con los espacios destinados a su exposición, creando nuevos valores estéticos, buscando interactuar con la realidad que los rodea y hacer del arte una herramienta de emancipación del individuo. Movimientos artísticos como *La vanguardia* o *La Internacional Situacionista* permitirán la comunicación e interacción entre artistas y activistas que consideran este tipo de estéticas de la ruptura como elementos útiles para accionar y transformar la realidad a la que se enfrentan, ya que tanto

---

<sup>12</sup> Retomo el concepto de desobediencia social de Marcelo Expósito: “La desobediencia que aquí interesa no sólo impugna una ley —como comúnmente se afirma, navegando en efecto entre la dialéctica legalidad/ legitimidad—, sino que también excede la norma consensual, incluso aquella que busca comprenderla o justificarla, produciendo todo tipo de experiencias, saberes, afectos militantes que fluyen, atravesando las instituciones sociales, para anudarse y constituir otros lazos de sociabilidad, proyectos de formas y espacios de vida antiautoritarios”. (Expósito, 2004, p. 4)

<sup>13</sup> “Los cuerpos en la calle se distribuyen en el espacio de presencia con el fin de luchar y negar las formas existentes de legitimidad política.” (Butler, 2011, p. 100)

para los artistas como para los activistas, la calle será el campo de acción y el espacio necesario por conquistar; ambos comparten la necesidad de romper con lo cotidiano de los espacios.

Nelly Richard, en su obra *La subordinación de los signos*, menciona que la intención del arte es sobrepasar y transgredir los escenarios tradicionales, atravesar el campo de la política y de la sociedad, para arrojarse a la cotidianidad de los espacios públicos, tomando las calles. “La calle, ‘al expandir la realidad de público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él’ denuncia la convencionalidad que distinguen (reclaman y favorecen) el significado privativo del arte.” (Richard, 1994, p. 41)

El movimiento Act Up y, posteriormente, los movimientos Reclaim the Streets, Occupy, Street Party, y el de Los y Las Desobedientes en Italia, dan muestra de la relevancia del uso del cuerpo como agente político, y de los rituales de la fiesta para romper con lo establecido y, sobre todo, tomar por sorpresa las calles que les pertenecen a los cuerpos en acción, “la alegría y el baile como formas de protesta se entienden como una manera de producir un contagio social que supera las fronteras de la militancia clásica, conectando con otras inquietudes y subjetividades no necesariamente politizadas en un sentido convencional”. (Gil, 2011, p. 240)

En América Latina surgirán movimientos de activistas-artistas autodenominados “artistas”<sup>14</sup> que utilizarán su creación como acto de denuncia y crítica ante la ola de violencia y la represión vivida en sus latitudes: “con la intención de concretar de una vez por todas, de forma disruptiva e iconoclasta, la anhelada fusión vanguardista entre el arte y la vida”. (Expósito, 2012, p. 46) Las prácticas artísticas en las manifestaciones se convierten en un modo de problematizar la realidad, dan paso a nuevas interpretaciones del mundo, ante la indignación global por las crisis humanitarias derivadas del sistema capitalista cada vez más *gore*.<sup>15</sup>

No hay futuro, por eso tomamos el presente a través del arte. Surgen nuevas prácticas frente a la emergencia de vida, con la clara tendencia de reconfigurar el espacio a partir de la ruptura: “las nuevas prácticas de expresión artística contracultural,

---

<sup>14</sup> *Artististas*, según la definición de Marcelo Expósito son “modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte”. (Expósito, 2012, p. 43)

<sup>15</sup> Este concepto de *capitalismo gore* se puede ver en la autora Guiomar Rovira (2017) quien lo retoma como un proceso de socialización por el consumo como única vía de mantenimiento de los vínculos sociales.

dentro de los ámbitos públicos metropolitanos, han servido para designar una nueva iconosfera contemporánea en la que se puede percibir cómo existe cierto interés por alterar el espacio urbano”. (Rovira-Sancho, 2017, p. 210) Tienen la autonomía con un sentido de colectividad como uno de sus principales objetivos, la cultura del *Do It Yourself* (DIY) es un ejemplo de esto.

La cultura punk surge con una actitud desenfadada, irónica e irreverente, con lo cual genera una contracultura que denuncia el poder y sus valores contradictorios, con una fuerte necesidad de alterar el espacio y la realidad utilizando como forma de acción el caos y la disrupción: “sus rasgos sirvieron como esbozos para crear una estética de resistencia con la idea de plantear una visión del mundo en la que perviviera una atracción hacia la anarquía, el nihilismo y la negación absoluta a lo que pudiera pasar en el futuro (*No Future*)”. (Gómez Alonso, 2013, p. 206) En este periodo surge también, debido a la incertidumbre y la especulación inmobiliaria, un movimiento que transgrede la vida pública al accionar de forma todavía más radical, por la manera en la que interviene los espacios: el movimiento Okupa.

Para las mujeres de esta ola el cuerpo se coloca al frente de la lucha, puesto que es a través de él que se ejerce la explotación. Es el cuerpo, privado de sus garantías, el que reclama un lugar, al tomar los espacios para romper con la realidad que se niega a aceptar, para representar en cambio otra cosa. Las feministas en España se organizan en sus propias *okupaciones* y grupos radicales como el Colectivo Ligadera, Colectivo Ruda, Mambo y la Escalera Karakola. En 1979, en Chile surge el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), en el que destaca el trabajo de la artista Lotty Rosenfeld, que tomará gran importancia con las intervenciones de cruces en espacios emblemáticos del mundo, encabezando el movimiento No+. El colectivo Cerrucha, en México; en Chile, el colectivo Las bistec; en Argentina, el colectivo Mujeres Públicas; Code Pink, en Estados Unidos; Mujeres Creando, en Bolivia y otros como Nosotras Podemos, la colectiva de arte Guerrilla Girls, La Revuelta y el trabajo de artistas como Ana Mendieta, Nelbia Romero, Laurie Anderson, Carla Stellweg, Jenny Holzer, entre otras, cuyas propuestas estéticas contribuyen a la resistencia cultural mediante el *performance* y las intervenciones en el espacio, se juegan la vida a través del cuerpo, que al ser completamente vulnerable se vuelve la principal cuestión política.

Las madres encabezaron sus propios movimientos en busca de justicia y verdad para sus hijos, en contra de las guerras. Organizadas en defensa de los territorios y de los recursos naturales, destacan por su potencial revolucionario y organizativo, se han

vuelto símbolos de lucha y resistencia. Las Madres de Plaza de Mayo, en Argentina; las Ollas Comunes, de Chile, y los Clubes de Madres, del Barrio Cruz de Mayo en Perú; en Brasil, los Clubes de Madres Históricas; Las COMADRES, en El Salvador; Las Madres de las Delicias, en Colombia; en Guatemala, la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala (Conavigua); las Madres de Héroe y Mártires, en Nicaragua, son algunas de las colectivas que dan ejemplo de las formas en que las mujeres se organizan.

Las migraciones masivas ocasionadas principalmente por la violencia, las guerras y la precariedad, han dado como resultado una crisis en la cadena de cuidados asumidos por las mujeres, con lo que se ha generado el fenómeno de “maternidad global”.<sup>16</sup> “Los hogares han dejado de tener el mismo significado porque miles de mujeres han decidido emigrar en dirección a las ciudades globales como modo de resistencia, fuga y búsqueda de nuevos horizontes de vida para ellas mismas y en ocasiones para las personas que dejan atrás” (Gil, 2011, p. 233), es por esto que la madre es la que reclama por sus hijos del mundo, porque sufre el abandono y ella misma se ve forzada a abandonar a sus hijos.

A partir de la Tercera Ola, las feministas, más allá de apostar y dirigir su lucha para lograr la igualdad, se darán cuenta de las múltiples diferencias y realidades que atraviesan a las mujeres. El movimiento feminista se convierte entonces en un movimiento de las diferencias; juntas, pero no revueltas, conectadas porque todas son atravesadas por el sistema, pero de maneras distintas; cada una toma su camino, asume en solitario sus propias realidades y formas de luchar. El feminismo vivió una institucionalización, principalmente en el norte del globo, con consecuencias paralizantes, como menciona Silvia L. Gil (2011). Desactivar su capacidad crítica y su radicalidad limitó la transformación de reformas legales, se abandonaron los contenidos transgresores, lo que generó una brecha entre el movimiento y su institucionalización. Se crea la idea de que el feminismo es cuestión de especialistas y no de las mujeres y sus movimientos, además de que, al insertarse en las lógicas del Estado, las luchas serán sometidas a las prioridades políticas antes que a las de las mujeres: “la institucionalización del feminismo supone la integración de la mujer al

---

<sup>16</sup> “Maternidad global” y “cuidados globales” se entiende como el fenómeno en que las mujeres migrantes, principalmente del sur al norte del globo, asumen las tareas domésticas y de cuidados de otras o mujeres, abandonan a sus propias familias o delegando la responsabilidad a su vez a otras mujeres.

sistema de producción capitalista, no a la construcción de un nuevo mundo, o a una ruptura real con las estructuras de poder”. (Gil, 2011, p. 117)

En esta etapa las mujeres se organizan en multitudes conectadas, participan con el cuerpo, el arte y las ideas en los movimientos. Mujeres en resistencia y contra el sistema, pero no por eso asumidas como feministas, tal vez porque estas representaban lo contrario a la virtud dentro del imaginario colectivo: “ser feminista se equipara a ser bruja, mala madre, solterona, come-niños, odia hombres, lesbiana”. (Gómez-Ramírez y Reyes Cruz, 2019, p. 48) El estigma social hacia las feministas influyó para que muchas se negaran a reconocerse o asumirse como tales y, más bien, atribuyeron su participación activa en los movimientos, como un reflejo del momento histórico que vivían.

El sistema capitalista avanza voraz. Enmascarado de progreso ha ganado terreno entre los individuos del mundo que confían en sus instituciones, lo que provoca un estado de conformismo y una apatía que paraliza las luchas antisistema. El movimiento zapatista,<sup>17</sup> al comienzo de los noventa, escribe la autora Guiomar Rovira-Sancho, viene a refrescar los valores de resistencia e inspira un nuevo horizonte de lucha global: “Una ola de movilización global surgió en apoyo a los indígenas rebeldes de Chiapas. Y de forma espontánea, una red transnacional de solidaridad se ensambló con nodos en todo el mundo, apropiándose del entonces nuevo instrumento de comunicación: Internet” (2017, p. 58). Gracias a los avances de la tecnología y el surgimiento del internet, los individuos podrán comunicarse como jamás en la historia: “En los espacios de las redes de comunicación se fueron gestando nociones comunes sobre la dominación y sobre la resistencia. Internet resultó el instrumento perfecto para una red que enlazará las luchas locales ante la necesidad cada vez mayor de apoyo mutuo y de actuar concertadamente a nivel transnacional”. (Rovira-Sancho, 2017)

La tecnología expande las capacidades de organización y comunicación de los movimientos que se interconectan en los nuevos espacios digitales “los lugares online donde se construye una serie de códigos culturales, efímeros o duraderos, donde la gente se instala y genera procesos que inciden luego en el espacio de la vida *offline*”. (Rovira-Sancho, 2017, p. 188)

Movimientos como el ciberactivismo, el *network activism*, las multitudes conectadas y las redes altermundistas surgen en los espacios *online* como resistencia

---

<sup>17</sup> “La red zapatista construyó un imaginario que dinamizó la esperanza y las nociones comunes para las luchas más allá de sus espacios territoriales”. (Rovira-Sancho, 2017, p. 73)

al mundo *offline*. Judith Butler se refiere a esta doble dimensión espacial que ocupan los cuerpos gracias a internet, como una forma de participar en los movimientos a través de las redes digitales: “Los cuerpos se encuentran en línea, en las redes, deben considerarse en ambos lugares, aquí y allá, ahora y entonces, en movimiento y estáticos, con consecuencias políticas seguidas por las modalidades de tiempo y espacio” (2012, p. 107). Feministas como Sadie Plant (ciberfeminismo), Donna Haraway (manifiesto *cyborg*) o la artista alemana Cornelia Solfrank, marcarán un precedente sobre las maneras en las que son concebidos los cuerpos en la red. Dan paso a colectivos como Bad grrls, Riot grrls, y el feminismo *cyborg*, que ahora se conectan en ambos espacios; en el físico, al momento de realizar la acción de protesta y, en el digital, con su capacidad de reproducción y permanencia: “lo *offline-online* no se desconecta, somos y seguiremos siendo lo que nos atraviesa en estos dos espacios, una construcción interconectada de vivencias, sentimientos, agresiones, pasiones, nuestro cuerpo físico cargado de experiencias digitales”. (Trejo Castro, 2018, p. 70)

Internet brindó nuevas posibilidades de expresión y comunicación. Por primera vez, los mismos protagonistas podían tomar la palabra, compartir sus acciones, ideologías y emociones en los espacios digitales recién conquistados. Blogs, wikis, páginas web y redes sociales comenzarán a proliferar, generando espacios nuevos para comunicar y luchar. La guerrilla de la comunicación, el periodismo ciudadano y los medios libres harán frente a los medios de comunicación tradicionales cambiando las dinámicas entre los medios y los movimientos, así como sus estrategias de comunicación.

### *La Cuarta Ola del feminismo (siglo XXI-actualidad)*

El capitalismo no solo ha podido adaptarse a las tecnologías, sino que gracias a ellas evolucionó en sus formas de explotación y modelos de consumo, dejó así en segundo plano los objetos producidos para centrarse en explotar y mercantilizar directamente a los individuos, desde lo más íntimo: sus cuerpos y sus afectos: “las plataformas de redes sociales cambian el modo de operar de la comunicación no sólo en el momento de su producción y distribución sino en el momento de su consumo”. (Rovira-Sancho, 2017, p. 131) Toda la información que depositamos en nuestras redes sociales se acumula y

se analiza para lograr que los mercados incrementen su número de consumidores. Los *big data* y la ingeniería social colaboran en conjunto, apoyados por tecnologías como la inteligencia artificial (IA), para descifrar las emociones y los patrones de consumo de los individuos, con la intención de generar mayor dependencia y necesidad, y de aprovechar los datos y la información personal. Más que en un territorio de libertad, el capitalismo convirtió el internet en un nuevo mercado.

Grupos como Anonymous se manifestarán en contra los gobiernos corruptos y la explotación de datos. Denuncian la manipulación de los medios de comunicación tradicionales mediante actos de protesta que el Estado considera terrorismo. Estos grupos están organizados sin necesidad de reconocimiento entre sus miembros, difuminan todo liderazgo, los une la misma indignación y la necesidad de participación. El movimiento #Yosoy132 en México resonará en todo el mundo por la manera en que las redes sociales influyeron en la comunicación y la acción contestataria. Las nuevas narrativas generadas a partir del uso de las redes sociales buscan conmover a las audiencias, moverlas a “darse cuenta” con actos poético-políticos, “en el 132 todos se hicieron poetas, no sólo con guitarra en los autobuses del transporte público, sino con el video, el *performance*, la gráfica, el gesto, la sonrisa”. (Rovira-Sancho, 2017, p. 212) Otro movimiento que tuvo aún mayor impacto global fue la búsqueda de los 43 normalistas desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero.

La capacidad de escalar las protestas en una modalidad híbrida, para generar un acontecimiento aumentado o hiperconectado con un alto nivel simbólico capaz de atravesar a multitudes que comparten la indignación y el deseo de hacer algo para cambiar la situación actual, ha permitido generar redes globales que surgen en la “digitalidad” capaces de convocar a tomar el espacio público, apropiándose con el cuerpo, comunicando en directo para todo el globo. La acampada en la plaza Puerta del Sol, en España, en 2011; la *Okupación* en el Parque Guezi, en Estambul, en 2012, o la Primavera Árabe derivada de la toma de la plaza Tahrir, en el Cairo, son claros ejemplos de cómo es que la digitalidad genera transformación en ambos espacios, el *online* y el *offline*. Una ola de multitudes conectadas en red actúa en conjunto de manera esporádica, intensa y performativa, pero con la imposibilidad de sostenerse en esta condición de excepcionalidad. Volátiles como las mismas emociones, mas lo suficientemente potentes como para impulsar cambios históricos.

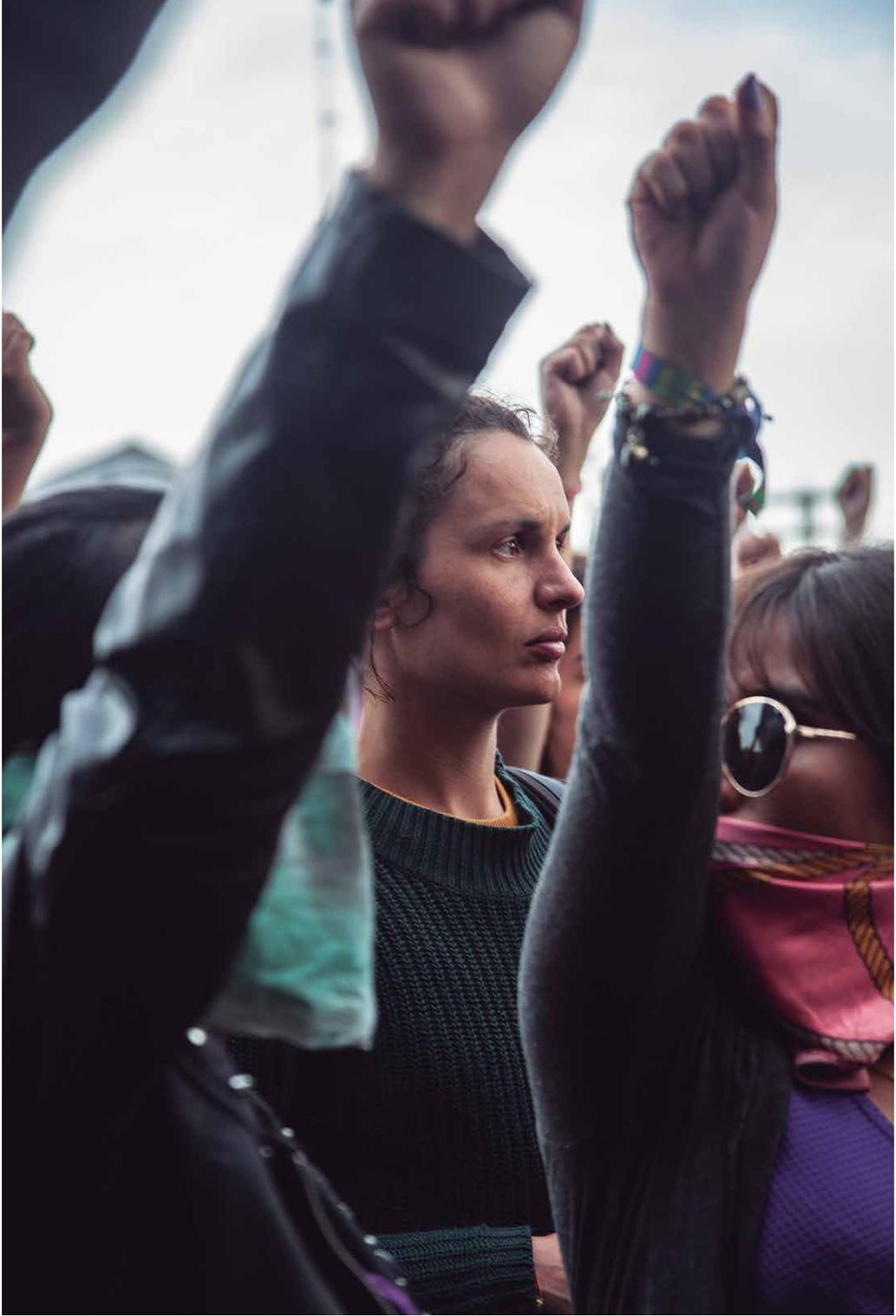


Imagen 1. 8M. Marcha Separatista. Toluca, Estado de México, 2020. Fotografía: ©Alejandra Aleyda Calderón.

Para las mujeres del nuevo milenio el uso de las redes sociales tuvo un impacto significativo, ya que les permitió enlazarse con otras mujeres que se encontraban atrincheradas, luchando en solitario, formando espacios donde poder hacer comunidad, intercambiar saberes y organizarse. Gracias a este tipo de globalización el movimiento feminista se fortalece y expande por todo el mundo.

**Imagen 2.**  
**8M Marcha Separatista. Toluca, Estado de México, 2020.**



Fotografía: ©Alejandra Aleyda Calderón.

La Revolución de los Corpiños en Argentina (2006), en la que el colectivo La Revuelta colocó en el espacio público ropa interior, principalmente femenina, como protesta por la violencia sexual, las distintas instalaciones en las instituciones de procuración de justicia, sus *performances* como el de “Las novias de la decepción” (2006), sus constantes escraches de figuras públicas relacionadas con la violencia de género; las mujeres italianas (2011) que se movilizaron de forma masiva con el lema: “Si no ahora, ¿cuándo?”, el movimiento “Ni una menos” (2015) y “Vivas nos queremos” en contra del feminicidio (2016) en Argentina; la Women’s March (2017) contra el presidente Trump replicada en Londres, París, Roma, Madrid, Barcelona y otras ciudades de Estados Unidos; las marchas multitudinarias en contra del grupo “La Manada”, acusado de violación tumultuaria a una mujer en España (2016 y 2018); el

primer paro internacional de mujeres con el #8M, el 8 de marzo de 2017, en el que participaron 57 países, dan cuenta de cómo las feministas han utilizado el arte como vehículo para manifestarse en contra de una realidad y también de su necesidad de congregarse para reclamar por sus vidas. Las feministas de la Cuarta Ola denuncian su situación de opresión y rechazan abiertamente los valores del sistema patriarcal, pero esta vez con mayor consciencia sobre las formas sutiles en las se ejerce la explotación y la violencia hacia la mujer, principalmente la sexual.

Las mujeres pronto se percatan del impacto de las redes y las usarán a favor para combatir la violencia: #balancetonporc (“Denuncia a tu puercó”), el movimiento que nace en las redes sociales, principalmente en Twitter (en la actualidad X), como estrategia de denuncia contra el acoso y la violencia sexual, impulsado por la francesa Sandra Muller en 2017, coloca en el mapa nuevas posibilidades de denuncia y visibilización, pero, sobre todo, genera una nueva forma de presionar cambios en las estructuras políticas, sociales, culturales y económicas. El movimiento #MeToo (2017), que surgió a partir de un reportaje publicado en *The New York Times*: “El caso Weinstein” (2017), en el que decenas de mujeres acusaron al famoso y poderoso productor de Hollywood, Harvey Weinstein de violencia sexual, detonó que cientos de mujeres se sumaran a la ola de denuncias en contra del productor. Con esto se promovió una onda expansiva de denuncias que atravesó el globo gracias a las redes sociales, lo que causó una indignación colectiva y actos de protesta en contra de la impunidad, la naturalización y la aceptación silenciosa de la violencia sexual en los espacios laborales.

En México (2018), la actriz Karla Souza denunció, en una entrevista en televisión, la violencia sexual que vivió por parte del ex productor de Televisa, Gustavo Loza, lo que desató denuncias masivas en las redes sociales con el #MeToo y #YoTeCreo, para apoyar a la actriz en contra de la violencia digital y el *ciberbullying* a los que se enfrentó. El efecto del #MeToo se expandió rápidamente con la creación en Twitter de las cuentas: #MeTooMéxico, que alcanzó todas las áreas profesionales y académicas. El #MeToo se convirtió en una plataforma de denuncia anónima, que buscaba evidenciar la realidad que viven las mujeres en cuanto a la violencia sexual, laboral y escolar, sobre todo se centraba en generar presión colectiva para llegar a la acción punitiva. Por primera vez se ponía sobre la mesa el tema del acoso en la agenda pública: los medios de comunicación masiva invitaban a feministas académicas, como Marta Lamas, para discutir en sus noticieros, en horario estelar, sobre los límites entre lo permitido y lo

que se podía calificar como violencia sexual. Esto creó la ilusión de triunfo dentro de los grupos feministas, al conseguir la destitución de sus cargos y de puestos de trabajo de algunos personajes acusados, incluso aquellos que habían estado protegidos por su poder o posición. Sin embargo, el movimiento #MeToo fue fuertemente criticado a nivel social, lo que causó divisiones dentro de los grupos feministas ya que, contrario a las denuncias masivas globales, en las que las mujeres alzaban la voz y se mostraban abiertamente como víctimas, en México, las denuncias se hacían de manera anónima, lo que daba paso a la poca credibilidad de las mismas; como respuesta a esto, surgió #Yosítecreo, pese a lo cual, el movimiento tuvo su fractura definitiva luego del suicidio del músico mexicano Armando Vega Gil, integrante de la banda de rock Botellita de Jerez (2019). No obstante, las denuncias continuaron buscando espacios para hacerse visibles, ejemplo de ello son los tendedores de denuncias que se colocan en espacios públicos.

El feminismo se expande por todo el mundo a pasos acelerados, ganando terreno entre las nuevas generaciones que se asumen fuerte y claro como feministas, a pesar de la resistencia de la sociedad y los ataques de los medios de comunicación. Las mujeres jóvenes están cada vez más dispuestas al ejercicio de métodos de protesta cada vez más radicales como táctica de visibilización de las demandas, para ser tomadas en cuenta, lo que las enfrenta a la estigmatización y la represión del Estado: “el recurrir a repertorios de protesta cada vez más violentos es un arma de doble filo para los movimientos: generan por fin su existencia pública a través de imágenes que se difunden masivamente, pero no se les da la voz; al revés, la violencia implica descalificación, criminalización, y muchas veces contribuye a legitimar la represión”. (Rovira-Sancho, 2013)

Esta manera de accionar ha sido implementada hasta el límite por los grupos feministas más jóvenes: “a partir del conflicto toman conciencia, se reconocen, se reinventan, conformando un movimiento social, dirigiendo y llevando a la práctica nuevas formas de protesta, alegres, con significados inesperados, originales que permitieron de alguna manera el logro del objetivo, y a su vez el reconocimiento del grupo dentro de la estructura social”. (Jodor Nerea, 2012, p. 15)

**Imagen 3.**  
**8M. Marcha Separatista. Toluca, Estado de México, 2020.**



Fotografía: ©Alejandra Aleyda Calderón.

Sin embargo, a pesar de la fuerte carga disruptiva y radical de las acciones de protesta durante las manifestaciones en contra de la violencia de género, las mujeres que participan, ya sea en el espacio *online* o el *offline*, permiten que se realicen estas intervenciones y protegen a las mujeres que se dedican a realizar estas acciones, “acuerpándolas”, asumiendo la responsabilidad colectiva con los lemas y *hashtags*: #MeRepresenta, #Fuimostodas, “somos malas, podemos ser peores”, “si me matan, queménlo todo”, “si tocan a una, nos tocan a todas”.

**Imagen 4.**  
**8M. Marcha Separatista,**  
**Toluca, Estado de México, 2020.**



Fotografía: ©Alejandra Aleyda Calderón.

El *performance* “El violador eres tú”, del colectivo chileno LasTesis (2019) no solo se volvió viral en poco tiempo, sino que fue rápidamente apropiado por las colectivas feministas del mundo, logró llegar a ser reproducido en más de 15 idiomas, abrió las posibilidades del arte, y se convirtió en una potente arma del movimiento feminista. Respecto a la capacidad creativa latente en los individuos, la potencia del arte para transformar la realidad y las posibilidades del *performance*, la artista Lea Nicolás (2021), integrante de LasTesis, comenta: “te das cuenta como no es necesario venir de las ramas del arte para que tu cuerpo se transforme en herramienta en ese momento, posicionado en el territorio como un objeto de arte, que reclama algo que siente no puede seguir resistiendo”.<sup>18</sup>

La canción de protesta de Vivir Quintana: “Sin miedo” (2021), se volvió un himno para el feminismo contemporáneo que se canta en todas las manifestaciones en México. Los actos de protesta y las *performances* se comunican y reproducen como efecto dominó, conectando con otras mujeres que, al igual que ellas, atraviesan violencia y están buscando desesperadamente ser escuchadas, reclamando sus vidas de maneras drásticas, mientras los índices de violencia en su contra aumentan día con día. Pese a esto, el imaginario colectivo es de rechazo, argumenta que, aunque la demanda es válida, “esas no son las formas de protestar” —como si existiera un manual para lograr una correcta manifestación—, o las llaman “feminazis”, debido a su actitud mucho más radical y menos tolerante respecto a la participación de hombres en los movimientos feministas. A partir de la Cuarta Ola las mujeres se movilizan por todo el globo, explotan en los espacios públicos con cantos, bailes, *performances*, gritos, pancartas, consignas, pintas e intervenciones iconoclastas; dejan evidencia y registro del reclamo, sobre todo visibilizando los orígenes de la rabia y la indignación: la violencia.

### *Conclusiones*

El arte es fundamental no solo para el movimiento feminista, sino para las mujeres, pues nos ha permitido la voz, nos ha servido como forma de expresión y también como herramienta para construir nuevos imaginarios, nos permite comunicar de maneras simbólicas y poéticas nuestras demandas. Gracias al arte, las aportaciones de

---

<sup>18</sup> Véase la conferencia de LasTesis, 2021.

muchas mujeres han trascendido y servido de inspiración a otras. El arte en conjunto con la digitalidad ha generado mayor resonancia y sentido, se convirtió en la columna vertebral del movimiento que reclama con mayor fuerza justicia.

Las tecnologías de la información han permitido crear conexiones globales y de alguna manera han impulsado el movimiento feminista, apoyándose en la creatividad para crear contenidos que aporten al movimiento, informen a las mujeres y generen mecanismos de resistencia, sin embargo, internet sigue siendo un espacio en el que las mujeres sufren violencias, expuestas a situaciones que van desde la vulnerabilidad, respecto a la seguridad digital y protección de sus datos personales, la explotación sexual de sus cuerpos (con o sin consentimiento),<sup>19</sup> el acoso, la discriminación, la misoginia, hasta la constante desacreditación y ridiculización hacia las feministas en las redes sociales.

El incremento de los feminicidios que van en escalada no solo en cantidad sino también en grados de violencia, las formas de violencia sexual en los ambientes sociales, laborales y académicos, y las permanentes formas invisibilizadas de explotación en el hogar, han puesto de nuevo a las mujeres en alerta máxima. La violencia obliga a las feministas a ejecutar tácticas cada vez más radicales que rompen abruptamente con la cotidianidad, incomodan y desatan críticas, podría decirse que se volvieron más violentas; sin embargo, la única violencia que ha incrementado es la que reciben a diario.

Las feministas, a pesar de su evolución, arrastran problemáticas dentro del movimiento que las mantienen en constante confrontación. La postura radical de rechazo a toda forma de explotación ha promovido acciones de autogestión, organización comunitaria y protección de la naturaleza, pero también ha vuelto a los grupos cada vez más intolerantes. El peligro es que las mujeres podrían volverse más dogmáticas, y permitirían que el sistema las devore y expulse después como mujeres que reproducen los mecanismos de explotación y violencia hacia otras mujeres y hacia ellas mismas. Las diferencias son aprovechadas por el capitalismo que ahora

---

<sup>19</sup> Las posturas de los grupos feministas están divididas en cuanto al tema de la prostitución y la explotación sexual de los cuerpos de la mujer. Algunas opinan que las mujeres deben tener la libertad de elegir “ese trabajo” y otras, por el contrario, lo señalan como una de las más claras formas de opresión hacia la mujer, su cuerpo y su sexualidad.

busca separar para anular los ejercicios de colectividad, lo común no existe cuando se atienden las diferencias y las individualidades por separado.

El feminismo ha sido devorado por el sistema capitalista, lo ha vuelto un nuevo campo de explotación mercantil, mediante la construcción de un imaginario que el sistema ha validado para crear una identificación emocional con los productos que toda feminista debe tener o los comerciales que han cambiado sus narrativas, para acercarse a las mujeres de hoy en día que son más independientes y están menos dispuestas a cumplir las expectativas de los otros.

Las redes sociales y el internet han motivado a más mujeres a asumirse abiertamente como feministas, ya que existe un mayor respaldo del colectivo, que se comunica y acompaña en grupos de WhatsApp, Facebook, blogs, páginas web, y hasta con *hashtags* que invitan a la reproducción colectiva. Sin embargo, la postura de algunas feministas también las aleja, pues las obliga a asumir su rol de mujer con las características que alguna corriente del feminismo imponga. Son ahora las mismas mujeres quienes condicionan a otras su manera de ser y estar en el mundo.

Las mujeres feministas debemos seguir tejiendo en red, romper con el sistema, organizándonos de formas sustentables, apostando en todo momento a lo comunitario, respetando las diferencias y realidades particulares. Debemos mantener siempre la crítica presente dentro y fuera del movimiento, para superar la crisis a la que se enfrenta en la actualidad el movimiento debido al bombardeo de información, la desinformación, los efectos negativos de la inmediatez de las redes sociales y el capitalismo gore, creando narrativas desde el arte, utilizando los medios digitales, continuar con el *acuerpamiento* en los espacios *online* y, principalmente, en los *offline*.

### Referencias

- 3museosNL. (30/06/2020). *Historia del feminismo y sus manifestaciones en México. Mariana Gabarrot*. [Video.] 3museosNL. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=09dhN5RRSpU>
- Aguilar Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género* 5(2), pp. 121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>

- Aiziczon, F. (2009). La Revuelta de los Corpiños: *performance*, activismo feminista y lucha sindical docente en Neuquén, abril de 2007. *Mora* 15(1). [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2009000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2009000100002&lng=es&tlng=es)
- Butler, J. y Lourties, M. (01/10/1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/4000255>
- Butler, J. y Martínez Dávila, R. (01/10/2012). La alianza de los cuerpos y la política de la calle. *Debate Feminista*, 46. [https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-alianza-de-los-cuerpos-y-la-politica-de-la-calle-4000579?c=LrmeBk&cd=false&q=\\*&ci=4&v=1&t=search\\_1&as=1](https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-alianza-de-los-cuerpos-y-la-politica-de-la-calle-4000579?c=LrmeBk&cd=false&q=*&ci=4&v=1&t=search_1&as=1)
- Buquet Corleto, A. G., López González de Orduña, H. y Moreno Esparza, H. (2020). Relevancia de los estudios de género en las universidades. La creación del Centro de Investigaciones y Estudios de Género en la UNAM. *Perfiles educativos* 42 (167), pp. 178-196. Relevancia de los estudios de género en las universidades | Perfiles Educativos
- Centro Gabriela Mistral. (2021). Conferencia: Colectivo Las Tesis. [Video.] <https://www.youtube.com/watch?v=0dmtsJXZ-uM>
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Vicuña Navarro, R. (Trad. del francés.) Ediciones Naufragio. <http://www.arquitecturadelatransferencias.net/images/bibliografia/debord-sociedad.pdf>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988[1980]). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi (Trad. y pref.). University of Minnesota Press. <https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>
- Expósito, M. (2004). Desobediencia: la hipótesis imaginativa. En Carrillo, J. y Ramírez, J. A. (Eds.). *Tendencias del arte. Arte de tendencias*. Cátedra. [https://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_desobediencia.pdf](https://marceloexposito.net/pdf/exposito_desobediencia.pdf)
- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En Botey, M. y Medina, C. (Eds.). *Estética y emancipación. Fantasma, fétiche, fantasmagoría*. Siglo XXI Editores.
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Revolucion%20en%20punto%20cero-TdS.pdf>
- Gómez Alonso, R. (06/2013). La estética de la rebeldía: del situacionismo a la *okupación*. *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*. Núm. extraordinario 3(I), pp. 199-214 <https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/116/263>

- Gómez-Ramírez, O. y Reyes Cruz, L. V. (2008). Las jóvenes y el feminismo: ¿indiferencia o compromiso? *Revista Estudios Feministas [online]*. Vol. 16, núm. 2. pp. 387-408. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200005>
- Huaman Andía, B. (2010). Feminismo hoy. *Debate Feminista*. Vol. 41. Centro de Estudios e Investigaciones de Género. UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/4000484>
- Jodor, N. L. (2012). Una posible óptica de las mujeres en cristalización de movimientos sociales. Universidad Nacional de Córdoba. <https://1library.co/document/4zpwv4oy-posible-optica-mujeres-cristalizacion-movimientos-sociales.html>
- Luna, L. G. (2006). Mujeres y movimientos sociales. *Historia de las mujeres en España y América*. Volumen IV. Editorial Cátedra. <https://www.lolagluna.com/publicaciones/articulos/MujeresyMovimientos.pdf>
- Gil, S. L. (2011). Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español. *Traficantes de Sueños*. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nuevos%20feminismos-TdS.pdf>
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales, y poéticas de la crisis*. Editorial Cuarto Propio. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8672>
- Rovira-Sancho, G. (2017). *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era de internet*. Universidad Autónoma Metropolitana [UAM].
- Rovira-Sancho, G. (2013). Activismo mediático y criminalización de la protesta: medios y movimientos sociales en México. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales [en línea]* 20(61), pp. 35-60. UAEMEX. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10524674002>
- Ruiz Di Giovanni, J. (2016). Artes de abrir espacios y otras prácticas a caballo entre el arte y el activismo. III Encuentro “Mil formas de mirar y hacer: Artes y movimientos sociales”. Universidad Pablo de Olavide.
- Trejo Castro, M. P. (2018). La construcción de la identidad feminista en espacios digitales a partir de experiencias situadas. Universidad Iberoamericana Puebla. [Repositorio institucional.] <https://repositorio.iberopuebla.mx/bitstream/handle/20.500.11777/3918/Tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



### *Introducción*

En primera instancia, se ha situado el lugar que ocupa el movimiento feminista en el espacio social porque es un acontecimiento que se define a sí mismo como una identidad colectiva que, con el tiempo, se ha ido caracterizando por las ideas de pensamiento que le dieron origen entre las que destacan su organización y el pluralismo en sus filas. De tal forma que la observación periférica abrió el abanico visual que permitió configurar una mirada sensible para aproximarse al objeto de estudio “el bloque negro”, otorgarle sentido y conocer cómo atraviesa el entramado social. Posteriormente, desde una posición alejada de la determinación se intenta, a partir de juicios subjetivos, no cuestionar al inconsciente colectivo, sino dismantelar el concepto de violencia que se le atribuye a las acciones de resistencia simbólica e influir en el cambio de mentalidad, para desafiar cualquier forma impositiva que tenga carga ideológica, cultural, política y particularmente afectiva; todo ello, mediante el registro visual de las distintas representaciones y su configuración identitaria.

Para finalizar, el conocimiento adquirido ha hecho posible comprender la relación de la imagen y su transformación en distintos espacios culturales, desde su alteridad y esencia simbólica, y a través de su continente físico, “la imagen fotográfica”, se genera una gramática visual para habitar de alguna manera la experiencia sensible de ese territorio y conocer todo su potencial didáctico. Por lo tanto, se pone de manifiesto el origen del bloque negro como una emergencia que representa las luchas sociales del movimiento feminista que surge de forma paralela por el hartazgo de la violación constante de los derechos humanos, y como el frente de batalla para ejercer una fuerza simbólica ante la pérdida de la legitimidad del estado.

### *Contexto*

Las protestas sociales en México son la constante en el día a día, esta situación pone sobre la mesa la reflexión ante el malestar general que impera en el país. Es del conocimiento y del sentir común que la sociedad vive bajo la zozobra de los terribles acontecimientos que han permeado y normalizado los entornos de violencia,

que hacen visible la precariedad de una sociedad horrorizada por los altos índices de delincuencia y que también ha potenciado los feminicidios, los secuestros, las desapariciones forzadas y todas las formas de violencia contra las mujeres.

Por ejemplo, en el portal CNN En Español se destaca un encabezado, “Las cifras de feminicidio en México muestran el alcance de una violencia que no se detiene”, 27 de abril 2022. Asimismo, se indica que las últimas cifras de enero a marzo de 2022 registran 229 presuntos feminicidios, de acuerdo el reporte del Secretario Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP). Como consecuencia, este escenario ha enardecido a la sociedad entera, el aumento de los casos ha dado mayor visibilidad al factor impunidad y ha desgastado el imaginario social, por la nula atención a las denuncias y a la falta del debido proceso en la desigual atención a las víctimas.

Por consiguiente, han aumentado las movilizaciones de los colectivos feministas en donde es posible identificar ciertas acciones de resistencia que hace emerger la línea imaginaria entre los límites aparentemente permisibles. Se ha cruzado la línea y no es de extrañar cuando hay familias enteras a las que se les ha arrancado lo máspreciado que tienen los seres humanos: “la libertad”. Cuando los acontecimientos ponen en entredicho esta libertad, emergen las protestas sociales, que son un derecho que se ha ganado a través del tiempo. Son actividades que resultan de un malestar, ya sea individual o colectivo, que además funcionan como un dispositivo para hacer frente a diferentes situaciones y hechos, porque poseen en común una cualidad: son circunstanciales porque cada una reclama la violación a un derecho en particular.

En consecuencia, esta situación permite justificar el aumento de los movimientos feministas, resalta la importancia del activismo social y la causa de su protesta social, es evidente que aún no encuentra la ruta correcta. Por ello, y para hacer frente a este sentimiento de desesperación, se han unido otros grupos que tiene como finalidad ejercer una fuerza simbólica, principalmente en contra de los signos y símbolos que representan a las instituciones del poder del Estado en sus distintas representaciones, estas que se han instaurado en los imaginarios sociales como un movimiento de resistencia social que hoy es altamente criminalizado.

En este sentido, Cortez hace referencia a lo siguiente, sobre la criminalización de la protesta social:

En los últimos tiempos se ha acentuado el clima de criminalización de la protesta social; es decir, que las acciones de resistencia contra el autoritarismo, la denuncia de violaciones

de derechos humanos y las acciones de presión sobre las autoridades para que cumplan con sus obligaciones, están teniendo, cada vez más, la consecuencia de que un defensor o defensora, o un integrante de una organización social sean acusados de algún delito y llevados a la cárcel para enfrentar uno o varios procesos legales. (2008, p. 74)

A pesar de reconocer la gravedad de la situación, las autoridades siguen minimizando la importancia de las protestas; justo ahora se está violando a una mujer, otra es asesinada, otra desaparecida, una más está siendo víctima de violencia familiar y, en concordancia con la información recuperada de la página ONU Mujeres (2022), se confirma que:

Hoy una de cada tres mujeres sufre violencia a lo largo de su vida; 830 mujeres mueren cada día de causas evitables relacionadas con el embarazo; sólo uno de cuatro parlamentarios son mujeres a nivel mundial; y hasta 2086 no se cerrará la brecha salarial si no se contrarresta la tendencia actual. La desigualdad de género es endémica. Ahora, cuando la comunidad internacional se une con la Agenda para el Desarrollo Sostenible, tenemos que luchar para que las próximas generaciones vivan en un mundo donde la mujer pueda expresarse, decidir e intervenir y disfrutar de los mismos derechos que el hombre. (ONU Mujeres, S. f.)

Por lo tanto, se justifica la aparición del llamado bloque negro, que es un movimiento que aún no cuenta con un amplio reconocimiento; sin embargo, ya empieza a captar la atención social. De hecho, en el entorno mediático, una nota publicada por Francisco Peregil y Pablo Ximénez, el 28 de julio de 2001, en el diario español *El País* menciona que el bloque negro: “Es un conjunto de grupos de afinidad anarquistas que se organizan para montar acción de protesta”; asimismo, tuvo su origen en las marchas contra la globalización que surgieron en Seattle en diciembre de 1999, y se caracterizan porque emplean el color negro en su vestimenta, al parecer solo por una razón de visibilidad; su función es representar el anarquismo, ofrecer apoyo y, en caso de necesidad, generar tácticas y estrategias en las acciones de protesta, en sus acciones hay cierta tolerancia y respeto, atacan en principio todo lo que represente poder y no necesariamente se reconocen como feministas; son grupos que pueden estar integrados por familiares de mujeres violentadas, desaparecidas, asesinadas y por activistas de todos quienes comparten el duelo.

**Imagen 1.**

**Bloque negro. Marcha del 8 de marzo de 2022, en Toluca, Estado de México.  
Integrantes de colectivos feministas radicales intervienen y usan todo tipo  
de herramientas para confrontar a la autoridad en espacios públicos.**



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

Al consultar otras fuentes, en *El Sol de México, Morelia*, publicado el 5 de marzo de 2022, se ha encontrado un acercamiento a lo que podría definir el movimiento; para ser parte de un bloque negro feminista es necesario conocer primeros auxilios y rutas de escape, son colectivos paralelos que realizan diferentes acciones ya que acuerpan a las compañeras que se manifiestan, ponen el cuerpo como escudo ante la represión de los policías. Asimismo, se dice que es un movimiento estigmatizado como violento y como responsable de los daños a bienes inmuebles durante las manifestaciones, que exacerbaban los ánimos y llevan a cabo acciones que se desbordan al calor de la marcha, de alguna forma se sienten amenazadas y responden cuando ven vulnerada su integridad física; es un escudo que demarca la posibilidad de resguardarse mediante la llamada de atención del público, su visibilidad es al mismo tiempo su protección.

Por ello, ante el desconocimiento general del objetivo del movimiento, ellas quedan expuestas y sin razón son atacadas, no hay espacios de mediación y diálogo, por consecuencia, el orden social se ve alterado, ya que las autoridades encomendadas

ejercen una fuerza física que violenta su integridad. Derivado de esto, en los últimos movimientos y por las marchas para conmemorar durante el 8 de marzo el Día Internacional de la Mujer, se ha procurado que las intervenciones colectivas sean pacíficas, y ceñirse a los acuerdos internacionales sobre los derechos a la libertad de expresión y de reunión pacífica, la llamada Ley Amnistía Internacional.<sup>1</sup> Por lo que es común encontrar escenas como la que se observa en la imagen 2, en la que los rostros cubiertos y la vestimenta oscura emulan el uniforme de las oficiales de policía, los escudos con pintas de manos son el símbolo de las que han padecido la sangre que se ha derramado, se construye una escena performática de gran carga simbólica, que evidentemente demanda la atención de otros y que merece una exploración en su dimensión contextual y temporal.

### Imagen 2.

**Muros de metal. Marcha del 8M de 2022, en Toluca, Estado de México. Integrantes de colectivos feministas radicales intervienen y usan todo tipo de herramientas para confrontar a la autoridad en espacios públicos.**



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

### *Resistencia feminista*

Según su significado, la resistencia es la acción en la que una persona tiene la capacidad de resistirse, mantenerse firme a la oposición, proviene del latín *resistentia*, está

<sup>1</sup> Amnistía Internacional es un movimiento global integrado por más de 10 millones de personas en más de 150 países y territorios, que actúa para poner fin a los abusos contra los derechos humanos. Se puede consultar su página en <https://www.amnesty.org/es/>

compuesta por el prefijo *re-*, que explica la intensificación de la propia acción y del verbo *sistere-*, que deriva del verbo *estare*, “mantenerse o estar en pie”. En este sentido se recurre al campo de los estudios sociales para situar el concepto de resistencia social, que en términos generales es el rechazo que existe ante planteamientos, ideas o formas y acciones de un grupo de personas y la no aceptación u oposición a ideas radicales y a las actuaciones de ciertos grupos de poder.

El estado de la cuestión consiste en plantear cómo ligar el concepto de resistencia al movimiento feminista, y lograr que se comprenda con la naturalidad que se requiere la existencia del llamado “bloque negro”. Por lo tanto, es conveniente recurrir a los motivos y antecedentes que han dado lugar al movimiento, y situarlo en el contexto actual para derivar de ello una posible comprensión sobre el fenómeno.

En este sentido, durante la indagación en datos recuperados de la página ONU Mujeres, se presenta una breve cronología para conocer a través de la historia cómo surge y se desarrolla el activismo femenino desde 1840 hasta la época actual; es así como dos mujeres estadounidenses Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Mott, congregan en 1848, en Seneca Falls, Nueva York, a cientos de personas, en la que se denominaría la primera convención nacional por los derechos de las mujeres; a partir de este momento se establece la llamada “Declaración de Sentimientos y Resoluciones”, en la que se exigen derechos civiles, sociales, políticos y religiosos para las mujeres, y destaca la defensa de la igualdad de esos derechos frente a los hombres, lo que se documentó por primera vez en 1837, en Francia, por el socialista Charles Fourier, quien introdujo el término *feminisme*, mismo que en cierta forma pretendía describir la liberación de la mujer, pero aun pensaba en un futuro hasta cierto punto utópico.

Años más tarde, compartiendo la misma intención y a partir del surgimiento del movimiento, en 1893, en Nueva Zelanda, se lleva a cabo el primer sufragio de mujeres, que fue en motivo de inspiración para todos los países del mundo. Fue entonces cuando las mujeres comenzaron a intervenir en más actividades. Como dato interesante, ya había aparecido un invento que revolucionó la movilidad de las mujeres, la bicicleta, que les brindó la posibilidad de desplazarse de manera autónoma y, en consecuencia, las obligó a usar ropa más cómoda.

De forma paulatina, estas ideas se fueron asociando a la del sufragio femenino, el concepto original se amplió en 1900, hacia el llamado “feminismo interseccional” y, de la misma forma, se hicieron visibles los distintos problemas que enfrentaban

las mujeres, entre ellos: discriminación, ya sea por raza, etnia u orientación sexual; religión, y muchas otras que permanecían solo en el sentir interno, aislado y solitario de las mujeres en todo el mundo.

Este pensamiento se fue ampliando y nutriendo, al mismo tiempo que congregó a un mayor número de mujeres. En 1911 tuvo lugar un hecho sin precedentes en la historia: una congregación liderada por mujeres se organiza para exigir “pan y paz”, hecho que probablemente fue el detonante de la Revolución Rusa, el movimiento se desplaza y en diferentes países se empieza a conmemorar el sufragio y la lucha por los derechos laborales de las mujeres, surge así el Día Internacional de la Mujer, que se celebra cada año el 8 de marzo, como se puede observar en la imagen 3.

### Imagen 3.

Todas juntas. Marcha del 8M de 2022, en Toluca, Estado de México.  
Mujeres y colectivos feministas se reunieron en el Monumento a la Maestra (así nombrado por ellas), para comenzar la marcha del 8M.



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

En el contexto nacional, en 1970, tiene lugar la primera Conferencia Mundial sobre la Mujer en México. Aquí se potencia el discurso mundial sobre los derechos de la mujer y, en 1979, derivado de la Convención para la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW, por sus siglas en inglés),<sup>2</sup> se crea un documento conocido como la Declaración de Derechos de la Mujer, un tratado internacional con mayor fuerza que contiene los elementos y conduce a las acciones que deben considerarse para proteger los derechos humanos de la mujer.

Esta idea se ha ido ampliando, por lo que a partir de 1980 ya se cuenta con registros en donde se hace evidente el aumento de la intervención de mujeres en los procesos electorales, paulatinamente se han incorporado en la toma de decisiones para la prevención y resolución de conflictos, convocadas por el Consejo Nacional de Seguridad de las Naciones Unidas, mediante la resolución 1325 del año 2000, en donde se establece “la Declaración del Milenio de las Naciones Unidas”, y en 2015 se formula en la agenda transformadora que contiene los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS).

Por otra parte, el concepto de activismo se ha redefinido, situándose como un movimiento cuya consigna principal es provocar un cambio. En la actualidad se ha visto fortalecido, se ha potenciado por el uso de los desarrollos tecnológicos y las redes sociales, y ha logrado que la capacidad de convocatoria colectiva sea cada vez mayor. En consecuencia, la constante es el clamor de las mujeres por la igualdad y la justicia, así como por el respeto de sus derechos. Por ello, estos movimientos en todo el mundo han sido motivo de inspiración para otras mujeres que se han animado y salido a las calles a manifestar sus inquietudes y miedos para defender aquello por lo que han luchado por muchos años, y a romper paradigmas frente a un *statu quo* que ha permeado en la ideología de los seres humanos durante siglos (véanse imágenes 4 y 5).

---

2 Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH). 2004. Costa Rica. ONU Mujeres.

**Imagen 4.**  
**No a la maternidad forzada. Marcha en septiembre de 2021 en Toluca, Estado de México, para exigir la legalización del aborto.**



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

**Imagen 5.**  
**Justicia para todas. Marcha del 8M de 2021, en Toluca, Estado de México. Estudiantes universitarias se manifestaron para pedir justicia por el caso de Karla Isela, una ex universitaria e integrante de la comunidad LGBTTIQ+, asesinada al interior de su domicilio en Toluca, por un sujeto que presuntamente se saltó la barda de la azotea para someterla.**



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

Es necesario resaltar algunas de las acciones emprendidas por las mujeres en el mundo para hacer un llamado a los gobernantes y lograr atraer su atención. Por ejemplo, Malala Youzafzai,<sup>3</sup> en 2014, recibió el premio Nobel de la Paz, en la ceremonia, en el estrado alzó la voz en las Organización de las Naciones Unidas (ONU), con un discurso memorable en el que exigió a favor de todos los seres humanos para que, principalmente, niñas y niños reciban educación. Su discurso ha tenido gran impacto, por lo que la educación se considera una de las claves para lograr una cultura de paz orientada hacia el respeto de los derechos y la dignidad humana; y alcanzar la sana convivencia con igualdad de participación.

Vinculado a esto, el 22 de enero de 2020, después de varios años de impulsar reformas a los códigos penales, se puso en evidencia la falta de leyes para proteger a las mujeres y entró en vigor en la Ciudad de México, la Ley Olimpia:<sup>4</sup>

Es una iniciativa en reformas legislativas del Código Penal y la Ley de Acceso de las mujeres a una vida Libre de Violencia, en las que van a incluir a la violencia digital como un delito, esta acción se basa en la difusión, reproducción, exhibición, comercialización, intercambio de contenido sexual a través de los medios digitales, sin el consentimiento. Afectando la dignidad, la vida privada y la seguridad de las personas, ocasionando daño de manera psicológica y moral.

Debido a estas intervenciones, además de otras que han hecho muchas mujeres en el mundo, se ha podido avanzar en el tema de la defensa de sus derechos; sin embargo, se admite, por el momento, que los hechos y las acciones ponen en evidencia que no se han logrado los resultados esperados.

Las mujeres siguen desapareciendo, son violentadas, asesinadas, descuartizadas, golpeadas, ultrajadas, denigradas y siguen sufriendo todo tipo de violencia tanto física como psicológica, en todos los ámbitos de su interactuar cotidiano. Dicho de otro modo, las cifras de violencia cada día crecen de manera exponencial, sin encontrar una salida efectiva y una solución concreta, los avances son casi nulos. Por consiguiente,

---

<sup>3</sup> Malala Yousafzai es activista de origen pakistaní, reconocida y galardonada por sus esfuerzos para luchar por la educación de las mujeres, principalmente de las niñas, bajo el dominio talibán. En 2014 recibió el premio Nobel de la Paz, cuando solo tenía 17 años.

<sup>4</sup> Ley Olimpia: no se refiere a una ley, sino a un conjunto de reformas legislativas encaminadas a reconocer la violencia digital y sancionar los delitos que violen la intimidad sexual de las personas a través de medios digitales, también conocida como *ciberviolencia*.

las acciones de resistencia son más visibles en los movimientos feministas, como se detalla en el siguiente apartado.

Lo anteriormente expuesto es la antesala que justifica las acciones de resistencia en los movimientos feministas. De allí se desprende, el llamado “bloque negro” un grupo conformado por entre cinco a 20 personas que se reúnen por coincidir con ciertas afinidades e ideologías; en paralelo, acompañan a los movimientos y usan como bandera, principalmente, la representación simbólica de quienes han padecido en la lucha y que aún siguen sin encontrar una respuesta certera a sus demandas. Es necesario resaltar, que se destacan del colectivo feminista porque hacen otras actividades orientadas a la protesta pública para hacer frente al rechazo y a la oposición de la fuerza que ejerce el Estado en los movimientos (véanse imágenes 6 y 7).

#### Imagen 6.

Jessica, una lucha incansable. Marcha del 8M de 2022, en Toluca, Estado de México. Jessica Sevilla tenía 29 años, era doctora de profesión, originaria del municipio de Xonacatlán, su cuerpo fue encontrado abandonado en un terreno baldío en estado de descomposición en agosto de 2017, días después de haber sido reportada como desaparecida. Su madre y hermana se han convertido en activistas durante las manifestaciones para pedir justicia por los feminicidios cometidos en el Estado de México, sus familiares precedieron el pase de lista de mujeres asesinadas y desaparecidas en esta entidad.



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

**Imagen 7.**

**Barrera policial. Marcha del 8M de 2021, en Toluca, Estado de México. Integrantes de colectivos feministas radicales arremeten contra los policías que resguardan edificios gubernamentales.**



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

**Imagen 8.**

**Quemando puertas. Manifestación para pedir justicia. Colectivos feministas radicales se manifestaron por el feminicidio de Diana Velázquez, joven de 24 años asesinada en Chimalhuacán en 2017. La manifestación fue convocada por los colectivos Radicales Valkirias, Feministas Católicas y Resistencia Radical. Durante la manifestación los colectivos hicieron pintas y rompieron los vidrios de edificios como el Centro Cultural Toluca, el Instituto de Estudios Legislativos del Estado de México, la Biblioteca del Poder Legislativo y oficinas de la Secretaría de Educación.**



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

Aunque es cierto que estas mujeres no gozan de la aceptación social y debido a ello se les ha estigmatizado sin considerar el motivo y la causa de su lucha, muchas han surgido de la vulnerabilidad, no se conoce su historia, son quienes se han hartado de la lentitud con la que se atienden las demandas, tienen el dolor encarnado, no pueden permanecer impávidas frente a ello y, de alguna forma, estas expresiones son la manera que tienen para canalizar su enojo, es una especie de magma para el alma y el espíritu; en ocasiones sí usan un tono elevado y se valen de códigos violentos, razón por la que son atacadas, física y moralmente.

De las evidencias anteriores, el interés por analizar visual y discursivamente estas acciones es hacer evidente el movimiento desde un posicionamiento crítico. Pareciera entonces que se naturaliza el concepto, ya que resistir supone un verbo común; de acuerdo con Butler (2021), la desigualdad social en pleno siglo XXI sigue desempeñando un papel importante al momento de abordar la cuestión de las vidas que merecen ser lloradas. En ese mismo contexto, no hay distinción alguna, porque en estos grupos hay mujeres de todas las edades y clases sociales, políticas, académicas, amas de casa, entre otras, que son tocadas por igual, todas están expuestas a vivir experiencias crueles y despiadadas, no solo física sino simbólicamente. En tal sentido viven dentro de una atmósfera tóxica de terror, como lo afirma Butler, es a un tiempo acto e institución.

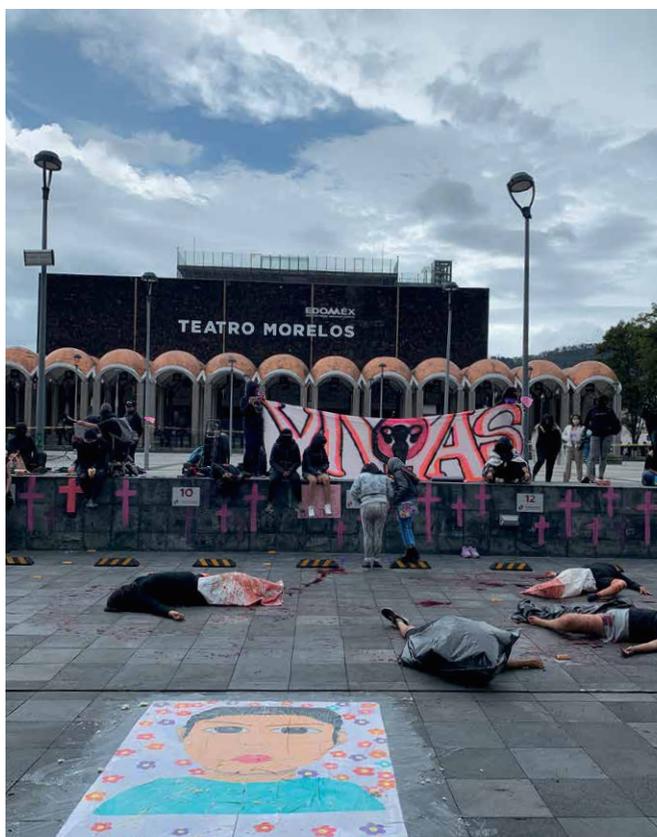
Por este motivo, el interés de las representaciones contenidas en este ensayo visual sirve para ejemplificar las acciones de resistencia, de este modo, lo que ha hecho el bloque negro es convertir a la mujer en un colectivo que la representa, son muchas, pero al mismo tiempo son una sola, capaces de defenderlas hasta las últimas consecuencias, no obstante, en caso de ser ignoradas buscan los medios para atraer la atención hacia lo que consideran debe dolerle también al Estado y a la nación.

Dicho de otro modo, en una representación visual difícilmente podrá captarse el dolor de una madre, de una hija, de una hermana, de las que viven con la violencia, las que han fallecido, de las despreciadas, de las desaparecidas, de las que han elegido transformar su cuerpo, de todas aquellas que desearían poder vivir dignamente y en paz; el dolor de soportar la infamia, de ser atentada y violentada, de vivir permanentemente con miedo.

Alrededor de los registros visuales se ha podido observar que las expresiones no solo se registran en los muros de los edificios y en las pancartas y objetos diversos empleados en las protestas, eventualmente, también se aprecia la intervención del cuerpo, que se marca de forma simbólica, esto tiene un gran valor, es donde también se expresan pensamientos y son un vínculo con la sociedad.

### Imagen 9.

*Performance* sobre feminicidios. Manifestación para pedir justicia por el feminicidio de Diana Velázquez y la legalización del aborto en el Estado de México. Manifestantes de colectivos radicales hicieron un *performance* en la explanada del Teatro Morelos y frente al Poder de Justicia del Estado de México; colocaron cruces rosas y cuerpos pintados con rojo simulando sangre, como representación de los feminicidios registrados en la entidad.



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

**Imagen 10.**

**Mi cuerpo, mi primer territorio de defensa. Toluca, Estado de México. Cientos de mujeres, en su mayoría estudiantes o integrantes de grupos rurales, se manifestaron durante el 8M en 2019, mientras la mayoría de los colectivos se trasladaron a la Ciudad de México para unirse a la marcha más grande, estas mujeres decidieron manifestarse de manera local.**



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

Otro elemento característico del bloque negro es el ruido. Por momentos es tan molesto que logra exacerbar los ánimos, provoca una intensa reacción en las personas, es intolerable y genera una molestia que termina por permear el ambiente, como profusa provocación abierta que invita a sumarse al movimiento. Es en realidad un trastorno a la conducta de las mujeres, pues lo que no pueden decir y expresar con palabras lo hacen mediante las expresiones y los roles que asumen durante el tiempo que dura el movimiento, es un ruido con matices que tiene una afectación potencialmente política.

De este modo, Butler (2021) refiere:

Es preciso prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias de marginalidad: la preocupación por el

mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos, el rechazo de lo anormal, se encuentran en todos esos regímenes, traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control del ruido. (2011, p. 81)

### Imagen 11.

Mujeres familiares de víctimas de feminicidio fueron acompañadas por diversos colectivos para rendir un homenaje y pase de lista de todas las jóvenes asesinadas y desaparecidas en el Estado de México. Se reunieron en el Antimonumento por Feminicidios, colocado meses atrás por el caso de Fátima, una niña de 12 años violada y asesinada de 40 puñaladas en el municipio de Lerma, en 2015.



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

Este activismo radical ha sido censurado y se cuestiona su naturaleza real y legítima. Simboliza la pretensión de impedir que se ejerza la libertad de expresión, sea cual sea la verdad de su origen, ya que es posible caer en la trampa, así como lo refiere Wright, lo real es a la vez la maldición y la gloria de cualquier sistema, lo real a menudo es confundido con la realidad, pero lo real es el fundamento desde el que la realidad y sus objetos son seleccionados por ensayo y error por los seres humanos, descubrir cómo lo real queda atrapado en las repeticiones mecánicas, orientadas a satisfacer las

expectativas del otro. “Lo real es solamente experimentado, nunca completamente conceptualizado, por lo tanto, si, lo real es verdaderamente aquello dentro de lo cual los sujetos despliegan las actuaciones que lo simbólico, es menester que se ha determinado; así como, ilustran las fórmulas de Lacan, lo real atravesará el binario masculino-femenino inesperadamente dentro de estas repeticiones constitutivas.” (Wright, 2004)

En otro orden de ideas, si la ruptura con el patriarcado ha llevado a las mujeres a buscar una verdadera transformación social es comprensible que se generen estereotipos que persigan mantener la ideología de las representaciones sociales que surgen ligadas al feminismo. El bloque negro se ha caracterizado por la vestimenta de color oscuro, las capuchas y los pañuelos de colores no permiten identificar sus rostros, son un símbolo de poder y asumen una identidad que las empodera.

En este sentido, Weihe (2019), un investigador del uso de máscaras, señala que estas causan desinhibición y un rostro cubierto no se refleja en los sentimientos de los demás, hay una mayor descarga de energía emocional y no importa la reacción de los otros; es decir, hay un amplio desplazamiento de emociones. Las mujeres no dejan de ser ellas mismas, solo cambia su comportamiento al asumir un rol de autodeterminación, fuerza y poder; se instalan en la coreografía performática de la protesta con un claro deseo de liberarse de las ataduras que las han obligado a doblegarse ante la imposición patriarcal y el imaginario de la debilidad femenina, del que difícilmente pueden escapar, por lo que la violencia empieza a emerger y, en ocasiones, se sale de control, lo que genera actos inconscientes que se desbordan.

Este pensamiento, que ha permeado por décadas, también es trabajado reiteradamente por otra destacada mujer, María Fonet, que con sus escritos intenta penetrar en la mente de las mujeres mediante reflexiones sugerentes:

Las mujeres estamos acostumbradas a desoír nuestra voz interior. La voz dominante — hombre blanco occidental— se ha convertido en la voz de todos, anulando sin remedio la visión femenina del mundo. Trabajar en la conexión con tu voz interior te libera de los tentáculos de todo lo que la sociedad opina y requiere, dejando espacio para que tu potencial se desarrolle. (Fonet, 2018, p. 2)

La costumbre ha determinado las formas de comportamiento en las mujeres hasta llegar a estereotiparlas; no tener la posibilidad de desechar la creencia de permanecer en un espacio invisible, es la causa de que exista baja representación y de que los hombres ejerzan con más fuerza la discriminación sobre ellas, factor que potencia la desigualdad y desmotiva el empoderamiento: “Ser vistas es literalmente ocupar espacio público, a veces, ser vistas tiene más que ver con expresar opiniones sin miedo al ataque, o mejor aún con él y muy a su pesar”. (Fornet, 2018, p. 57)

En ese mismo contexto, Aliaga intenta profundizar al cuestionarse la naturaleza del deseo, la idealización de la mujer, la puesta en marcha de un discurso demonizador y misógino, la presencia de la falocracia patriarcal y las imágenes generadas acerca de la violencia del cuerpo femenino son causa y efecto. (Aliaga, 2007, p. 122)

Refiere:

Toda sociedad tradicional se basa en un orden fundado en el principio de la prohibición de la mezcla, en el híbrido de alimentos y de sexo, y también en el interdicto de la trasgresión de los límites de la vida y de la muerte, lo sagrado y lo profano, cruzar este límite equivale a llevar a cabo la experiencia del exceso originario. (Aliaga, 2007, p. 227)

Es necesario resaltar que las vestimentas, los pasamontañas, los colores, las luces, los instrumentos, los objetos, adquieren importancia visual. Todos simbolizan la lectura discursiva. Por lo tanto, el bloque negro actúa simbólicamente, de este modo la sangre, la pintura, las puertas quemadas, las pintas, son códigos, simulaciones que representan el accionismo, aunadas a las representaciones artísticas.

“La visualización —o imagería— supone ver con los ojos de la mente algo que no está ocurriendo en el plano físico, y ha tenido varios y muy diferentes usos en el campo de la psicología”. (Fornet, 2018 p. 50)

Para recapitular, mirar el movimiento desde distintos ángulos es como aprehender a hacer visible lo invisible, no es menester compendiar las formas de resistencia simbólica para victimizar al bloque negro y colocar a sus militantes en un lugar de víctimas, se intenta complejizar su visualidad para reivindicar la posición crítica de su activismo. Una aproximación a sus formas visibles es un instrumento político y rizomático de donde derivan múltiples dimensiones sobre las vivencias y las emociones que instituyen los imaginarios sociales, estos que aglutinan falsas creencias al considerar al movimiento como amenaza simbólica para el Estado y todas las estructuras sociales

establecidas; debido a un sinnúmero de prejuicios que se les han atribuido y que han colocado al movimiento feminista frente a su propio devenir.

Lo femenino desocultado se vuelve feminista como desarreglo del orden simbólico contra los liderazgos unipersonales y los modelos heroicos —muy ligados a la visión patriarcal de la tradición revolucionaria—, los movimientos sociales distribuyen las voces y ponen en el centro “lo común”, el cuidado, el medio ambiente, la vida. No como algo que habrá que arreglar después del triunfo de la revolución, sino como la revolución más necesaria e inmediata: la que hace posible lo cotidiano, la supervivencia, el presente, el amor y sus afectos, el agua, el aire, la tierra. (Rovira-Sancho, 2018, p. 225)

Las suposiciones imaginarias son evidentes ante la impotencia de lograr un cambio, al sustentar que este movimiento es parte de la historia y que el bloque negro es la posibilidad que lo sostiene. En efecto, son mujeres que representan el malestar de las que no pueden representarse a sí mismas, frente a un hecho que no logra tener fin porque no hay solución a las demandas, como lo refiere Castoriadis:

...un imaginario social es entonces una construcción socio-histórica que abarca el conjunto de instituciones, normas y símbolos que comparten un determinado grupo social y que, pese a su carácter imaginado, opera en la realidad ofreciendo tanto oportunidades como restricciones para el accionar de los sujetos, no se considera en términos de su verdad o falsedad, sino que instaure por sí mismo una realidad que tiene consecuencias en la vida cotidiana de las personas. (Castoriadis, 1999)

Por lo tanto, la realidad del movimiento visibiliza una clara denuncia sobre la secular desigualdad entre hombres y mujeres, un lugar en donde las mujeres interactúan tanto en diálogos como en trifulcas con las de su mismo género, como se puede observar en la imagen 12.

**Imagen 12.**

Soy mujer como tú. Marcha del 8M de 2022, en Toluca, Estado de México. Policías de la Secretaría de Seguridad del Estado de México (SSEM) mostraron carteles con la leyenda “Soy mujer como tú”, para concienciar a los colectivos feministas y evitar el ataque físico.



Fotografía: Montserrat Peñaloza Trejo.

*Conclusión*

En términos generales, un bloque negro es un grupo que reúne a personas con cierta afinidad, son atemporales y cambiantes, comulgan con ciertas ideas y realizan acciones que los caracterizan. Las relaciones que se entretienen son democráticas, usan la violencia como la construcción imaginaria, que se instituye al intervenir y vandalizar símbolos que representan al poder del Estado. De manera semejante en el imaginario de las protestas, se cree que el bloque negro tiene el derecho a destruir y ocupar el espacio público, pero esta idea es equivocada, es necesario poner claridad sobre los valores que deben dirigir sus acciones, el tipo de actividades que importan y por las que luchan, para aprender a mirarlas.

De eso se desprende que el espacio público forma parte del imaginario del movimiento, es en donde habita la resistencia y, sin lugar a dudas, causa incomodidad a muchas personas, las representaciones y su simbolismo son construcciones colectivas que interpelan al relato dominante del patriarcado. Por lo tanto, vandalizar, simbólicamente, es un hecho real y polisémico sobre el que se pueden hacer varias aproximaciones, además de tener consecuencias con implicaciones tanto de orden legal, social como estético, entre otras para deponer una acción que debe ser valorada.

En pocas palabras, las acciones feministas de resistencia simbólica que ejerce el bloque negro se nublan en medio de las narrativas y los relatos de la sociedad, se hace visible una violencia incompatible con la esencia del movimiento que paradójicamente trata de luchar contra otra violencia. Un feminismo radical autónomo con diferentes ideologías y creencias que además es cambiante y efímero, que se mantiene unido por las alianzas de afinidad, ya que no hay un líder en concreto que dirija el movimiento, porque tienen una fuerza democrática que las sostiene.

Sin duda, las representaciones visuales que se han incluido en este ensayo son la prueba de la provocación que causan las reacciones inconscientes que se producen en el cerebro. La reflexión sobre el acontecimiento de las acciones colectivas de los movimientos feministas incita que el resto del mundo se desvanezca y coloque en la mira el problema central, es evidente que el contacto visual cambia la percepción de lo que se piensa respecto del acontecimiento, permite acercarse a la audiencia que se encuentra en la periferia, al centro; activa la cognición social para pensar en las otras y sus causas. Son discursos visuales en los que las imágenes son una especie de declaración política en donde se expresan las luchas, son resistencia y manifiesto, al mismo tiempo, sobre la forma en la que se hacen visibles las demandas, un interludio con las lógicas del patriarcado de la sociedad contemporánea y la relación con las instituciones.

### *Referencias*

- Aliaga, J. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Castoriadis, C. (1999). *La institución imaginaria de la sociedad*. Segunda parte. Tusquets.

- CNN En Español. (27/04/2022). *Las cifras del feminicidio en México muestran un avance que no se detiene*. <https://cnnespanol.cnn.com/2022/04/27/feminicidio-mexico-cifras-orix/>
- Cortez, E. (2008). Criminalización de la protesta social en México. *El Cotidiano*. [En línea.] Núm. 150, pp. 73-76. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32515011>
- Expansión*. (07/03/2022). #8M. 20 datos sobre la violencia contra las mujeres en México. *Expansión*. Política. <https://politica.expansion.mx/mexico/2022/03/07/datos-sobre-la-violencia-contra-las-mujeres-mexico>
- Fornet, M. (2018). *Feminismo terapéutico*. Urano.
- Medina, Z. (08/03/2022). ¿Qué es el bloque negro en las marchas feministas? *El Sol de Morelia*. <https://www.elsoldemorelia.com.mx/local/que-es-el-bloque-negro-en-las-marchas-feministas-7960867.html>
- ONU Mujeres. (S.f.). Feminismo. [https://www.unwomen.org/es/search-results?search\\_api\\_fulltext=Feminismo](https://www.unwomen.org/es/search-results?search_api_fulltext=Feminismo)
- ONU Mujeres. (2021). *Historia del activismo femenino*. [https://www.unwomen.org/es/search-results?search\\_api\\_fulltext=historia+del+activismo+femenino](https://www.unwomen.org/es/search-results?search_api_fulltext=historia+del+activismo+femenino)
- Peregil, F. y Ximénez de Sandoval, P. (28/07/2001). El oscuro origen del bloque negro. *El País*. [https://elpais.com/diario/2001/07/29/internacional/996357605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/07/29/internacional/996357605_850215.html)
- Rovira-Sancho, G. (2018). El devenir feminista de la acción colectiva: las redes digitales y la política de prefiguración de las multitudes conectadas. *Teknokultura* 15 (2), pp. 223-240. Ediciones Complutense. <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/59367>
- Significados*. (S.f.). Significado de “resistencia”. *Significados*. <https://www.significados.com/resistencia/>
- Weihe, R. (06/12/2019). El poder de los encapuchados. *Semana*. <https://www.semana.com/mundo/articulo/el-poder-de-los-encapuchados/643756/>
- Wright, E. (2009). *Lacan y el posfeminismo*. Gedisa.



*Volcánicas*, Lucero Áviles, espejos intervenidos con pasta de cáscara de huevo, 2021.  
Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.



Las ideas progresistas de la modernidad produjeron un imaginario inspirado por las máquinas, sus ensoñaciones poéticas, sus pesadillas y también sus visiones proféticas. La tríada Dios, hombre y máquina está formada por tres entidades decisivas en el imaginario moderno; las transformaciones tecno-políticas y sociales de la conectividad virtual se han convertido en una extensión de las relaciones humanas que, de manera sobrepuesta, en un flujo acelerado de informaciones, sirven para rastrear y suministrar contenidos que constituyen la base global de las interacciones humanas.

Es importante analizar los diferentes niveles que operan en los procesos mediáticos entre producción, circulación e interpretación de las informaciones, como parte de las implicaciones de la era tecnológica; así como reconocer una nueva clase de trabajadores que determinan la dimensión política y económica de estos tiempos: el “cognitariado”, como lo llama Berardi (2019), o lo que para Boris Groys (2018) es una fuerza social emergente que moviliza la lucha contemporánea por el libre flujo de la información, son nuevas condiciones que forman parte de los procesos de adaptación humana que marcan una transformación en las relaciones interpersonales, así como en las dimensiones espacio-temporales entre lo público y lo privado, que comprenden a su vez el cuerpo humano como espacio vital.

Los trabajadores ya no se perciben como partes de una comunidad viva; antes bien, se los incita a competir en condiciones de soledad. Aunque todos son explotados de la misma forma por la misma entidad capitalista, ya no constituyen una clase social, debido a que sus condiciones materiales no les permiten producir una autoconciencia colectiva, ni tampoco dan lugar a la solidaridad espontánea que aparece dentro de una comunidad de personas que viven en un mismo lugar y comparten un mismo destino. (Berardi, 2019, p. 123)

El sentido colectivo mediante estos mecanismos tecnológicos se ha disuelto en estímulos externos y abstracciones virtualizadas de nuestras experiencias. El modelo tecnocrático se ha visto favorecido de este modo de producción social y cultural, que fortalecido en la dispersión de masas interconectadas crea condiciones

específicas de individualidad. Convertidos en observadores hemos sido testigos, a través de las pantallas, de un sinnúmero de problemáticas sociales que incluyen las violencias naturalizadas, así como las amenazas humanitarias, lo que da cuenta de la desproporción de la realidad como resultado de las políticas hegemónicas que atentan contra nuestra propia condición humana.

En la página web de la compañía Dadax, a través de *worldometers*, se muestra la estadística global que expresa en micras de segundo —mediante un contador digital— las cifras de tales advertencias: la abstracción numérica expone las transformaciones del mundo de manera inmediata; estos números se funden con el resto de informaciones.

### Imagen 1. Estadística global

MEDIO AMBIENTE			
4.307.431	Deforestación <b>este año</b> (hectáreas)	[+]	
5.798.967	Tierra perdida por erosión de suelos <b>este año</b> (ha)	[+]	
30.295.653.804	Emisiones de CO2 <b>este año</b> (tons)	[+]	
9.939.220	Desertificación <b>este año</b> (hectáreas)	[+]	
8.110.717	Químicos tóxicos liberados en el medio ambiente <b>este año</b> (tons)	[+]	
ALIMENTOS			
873.851.659	Personas desnutridas en el mundo	[+]	
1.752.014.608	Personas con sobrepeso en el mundo	[+]	
847.203.307	Personas obesas en el mundo	[+]	
10.167	Personas que murieron de hambre <b>hoy</b>	[+]	
\$ 217.420.388	Gastado en enfermedades relacionadas a la obesidad en EEUU <b>hoy</b>	[+]	
\$ 62.851.203	Gastado en programas de pérdida de peso en EEUU <b>hoy</b>	[+]	
AGUA			
3.809.450.841	Agua consumida <b>este año</b> (millones de litros)	[+]	
697.443	Muertes por enfermedades ligadas al agua <b>este año</b>	[+]	
768.777.752	Personas sin acceso a agua potable	[+]	

Fuente: Captura de pantalla recuperada de la página <https://www.worldometers.info/es/>, el 22 de noviembre de 2023.

Nuestra comprensión del mundo deviene de la interpretación de los datos, reducidos a números, en los que la información también es un negocio supeditado al mercado y a los gobiernos. La información en la época de la comunicación global es poderosa y reductible, y pone en entredicho los conceptos de *democracia y libertad*; desde la ilusión de la demanda en medio de una vorágine de contenidos, los algoritmos hacen visibles las informaciones y dirigen nuestras miradas al consumo.

**Imagen 2.**

***Metrónomos*, Rafael Lozano-Hemmer, 2018. Museo Memoria y Tolerancia. Instalación cinética formada por ocho nudos corredizos invertidos, que se mueven al ritmo de diversas estadísticas mundiales sobre violaciones de derechos humanos.**



Fotografía: Yuriko Elizabeth Rojas Moriyama.

En 2018, el artista Rafael Lozano-Hemmer presentó la obra *Metrónomos* (que actualmente pertenece a la colección privada del Museo Memoria y Tolerancia, en la Ciudad de México), en la que de manera incisiva el artista trastoca al espectador a través de los datos: “desaparición forzada en el mundo, 0.2 por hora; asesinatos en el mundo 51 por hora; extinción mundial de especies, ocho por hora; exterminio por hambre en el mundo, 56 por hora; mujeres violadas en el mundo, mil 27 por hora; torturados en el mundo, 17.51 por hora; desplazamiento forzado en el mundo, 444 por hora” (Lozano-Hemmer, 2018); evidentemente, de ese año a la fecha estas cifras se han incrementado rápidamente. En ambos casos, las informaciones, aunque

atienden al mismo tipo de preocupaciones, se presentan de forma diferente entre el *scroll* fluctuante de la web y la conciencia espaciotemporal de la sala de exhibición del museo. En el caso de la obra de arte, los datos mostrados como una experiencia situada nos permiten reconsiderar la importancia de los lazos colectivos, en la medida en que nos reconocemos implicados en las problemáticas.

Los retos de los movimientos sociales actuales responden al debilitamiento de las masas dispersas por el mundo, en un aislamiento existencial *virtualizado*; las multitudes se debilitan, se encuentran interconectadas, pero dispersas. Mediante el uso generalizado de internet acompañamos las denuncias de discriminación, abuso y violencia, en una interconexión global en la que todos somos testigos y parecemos solidarios, mientras las estadísticas que amenazan a la humanidad siguen en aumento.

En el caso particular de las mujeres, las expresiones colectivas del movimiento feminista han explotado el cruce entre los espacios de socialización: desde las redes sociales, las plazas, las calles, también las aulas de clase, salas de arte y museos, *acuerpando* comunidades que se apropian de las dimensiones públicas en su sentido más amplio, a través de la difusión de discusiones de género en diferentes niveles y direcciones.

### *Efecto mariposa morada*

El movimiento #MeToo (Yo también) arrancó el 15 de octubre de 2017, cuando la actriz Alyssa Milano reveló el acoso y las agresiones sexuales que padeció por parte del productor cinematográfico, Harvey Weinstein, lo que provocó la circulación masiva de la noticia mediante el respaldo de importantes figuras públicas y de medios de comunicación. La información fue replicada a escalas insólitas y posteriormente el *hashtag* #MeToo sería retomado como mecanismo de denuncia para apoyar otros miles de casos en el mundo, lo que ejerció una presión mediática y también jurídica sobre los acosadores como resultado de su impacto social.

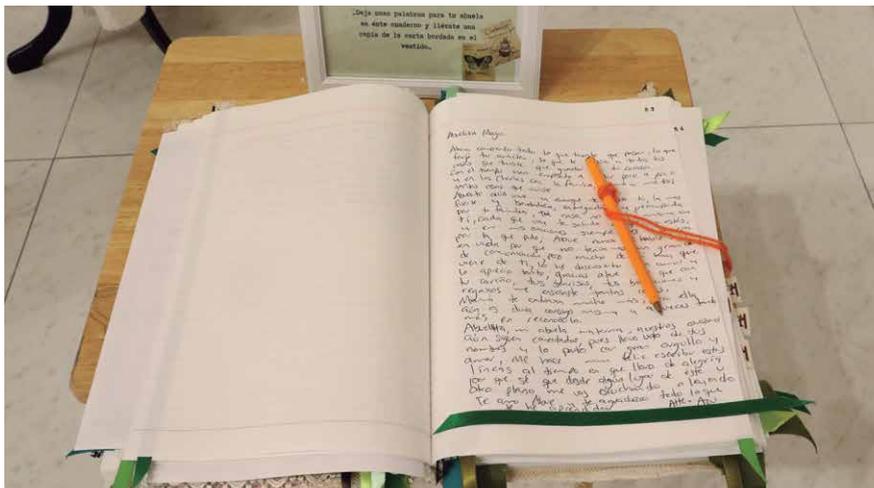
La frase fue utilizada más de 200 000 veces el 15 de octubre y tuiteada más de 500 000 veces el 16 de octubre. En Facebook, el *hashtag* fue utilizado por más de 4.7 millones de personas en 12 millones de entradas durante las primeras 24 horas. La plataforma informó que el 45% de los usuarios en los Estados Unidos tenía un amigo que había

realizado una publicación usando el término. A partir del #MeToo se crearon *hashtags* locales alternativos en otros países. (Dio Bleichmar, 2018)

Las condiciones tecnológicas de nuestra época provocaron reacciones insólitas, si consideramos que desde 2006 la activista Tarana Burke, hizo referencia a la frase “Yo también” como una expresión con carga política y para denunciar el abuso sexual de niñas y mujeres de color; sin embargo, las condiciones de su época no generaron los efectos del movimiento en la actualidad. La expresión *Me Too* a través de la dimensión pública de internet y generó movilizaciones colectivas sin precedentes a nivel internacional que no pudieron suceder en otros momentos sin la lógica de las redes sociales.

### Imagen 3.

***Una carta cosida.*** Verónica Luznik,  
técnica textil, bordado sobrepuesto, pasamanería, 170 × 60 cm, 2020.  
Exposición *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz.*



Fotografía: Karen Lizarraga Jauregui.

La interrogante que Simone de Beauvoir se planteó en el pasado sobre ¿qué debemos heredar a nuestras hermanas? sigue vigente en una sociedad que no ha dejado de luchar por el derecho a la existencia y esencia de las mujeres. Vinculadas con los grupos oprimidos, los innecesarios y los innominados, las mujeres de este siglo han

abandonado el lugar de minoría que les fue asignado en la historia del hombre, dejando de ser un “otro” diferenciado por lo “uno” (patriarcal y binario) autonombrándose y resignificándose sin mediaciones y sin interlocutores.

¿Cómo podemos pensar que existen todavía diferencias tan marcadas entre los géneros aún en pleno siglo XXI? ¿Para qué sectores y qué tipo de mujeres se han logrado estos derechos y libertades? En el contexto mexicano, el proceso de retorno y reconocimiento de las mujeres más vulneradas no alcanza una plena conciencia de estos logros y sus transformaciones.

#### Imágenes 4.

*Una carta cosida.* Verónica Luznik, técnica textil,  
bordado sobrepuesto, pasamanería, 170 × 60 cm 2020.  
Exposición *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz.*



Fotografía: Ulises Gutiérrez Bonilla.

De acuerdo con el censo 2020, hecho por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi), las mujeres representan el 51% de una población de 126 014 024 habitantes; es decir, las mujeres son 64 540 634 mujeres, frente a 61 473 390 hombres que representan el 48.8% de la población mexicana. Esta cifra es porcentualmente suficiente para representar una mayoría que desde una revisión histórica requeriría la proporción numérica para ejercer su representatividad social. De estos porcentajes de hombres y mujeres representados en el censo 2020 se desconoce la identidad de género sobre el fenotipo sexual de la población. La mayoría porcentual establecida entre hombres y mujeres es corta y no considera las diferencias identitarias del 48.8%

que no se sienten representados dentro de lo masculino y que comprenden hombres cis género, hombres transgénero, homosexuales y bisexuales, lo que hace las cifras más complejas; sin embargo, el porcentaje de hombres y mujeres da cuenta de la compleja realidad, ya que el poder no radica en las mayorías, sino en la potencia de los discursos y quién los ejerce.

¿Por qué las mujeres, siendo estadísticamente una mayoría no han alcanzado una verdadera representación? Debemos considerar aspectos que el propio feminismo ya ha advertido: que el colectivo mujeres como categoría se compone de otros factores estadísticos y discursivos, como la migración, etnicidad, educación, discapacidad, educación, economía, condición conyugal y religión; estos datos nos ayudan a vislumbrar los diferentes factores que conforman las perspectivas de género. Quien detenta el poder prescribe el lenguaje del mundo y, por lo tanto, determina la realidad, por ello es necesario revisar qué narrativas son las que nos sostienen en el presente y cuáles nos deberán sostener en el futuro.

Desterritorializado, separado de la vida pública y de la propia corporalidad, el feminismo contemporáneo ha logrado traspasar los estados hiperindividualizados del voyerismo pasivo de la web operando desde una misma causa política, las mujeres se han valido de todos los medios posibles para establecer un límite en el mundo, “Ni una más”, que nombra y contabiliza a las mujeres que faltan: las sustraídas de sus hogares, las desaparecidas, las encontradas sin vida, las que no pueden marchar, las que no pueden expresarse y muchas más. Si bien la primera conquista de toda mujer ha sido contra el miedo opresor consumado en el silencio; luego de las constantes vejaciones y violaciones a los derechos humanos, el instinto de sobrevivencia ha configurado un deseo legítimo de reconstruir lo que se ha dañado profunda y dolorosamente en la sociedad “y del mismo modo que nos oponemos a la violencia por medio de nuestro dolor y de nuestra rabia, estamos practicando la no violencia cuando nos dolemos y militamos en contra de la continuación de la violencia y la destrucción”. (Butler, 2020, p. 42)

Madres, padres, hermanas, hermanos, hijas e hijos que con la misma impotencia de la injusticia ante el acoso y la desaparición marcharían en el mismo contingente son disgregados para mantener las filas de mujeres separadas de los varones o de otros movimientos, simplemente por seguridad; se protege la vida, la marcha de niñas pequeñas que aprenden a ser mujeres en un nuevo sentido, las adolescentes que se

organizan y se juntan con amigas, con sus madres o en paralelo a colectivos más aguerridos para proteger la seguridad de todas desde el anonimato de la colectividad.

Los movimientos feministas se han convertido en una fuerza disruptiva que, pese a la polarización de opiniones, ha insertado en la mente de las personas que no debemos dar por sentada la violencia; esto ha derivado en el acompañamiento real de víctimas, protocolos de seguridad, respaldo legal y otras acciones que han orillado a la sociedad a poner estos temas en las agendas políticas, culturales y educativas, como un asunto prioritario.

### *Feminismo: guerra y revolución en la era de la información*

De manera simbólica, Pablo Fernández Christlieb (2022) sugiere cómo el movimiento #MeToo en redes sociales es equiparable a un arma de guerra en un mundo virtualizado, mediante un tweet, los mensajes, gestos y efectos a través de los dispositivos celulares se disparan a larga distancia sobre un blanco. Como el mismo Fernández menciona, en ocasiones, de manera inevitable e incluso necesaria, se producen daños colaterales como parte de toda contienda. Tanto la guerra como la revolución siguen siendo dos conceptos centrales en el desarrollo de los pueblos, la diferencia significativa entre ambos términos radica en que la guerra representa la imposición del poder y el dominio sobre el otro, mientras que la revolución representa el espíritu de las sociedades decimonónicas, que en estricto sentido entendían la lucha como un proceso necesario de transformación social para alcanzar la libertad.

Hannah Arendt (2006, p. 12) advierte que el sentido de revolución debe ser revisado cuidadosamente, ya que vincula la violencia como recurso de transformación político-social, dejando muchas veces de lado su fundamento interno, “la idea de libertad ha quedado sepultada sin que nadie se conmueva”. Cuando la reducimos a restos actuamos en sentido contrario a nuestra condición y dignidad humana; en estos casos la demostración del hartazgo y el dolor con el lema, “Ni una más, ni una menos”, ha producido en consecuencia un estallido social cuyo conflicto se polariza al tratarse de una condigna de mujeres.

Las sociedades más avanzadas, como los griegos, distinguieron la libertad e igualdad separando la naturaleza humana del derecho como parte de los ideales de la civilización, consideraban que la condición política del ciudadano en la vida pública dependía de su participación en las polis, el mercado y el ágora, subrayaban la

distinción entre los hombres libres y el resto de los hombres. En el desarrollo político de los Estados-gobierno y, más adelante, a través del derecho romano, se crearon leyes que promovían la independencia de las mujeres mediante el derecho de la propiedad y la riqueza, que les otorgaban autonomía respecto de la familia y el marido. Ante la amenaza real de la emancipación femenina, el poder central romano obstaculizó el acceso a tales derechos, y dejó la igualdad como una mera expresión vacía, de forma que, a través de la propia ley, impidieron el acceso de las mujeres a sus bienes, quedando comprometida la garantía de sus libertades.

Nuestras sociedades “civilizadas” fueron construidas en el intercambio de beneficios sociales y materiales que desde la existencia de los primeros grupos humanos intercambiaban mujeres entre los clanes, fueron vendidas durante la esclavitud, utilizados sus vientres desde el feudalismo como estrategia de expansión del imperio (y más adelante del Estado), siendo su descendencia un medio para engrandecer a las naciones, destinados los hijos como fuerza productiva o fuerza militar para dominar territorios y enriquecer reinos con lógicas expansionistas que consideran la producción como uno de los aspectos centrales. Este gran imaginario persiste en nuestras mentes hasta la era tecnológica, el mercado global insiste en dominar la naturaleza mediante la demostración del poder económico en lo que hoy reconocemos como “guerras comerciales”, cuyas cualidades de fuerza y agresividad se mantienen como características importantes dentro de un modelo económico y político que normaliza la violencia, en sus diversas prácticas, como mecanismo de control.

La exigencia feminista de retornar al propio cuerpo y la sexualidad ha convertido la anti-maternidad en un acto rebelde que la reafirma como improductiva en un sentido distinto, al rebelarse contra un sistema de valores contradictorios que la determinan. Es claro que sin una diferencia ética en la forma de producción de la riqueza es indistinto el dinero producido por masacres, violaciones a derechos humanos y destrucción, más allá del bienestar de los pueblos, el cuidado de la vida y el entorno, Žižek (2018) menciona que la revista *Forbes* presentaba al *Chapo* Guzmán como un empresario “desregulado”, como el segundo hombre más poderoso de México, junto a Carlos Slim, su riqueza fue medida junto a los hombres más ricos del país y del mundo. Los que vivimos en México fuimos testigos de cómo Joaquín Guzmán Loera se convirtió en una figura mediática a través de la narrativa de las series internacionales que romantizaron sus negocios, transformaron nuestra percepción de la realidad y desarticulaban otras amenazas del orden social. Esta desproporción de la riqueza permite toda clase de

negocios abusivos en países empobrecidos que van naturalizando la explotación de los sectores más vulnerables de la sociedad para el fortalecimiento del mercado de la deshumanización: incorporación de niños precarizados en el trabajo delictivo (desde la explotación laboral hasta su incorporación en las filas del narcotráfico), tráfico de niños y mujeres que abastecen el mercado de órganos humanos y pornografía y otros; por otra parte, el negocio de armamento aunque se considera un negocio legal y redituable ejerce toda clase de dominaciones humanas, que comprenden desde el sometimiento de una sola persona, un grupo, un pueblo, hasta naciones enteras entregadas por la fuerza de las armas.

No vamos hacia una tercera guerra mundial. No habrá ninguna declaración de guerra, sino una proliferación de innumerables zonas de combate. No habrá una unificación de frentes, sino micro conflictos fragmentados y alianzas ominosas sin ninguna visión estratégica general. “Guerra mundial” no es el término correcto para esta muy original forma de apocalipsis ante la cual nos encontramos. Yo la llamaría “guerra civil global fragmentaria”. Los fragmentos no convergen, porque la guerra está en todas partes. (Berardi, 2019, p. 146)

En ese sentido el feminismo representa solo una parte de la compleja realidad humana, al reconocer que existen otro tipo de violencias propiciadas por la desigualdad global que nos amenaza; mientras los factores económicos continúen reduciendo lo humano a una transacción económica, la destrucción y la devastación humana como herencia histórica se predestina con paso apresurado a consolidar una sociedad de sobrevivientes.

En los próximos años, el sentido ulterior de la vida dependerá de las generaciones más jóvenes, tanto como del papel de las mujeres en esta creciente responsabilidad educativa. A partir de estas consideraciones podemos comprender como ambos conceptos se encuentran intrincados de manera específica: por un lado, la guerra en un sentido simbólico contra el patriarcado, los gobiernos y las instituciones y, por el otro, las acciones necesarias posteriores a las conquistas feministas de continuidad activista que permitan la reestructuración de nuestras relaciones humanas.

La resistencia de los movimientos que en el pasado fueron señalados como minorías desde el movimiento feminista, la comunidad LGTBTTIQ+, los pueblos originarios, los

migrantes, e incluso los movimientos medioambientales, son reconocidos en este siglo como fuerzas representativas de una sociedad que en la marginalidad y la precariedad de las condiciones actuales han alcanzado su representatividad en el límite de las condiciones sociales.

### *El feminismo: arte y educación*

El reto actual de nuestra sociedad no consiste en que todos los ciudadanos tengan acceso a la información, sino en la capacidad de discriminar y asimilar los contenidos como resultado de una coyuntura entre la información y las acciones colaborativas. La comunicación abierta ha significado para las mujeres un proceso de emancipación colectiva, y de restauración, que va tomando la forma de un proyecto educativo informal que incide cada vez más en las nuevas generaciones de niñas y jóvenes capaces de reconocer sus derechos y libertades. Hoy miles de mujeres están marchando, replicando *tweets*, posteando información, incentivando a otras mujeres a hablar, escribir, acompañar, contener y denunciar, en un marco infinito de plataformas: foros de discusión política, artística y cultural; redes de comunicación social; instancias gubernamentales; incluso quienes no están de acuerdo con el movimiento están discutiendo y disintiendo.

Profundizar en las acciones que se implementen en los hogares, las escuelas y el espacio público es prioritario para el fortalecimiento y difusión de los logros alcanzados a lo largo de la lucha de tantas generaciones de mujeres, para Zygmunt Bauman (2017), la relación entre educación y futuro está determinada por la capacidad de las comunidades para ser solidarias. No nos referimos a la idea, ahora en desuso, de colectividades, sino al concepto de comunidades que requieren mantenerse unidas en lo concreto por un compromiso de cooperación incondicional.

Desde los años sesenta en adelante es posible rastrear en el arte una praxis gestual y colectiva que abrió nuevas formas altamente experimentales de representación artística, soportadas en una dimensión expresiva que actuaba sobre el propio cuerpo del artista y los participantes. Estas prácticas permitieron una franca relación entre arte y política, basada en la vinculación de contextos y comunidades. La inclinación del arte contemporáneo por el activismo cultural como instrumento discursivo se presenta como resistencia de toda clase de políticas, muestra de esto es el Patronato de

Arte Contemporáneo de México, que en 2004 dedicó el tercer Simposio Internacional de Arte Contemporáneo a la resistencia sostenida en los actos comunes y cotidianos, como oposición política individual dentro de los procesos de transformación colectiva.

Las manifestaciones de las primeras feministas en México, presentes desde los años setenta, ya desafiaban el orden social con fuertes restricciones y reprimendas para este tipo de acciones. Se marchaba en favor del aborto, en contra de la pornografía, en contra de la violencia, en todas sus formas. Los diálogos comunitarios se hacían presentes y se abordaban temáticas incómodas como el cuerpo, la menstruación, el sexo, los abusos, acompañando comprendiendo y denunciando como parte de un proceso de reivindicación social. La historia que antecede a los movimientos sociales y al arte político ha sentado precedentes importantes sobre los que se despliegan también los movimientos actuales. La tarea de las instituciones de educación y cultura consiste en comprender que la igualdad se materializa en la medida en que somos capaces de trabajar desde las necesidades de las propias comunidades y no en sentido contrario, como ofertas hegemónicas que determinan de manera vertical los programas y políticas públicos.

¿Qué significa esto para las instituciones? La función educativa al servicio de las comunidades tiene la encomienda de escuchar y actuar en consecuencia de sus capacidades y recursos, sin perder de vista la importancia de su función en la legitimación cultural y en la subversión de los códigos culturales. Hablar de un arte vivo es referirnos a un tipo de producción artística que trabaja con las relaciones humanas y activa espacios de reflexión. En el caso de las exposiciones artísticas, la función de la curaduría o comisariado es considerada por Anna María Guash (2011) como un dispositivo valioso y potente, cuya función discursiva incide en el espectador de manera profunda, ya que permite establecer directrices interpretativas que ponen en circulación nuevos códigos culturales.

#### *SORORIDADES*

La exposición de mujeres titulada *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz*, organizada en 2022, en la Galería Delfica de la UAEMEX, se pensó como un amplio proyecto que implicaba a investigadores y artistas desde diferentes perspectivas para abordar el feminismo en un marco internacional, nacional y local: Lorena Wolffer, María Eugenia Chellet y Mónica Mayer, por mencionar solo a las artistas nacionales

que participaron y que se encuentran en *Archiva*, proyecto desarrollado por Mónica Mayer, quien es reconocida como pionera de los movimientos feministas en México, y cuyo trabajo es una memoria social que reúne 76 obras artísticas de mujeres portadoras de la voz de su tiempo hacia el futuro; una promesa para las siguientes generaciones, que en el caso concreto de *Archiva* se comporta como un repositorio abierto que dialoga con las mujeres del presente.

Para el proyecto expositivo *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz*, Mayer fue considerada una invitada central debido a sus aportes al arte feminista, de ella se reconocen los primeros tendedores creados de 1978; su obra ha sido un referente para las denuncias feministas actuales que han cobrado vida como consecuencia de las demandas de equidad y justicia; como parte de un compromiso político, facilita conferencias y talleres a diferentes comunidades e instituciones; ha creado mecanismos de discusión con diversos públicos, los participantes de sus proyectos plantean de manera comunitaria preguntas, inquietudes y necesidades, que como resultado toman forma en la obra artística.

Aunque esta idea de trabajo universitario no logró consolidarse, los acercamientos en una plática universitaria, en la que se valoraba su participación, nos dejó entrever los retos a los que se enfrentan las instituciones frente a los procesos de cambio. La obra artística de Mayer como objeto vivo es producido por la fuerza de las propias comunidades que se expresan directamente sobre la obra; como movimiento reaccionario, el arte feminista se sitúa fuera de los marcos institucionales, como parte de un debate ideológico, y en la mayoría de las veces, contra las instituciones, como parte fundamental de su crítica y de su lucha.

El cartel de la exposición anunció la participación de mujeres e investigadoras artistas, aunque Mónica Mayer no apareció en la imagen gráfica de la muestra, ha sido un referente para el diseño expositivo del proyecto. Su postura feminista de franqueza inflexible y reflexiva deja en nuestra conversación la importancia de comprometer la participación de las universidades y consolidar estrategias comunitarias que contribuyan a lograr cambios reales a través de la educación.

Imagen 5.

Cartel de la exposición *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz*. Artistas invitadas: Mari Carmen Carrillo Arocha, Fabiola Alarcón y Caterina Viterbo.

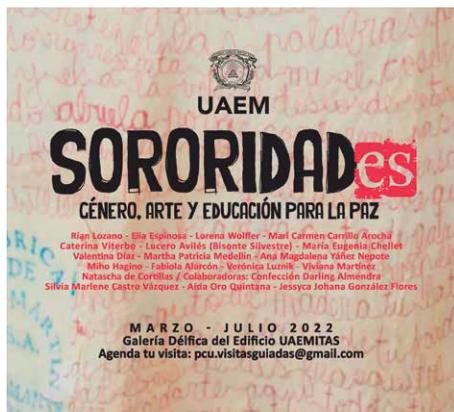


Imagen 6.

*Taller de producción artística*. Mónica Mayer, conversatorios en línea previos a la exposición en los que participaron artistas y activistas, como: Lourdes Ángeles Morales, Yuriko Elizabeth Rojas Moriyama, Karla Vanessa González Guzmán, Caterina Viterbo, Rocío Álvarez Miranda, Luisa Isabel Montserrat López Salas, Susana Munguía Fernández, Miriam Guadalupe Ubaldo Colín, entre otras.



Captura de pantalla: Archivo de la Dirección de Patrimonio Cultural de la UAEMEX.

Es preciso comprender que el papel de las instituciones no es equiparable a las lógicas de la protesta, sin embargo, es importante insistir en mantener abiertas las discusiones de género para profundizar en el importante papel de los educadores, investigadores, curadores y, por su puesto, de los artistas, quienes operan al ofrecer dispositivos de liberación y nunca desde el ordenamiento social, político, ni moral preestablecido. Una obra viva no puede limitarse a una simple exhibición consignada y descontextualizada en la sala de un museo; es por ello que los retos más importantes para las instituciones culturales consisten en preguntarnos, ¿cómo mantener vivos los discursos que han nacido en las calles, con las comunidades? ¿Cómo dialogar desde el museo con los acontecimientos actuales? Sin la pretensión de naturalizar estas expresiones mediante la institucionalización.

### *Retos de la educación y la cultura*

En 2022, el resultado de estas reflexiones, nos llevó a la creación de un programa que abarcó una amplia selección de obras artísticas, como parte del programa educativo. Verónica Luznik, Fabiola Alarcón y Caterina Viterbo, como artistas invitadas, plantearon encuentros comunitarios y diálogos cercanos con un grupo de mujeres, niñas y jóvenes. Viterbo, por ejemplo, abordó desde el Taller de Intercambio de Saberes Menstruales y Relatos Uterinos la recuperación del tejido como una herencia histórica de las tareas propias de las mujeres, logró con ello subvertir la significación de esos quehaceres mediante el auto reconocimiento. En la inauguración y también durante la muestra tejó con estambre rojo gotas de sangre que colocamos prendidas al pecho, para sellar el pacto comunitario de acompañamiento y empatía con el que se estableció que “la única sangre que estábamos dispuestas a derramar como mujeres, es la sangre menstrual”. Dispuestas a reaprender nuevas relaciones con nuestros cuerpos, conceptos, historias y herencias culturales, a través del dibujo y el diálogo se propició una relectura de la obra *En periodo*, interviniéndola con las reflexiones sobre las experiencias menstruales de las mujeres participantes.

Imagen 7.

*En periodo*, Caterina Viterbo, tejido de lana en crochet, cerámica y vidrio fundido, 210 × 145 × 70 cm, 2021. Exposición *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz*.



a)

b)



c)

Fotografía: Ulises Gutiérrez Bonilla (a y c), Karen Lizarraga Jauregui (b).

En el caso de Fabiola Alarcón, la obra expuesta en la exhibición consistió en un trabajo de representación del cuerpo fragmentado mediante la recuperación de objetos. Desde cabezas, pies, torsos, cuerpos rotos, sumergidos en agua, que durante la exhibición se comportaban con una materialidad propia, la evaporación del agua dejaba rastros de salitre en las orillas de los cuencos metálicos la enturbiaba y cambiaba su presentación

a lo largo de la muestra. Cada cuenco funcionaba como espejo de agua que hacían las veces de recordatorios de las desapariciones. Los reflejos del agua a modo de espejo nos devolvían la mirada a través de las cualidades de los objetos recuperados, que contienen en las desportilladuras un descuido natural, el abandono como memoria dolorosa de nuestra sociedad. En las grietas de cerámica de aquello que alguna vez fue un rostro lustrado de muñeca se presenta el fragmento como un signo de resistencia frente al olvido y la impunidad.

**Imagen 8.**

***Emergiendo 1 y Emergiendo 6***, Fabiola Alarcón,  
hierro sobre vidrio y cerámica, 2021. Exposición  
***SORORIDADES, género, arte y educación para la paz.***



a)



b)



c)

Fotografía: Jorge Ponce Gaytán (a y b), Ulises Gutiérrez Bonilla (c).

La obra de Fabiola Alarcón reunió durante la muestra a jóvenes estudiantes, mujeres y niñas acompañadas de sus madres que levantaban la mano para hablar del sentimiento de amenaza, hablar del miedo que infundían los medios de comunicación, las calles, las redes sociales, la existencia en sí misma, como una experiencia atravesada por la violencia cotidiana. Esta lectura, acompañada de la artista, continuó con un taller que extendía la instalación a la vivencia de la vulnerabilidad. Se entregó a cada participante un cuerpo femenino de arcilla cocida, un universo en escala de nuestra vida, sobre la que escribimos, pegamos los nombres de las personas con las que contamos, de aquellos que nos importan, en quienes confiamos y amamos, para después materializar en el lenguaje esos temores, y comprender la importancia de los lazos afectivos con los que nos sostenemos en el presente: el amor, la amistad, la familia, esa red de afectos que envuelven nuestras frágiles vidas para comprobar que aquello que no está cubierto se rompe y lo que se protege se mantiene unido.

Imagen 9 y 10.

*Taller del cuidado, la escucha y la sororidad, Fabiola Alarcón.*  
Exposición *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz.*



Fotografías: Ulises Gutiérrez Bonilla.

La relación arte y educación es capaz de reactivar los códigos desdibujados en la conciencia de los individuos. Los discursos impulsados desde los proyectos culturales deben ser entendidos como retos educativos que consisten en devolver su valor a la sociedad. Zygmunt Bauman (2017) considera que por muy precario que sea el sistema educativo es necesario reconocer en estos tiempos el conocimiento como un dispositivo poderoso para enfrentar los retos actuales.

**Imagen 11.**

**Obras de Patricia Medellín, Miho Hagino y Ana Magdalena Yáñez Nepote.  
Exposición *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz.***



Fotografía: Ulises Gutiérrez Bonilla.

Judith Butler (2022) advierte que la dificultad consiste en mantener como tarea permanente una fuerza colectiva que requiere cuidados y flexibilidad para conducirnos a nuevas realidades; de no alcanzar esta conciencia puede significar el extravío de nuestros objetivos, así como el debilitamiento de la fuerza alcanzada en estos años. Cada vez que una mujer marcha, defiende, difunde y denuncia aporta a las libertades de otras mujeres; de igual forma aquellas que estudian, trabajan, e incluso asumen cargos e inciden en la toma de decisiones dentro de la vida pública, tienen la oportunidad de cerrar esas brechas de desigualdad.

En los próximos años habrá que reflexionar sobre las responsabilidades e implicaciones que representa entrar finalmente en la vida pública con una creciente incorporación en los sectores económicos, pues aunque todavía determinan su valor respecto al sector productivo en el que se les ubica y reconoce, siguen considerando improductivo el matinar, el cuidado, la descendencia y la vida misma, lo que ayuda a mantener las desigualdades que se interponen en el esfuerzo por alcanzar la equidad

y la justicia. Mientras no exista un cambio en estos factores, las narrativas patriarcales seguirán imponiéndose sobre nuestros grandes ideales de emancipación. En tanto avanza el desarrollo de esta reciente participación será importante recordar que lo logrado en este siglo no ha sido el respeto de la singularidad de las mujeres, ni la tolerancia entendida como forma inscrita de discriminación por quien establece los límites de lo permisible, sino el retorno de la confianza ideológica en los movimientos sociales mediante el movimiento de mujeres que han producido una identificación profunda de las diferencias, en una sociedad que necesita encontrar un punto de encuentro para las comunidades, es por ello que será imprescindible insistir en transitar a modelos educativos que continúen abriendo estas perspectivas.

**Imagen 12.**

***Taller Escapulario de protección. Verónica Luznik,  
Exposición SORORIDADES, género, arte y educación para la paz..***



Fotografía: Ulises Gutiérrez Bonilla.

## Referencias

- Arendt, H. (2006). *Sobre la revolución*. Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (2017). *Sobre la educación en un mundo líquido*. Paidós.
- Berardi, F. B. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Caja Negra Editora.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Data Cívica. (03/2019). *Análisis y evaluación de registros oficiales de personas desaparecidas: hacia el nuevo registro nacional*. [https://registros-desaparecidos.datacivica.org/informe/FINAL\\_Ana%3%AClisis\\_y\\_evaluacio%3%ACn\\_de.pdf](https://registros-desaparecidos.datacivica.org/informe/FINAL_Ana%3%AClisis_y_evaluacio%3%ACn_de.pdf)
- De Beauvoir, S. (2021). *El segundo sexo*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Dio Bleichmar, E. (2018). Cuando las gotas forman un torrente. El movimiento #MeToo. *Aperturas Psicoanalíticas. Revista Internacional de Psicoanálisis* 57. <https://aperturas.org/articulo.php?articulo=0001012&a=Cuando-las-gotas-forman-un-torrente---El-movimiento-MeToo>
- Dirección General de Planeación, Programación y Estadística Educativa. (2020). *Principales cifras del sistema educativo nacional 2019-2020*. Secretaría de Educación Pública (SEP). [https://www.planeacion.sep.gob.mx/Doc/estadistica\\_e\\_indicadores/principales\\_cifras/principales\\_cifras\\_2019\\_2020\\_bolsillo.pdf](https://www.planeacion.sep.gob.mx/Doc/estadistica_e_indicadores/principales_cifras/principales_cifras_2019_2020_bolsillo.pdf)
- Estévez, A. (07-12/2017). La violencia contra las mujeres y la crisis de derechos humanos: de la narcoguerra a las guerras necropolíticas. *Estudios de Género de El Colegio de México*. 3(6), pp. 69-100. <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/142/pdf>
- Fernández Christlieb, P. (2022). *Bobos contra babosos*. Editoras Los Miércoles.
- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Habermas, J., Braudillard, J., Said, E., Jameson, F., Owen C. y otros. (1985). *La posmodernidad*. Editorial Kairós.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Consonni*.
- Hernández, M. (2020). *El arte a contratiempo*. Ediciones Akal.

- Lozano-Hemmer, R. (2018). *Metronomos*. Museo Memoria y Tolerancia. <https://www.lozano-hemmer.com/metronomos.php>
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP). (2022). *Información sobre violencia contra las mujeres. Incidencia delictiva y llamadas al 9-1-1*. Centro Nacional de Información. 114. <https://fgjem.edomex.gob.mx/estadisticas-feminicidio-homicidio>
- Ohlheiser, A. (19/10/2017). The woman behind “Me Too” knew the power of the phrase when she created it -10 years ago. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2017/10/19/the-woman-behind-me-too-knew-the-power-of-the-phrase-when-she-created-it-10-years-ago/>
- Patronato de Arte Contemporáneo (PAC) (2004). *Resistencia*. Tercer Simposio de Arte Contemporáneo, PAC.
- Mayer, M. (24/08/2023). ARCHIVA: Obras maestras del arte feminista en México. *Pinto mi raya*. <https://pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html>
- Shinner, L. (2004). *La invención del arte*. Ediciones Paidós.
- Trías, E. (2003). *Ética y condición humana*. Ediciones Península.
- Velasco-Domínguez, M. de L. y Castañeda-Xóchitl, S. (05-08/2020). Desaparición de mujeres y niñas en México: aportes desde los feminismos para entender procesos macrosociales. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 1(05), 67, pp. 95-117. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/issue/view/185/Iconos%2067>
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu Editores. wordlometer, <https://www.worldometers.info/es/>
- Žižek, S. (2018). *El coraje de la desesperanza*. Anagrama.



*Yo soy No. 2*, Maricarmen Carrillo, *fotocollage* sobre papel, 2018.  
Fotografía: Archivo de la artista.





### III

## DESCOLONIZACIÓN Y DESPATRIARCALIZACIÓN, PARADIGMAS DEL DESARROLLO

“Caminar ha sido un arma muy potente  
para visibilizar la injusticia y el dolor..”

*Diéguez*



*Retazos*, Ana Magdalena Yáñez Neponte, fotografía digital, 2022.  
Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.



*Introducción*

La producción de artistas mujeres en las artes plásticas y visuales de América Latina está cargada de conocimientos multidisciplinares transversales; puntos de partida útiles para entender las diferencias y proponer conciliaciones, no solo entre los géneros identitarios, sino entre los grupos sociales en general.

Las alocuciones de las obras que se revisan en el presente capítulo, están emparentadas con prácticas emergentes de la vida misma de las autoras, resueltas primordialmente como instalaciones y *performances*. En diferentes visiones sobre el feminismo, por ejemplo, se plantea la desestructuración del panóptico del poder a través de la diferenciación entre los diálogos plurales e incluyentes y los discursos cerrados y autoritarios que utilizan algunas instituciones para satisfacer la demanda cultural. En ese sentido las artistas se sienten parte de los fenómenos sociales que ellas mismas analizan e investigan; por ello, construyen, a partir de sus experiencias en el mismo arte, por medio de actos performativos experimentados personalmente. Con argumentos del feminismo critican la no-inclusión de la diferencia, la discriminación y la violencia generalizada que sufren las minorías; re-contextualizando los discursos, reestructurándolos y reorganizándolos en torno a las formas actuales de lectura de las diferencias desde una perspectiva interseccional.

Desde el arte, se confrontan las visiones de la hegemonía del poder en torno a las representaciones y nociones de identidad que incluye a las mujeres, indígenas, obreras, precarizadas, homosexuales y, en general, a las comunidades que desde el punto de vista de los estudios sobre arte, cultura y sociedad han sido invisibilizados.

*Fortalezas matrísticas y poéticas femeninas en el arte actual de Nuestra América.  
Testimonio de alianzas y sororidades creativas.*

*El padre es una entidad cultural y no una entidad biológica,  
por lo tanto, lo que podría llamarse paternidad  
biológica es de hecho una maternidad masculina.  
Biológicamente, los machos que se ocupan de sus crías  
son madres no procreadoras. El padre como lo  
conocemos actualmente en Occidente es una entidad  
cultural patriarcal.*

H. A. G. MATURANA ROMESÍN

Las identidades son construcciones del pensamiento humano que demandan procesos dialógicos entre quienes las definen, al pertenecer al tipo de conocimiento situado, las identidades están inmersas en procesos constantes de actualización y cambio. Como argumenta Donna Haraway, el pensamiento situado es en cada sujeto la postura epistemológica que se instala en el punto de partida del conocimiento sobre la identidad, que surge de los modos vivenciales asumidos personalmente. Por lo tanto, la objetividad sobre las definiciones identitarias siempre se constituye de forma parcial y es una operación relativa a las características subjetivas por medio de las que se arma un *collage* con fragmentos de múltiples identidades.

Para explicar este fenómeno en el ámbito de los estudios culturales, y dentro del tema que nos compete en esta ocasión, también es clave el concepto de hegemonía, sinónimo de dominación que viene de la retórica discursiva del activista político Antonio Gramsci, sobre todo porque la mayoría de las definiciones académicas sobre la identidad se construyen desde la hegemonía del poder político y económico que domina al pensamiento occidental y el sucedáneo logocentrismo que las describe. En ese sentido los discursos dominantes definen las identidades de los subalternos a partir de sus silencios, por ello las comunidades subalternas al levantar la voz reclaman lo que es legítimo: que se deje de hablar por ellas.

En la actualidad, ese es uno de los principales reclamos de los feminismos localizados en la sub-alteridad: poder autodefinirse, autodenominarse, y con ello desnaturalizar lo que siempre se ha visto normalizado en la historia del pensamiento.

Desde las primeras olas del feminismo a la fecha esta solicitud es cada vez más urgente, a través de propuestas que se tienen lugar en las demandas civiles, artísticas, políticas y sociales que vemos constantemente en diferentes países del mundo. En los actuales discursos sobre el género imperan nuevas enunciaciones sobre las identidades surgidas de las autodeterminaciones presentadas por diferentes corrientes ideológicas, de manera que el poder hegemónico machista tiene que entenderlas, aunque solo lo haya hecho de manera parcial hasta ahora.

La visibilización de este fenómeno sociocultural es necesaria y cada vez más urgente. Ya se está haciendo de forma paulatina gracias a la construcción de redes entre grupos solidarios que por diferentes métodos reclaman la abolición de las dominaciones y las exclusiones que sufren los grupos minoritarios. Para ello proponen la inclusión, el goce, el poder de decisión sobre la maternidad, la sexualidad y el cuerpo, entre otros temas que demandan trabajo colectivo, sororidad, cohesión y hermandad, para la lucha por los espacios públicos y la conquista de nuevos espacios de existencia.

### *Diálogos transversales e interseccionales a través del arte*

La producción artística, plástica y visual de las mujeres en “Nuestra América” —como denomina la región, la recientemente fallecida feminista, ideóloga y activista, Francesca Gargallo di Castell Lentini Calentani, crítica del feminismo hegemónico de las academias, en honor a un famoso ensayo de José Martí en el que formula propuestas reflexivas sobre el necesario y eminente cambio social— está cargada de conocimientos transversales que implican contenidos de todos los ámbitos experienciales de la cultura, incidentes en la conformación de conocimientos multi, inter y trans disciplinarios que concluyen en la transversalidad. Para el pensamiento actual, la transversalidad enriquece la labor formativa de las personas en la medida que articula y conecta saberes de distintos ámbitos procedentes de las diferentes disciplinas que conforman la labor formativa personal; en esencia, fortalece las epistemologías particulares en función de lo colectivo. En el ambiente académico este efecto se conoce como transversalismo ideológico y se aplica a la toma de conciencia, por lo tanto, de una postura ideológica incluyente que sirve para desarrollar conversaciones amplias y negociaciones inclusivas y útiles, ante las demandas que hacen los feminismos sobre la dignificación de las minorías étnicas y las clases segregadas dentro de los procesos sociales. En ese sentido, uno de los objetivos de la transversalidad es la vinculación

de conceptos emergentes del modo experiencial a la producción de conocimientos derivados de contextos específicos. Los enfoques transversales sirven para reconocer las diferencias entre los múltiples modos de sentir, pensar y actuar de las personas, cuando se refieren a las relaciones sociales desarrolladas cotidianamente en el entorno vital más cercano. También se refieren a las situaciones comportamentales derivadas de las relaciones sociales, ya sean singulares o plurales, no solo con las demás personas, también con los objetos y elementos materiales e inmateriales que resultan fundamentales para el desenvolvimiento humano en el entorno social comunitario.

La transversalidad en los estudios de género viene seguida de la interseccionalidad, juntas se convirtieron en las corrientes ideológicas más útiles para entender las demandas que los grupos sociales minoritarios, hacen al patriarcado, que durante mucho tiempo los ha excluido.

La interseccionalidad es la herramienta metodológica integradora de las informaciones que surgen de los fondos documentales que proporcionan diferentes fuentes de conocimiento, sobre las experiencias vividas por las personas sobre todo cuando se trata de raza y género. Kimberlé Crenshaw, especialista en derecho y profesora de la Universidad de California, en Los Ángeles, introdujo la teoría de la interseccionalidad a los estudios de género y las teorías feministas en los años ochenta; a partir de sus postulados, se entiende la importancia de la interseccionalidad dentro de los estudios culturales. Lo más importante de su teoría es que sirve para comprender las relaciones sociales en el marco de las diferencias, a partir de la imbricación de las opresiones.

Uno de los valores de la interseccionalidad es su reconocimiento como herramienta analítica conveniente para enfocar las disparidades sistémicas y las desigualdades que ocasionan vejaciones, malos tratos y humillaciones sobre las comunidades que las sufren, ya que tanto las segregaciones y los capacitismos, como las vejaciones sistemáticas generan violencias sobre las poblaciones más débiles, como ya se ha dicho, por situaciones de género, raza, edad, clasificación social o posición económica. Las perspectivas direccionales en las ciencias sociales y las humanidades sirven para que nos reconozcamos y nos tratemos en una equivalencia horizontal, en la distinción de los rasgos particulares que nos unen y a la vez nos distinguen como personas en la pluralidad de los grupos sociales. En otro extremo, la verticalidad, como analogía direccional, se reconoce en las ciencias sociales como la imposición de dogmas y conocimientos, también como el hieratismo rígido e inquebrantable con el que se

implantan las ideologías y sus aparentes verdades definidas por los grupos dominantes, para que sean seguidas y reproducidas por medio de imposiciones derivadas de los ejercicios de poder económico y político.

Como posicionamiento ideológico, la interseccionalidad renuncia a las dualidades con las que se leían tradicionalmente los géneros hombre-mujer, las políticas izquierda-derecha, las razas negra-blanca y las clases sociales ricas-pobres, por ejemplo; mismas que deben leerse ahora desde la inclusión de categorías polivalentes, en cada uno de los casos ya nombrados. De ello se desprenden los valores y principios que resultan esenciales para el buen vivir en comunidad, como la equidad, en todo el sentido de la palabra, y la justicia social, también en todo el sentido de aplicación en la vida cotidiana. Sobre estos valores se construyen relaciones basadas en actitudes visionarias y positivistas, que son posibles de adoptar por los diferentes grupos sociales. Así, las relaciones que surgen de la inclusión apuntan a la formación y utilización de estimaciones como la empatía y la solidaridad humana, para que puedan ser usadas sin distinciones discriminatorias. La importancia de temas actuales, como la reivindicación de los oprimidos, el respeto y la tolerancia, deben reforzarse cada vez más para lograr la sororidad deseada por muchas comunidades de todas las clases sociales. La sororidad debe ser entendida como la solidaridad que se da específicamente entre las mujeres ante situaciones que les causan dificultades, sobre todo por la discriminación sexual o las actitudes y comportamientos machistas derivados de modelos patriarcales de comportamiento, pensamiento y acción.

En conclusión, en las investigaciones de las ciencias sociales y las humanidades, el posicionamiento interseccional sirve para establecer diálogos entre comunidades; por ejemplo, permite que se reconozcan como legítimas las manifestaciones de descontento civil, predominantemente de los feminismos contra el poder absoluto que utiliza el machismo como resultado del sistema patriarcal que impera en Occidente. Como ya se dijo, esta herramienta metodológica proporciona puntos de partida útiles para entender las diferencias y similitudes entre las personas, en cuanto a los problemas generados por discriminaciones, transfobias, homofobias y capacitismos, principalmente, sobre grupos minoritarios, femeninos y LGTBTTIQ+; también sobre personas señaladas peyorativamente por sus condiciones de raza, edad, nacionalidad, color de piel y pertenencia a pueblos originarios.

En los últimos tiempos, muchas producciones artísticas en Nuestra América (Gargallo, 2019, p. 241) promueven la visibilización del flagelo y, sobre todo, la dignificación de los grupos minoritarios y su identidad dentro del gran tejido social. Sin pretender lecturas homogéneas del arte, las obras que veremos a continuación vinculan estos temas desde la diversidad de modos de sentir, pensar y expresar de las creadoras por medio de las obras. Veremos casos de artistas cuyo trabajo pertenece a sistemas de conformación eminentemente complejos hechos a partir de sus articulaciones cosmogónicas y sus autodeterminaciones. Las artistas aquí referenciadas utilizan elementos materiales y espirituales organizados en lógicas interseccionales que representan una importante gama de posibilidades para entender el contexto de su creación. Sus lenguajes y las piezas citadas comunican valores propios del entramado social en el que se desenvuelven, por medio de formas artísticas incluyentes que revelan ideas potenciadoras de prácticas, a la vez renovadoras de sentimientos de convivencia y acercamiento a los valores de la vida misma donde están sus influencias. Los conocimientos que aportan son, en la mayoría de los casos, aplicables a los acontecimientos cotidianos sociales, sentimentales, racionales, personales y colectivos.

### *Las performances de María Teresa Hincapié a la luz de las culturas matrísticas*

La artista nació y murió en la última década del siglo xx, en Colombia, uno de los países que ostentan los más elevados índices de pobreza material, destacada entre las diferencias políticas, económicas, sociales y culturales de sus pobladores. A pesar de que su producción artística se encuentra en un lugar privilegiado frente a la de los países vecinos, Venezuela, Perú, Ecuador y Bolivia, son más reconocidos en la escena internacional los artistas varones. La obra de Hincapié se opone a la comparación entre universalidad y autonomía identitaria que promulgaba el arte moderno. En esta ocasión, las tradiciones quisieron ser borradas por la inserción al país de las vanguardias europeas y estadounidenses, influidas por formas y comportamientos ajenos a los modos de pensar y obrar de los colombianos y a sus rasgos culturales. Aun así, la profundidad de su obra consiste en fundir la tradición cultural, espiritual, histórica y de pensamiento con las premisas actuales del arte internacional, sin ser ni tímidamente localista ni en extremo extranjerizada.

En un intento por conciliar los conocimientos ancestrales con las vocaciones mundiales del arte, Hincapié desarrolló *performances* basadas en las relaciones entre

el pensamiento antiguo precolonial y su conciencia del arte en el presente, propuso negociaciones con el mito del futuro, en concepciones heredadas fundamentalmente de las culturas matrísticas. En esencia se conoce como *culturas con fundamentos matrísticos* a los saberes de las comunidades antiguas recolectoras de frutos y manutenciones provenientes de la agricultura básica. Entre las características principales de estas sociedades están las derivadas de una vida sencilla, ya que en épocas antiguas las comunidades matrísticas no vivían en poblaciones fortificadas sino de libre albedrío, por lo tanto, no vincularon a su modo de vida, ni desarrollaron acciones sobre la guerra ni agresiones contra sus similares, entonces, en ellas, no existió concepción alguna de la idea de “enemigo”. Además, estas sociedades no tenían jerarquías diferenciadoras de los roles entre mujeres y hombres. La enunciación matrística se deriva de la palabra *matriz*, y su existencia data probablemente de antes que apareciera el patriarcado, quizás entre siete mil y cinco mil años antes del tiempo que los historiadores remarcen como la era cristiana.

En la antigüedad estas comunidades vivían en pueblos sin fortificaciones, sin defensas en contra de acciones guerreras y con lugares ceremoniales para actividades místicas que contenían imágenes femeninas. Los atuendos de las mujeres eran muy similares a los que aún es posible ver en el palacio de Cnosos, Creta, el complejo palacial más antiguo de Europa. Las tumbas de los hombres y mujeres no se diferenciaban entre sí, tampoco había tumbas múltiples. No había signos de división entre los campos y, por lo tanto, nada indicaba apropiación de la tierra ni jerarquías. Tampoco hay signos de guerra en los poblados. (Maturana, 2019, p. 299-300)

Las culturas matrísticas demuestran principios de convivencia social en los que impera la armonía con los demás y con el medio ambiente, proveedoras del alimento con el que se preserva la vida, por lo que prevalece la concordia y el bienestar entre las personas. El conjunto de las obras de María Teresa Hincapié puede leerse por analogía con los principios matrísticos, desde las reflexiones que sugieren sus trabajos, ya que los conceptos más recurrentes giran en torno a la naturaleza y la vida como fuente temática, con bastantes características relacionales con la historia y el pensamiento antiguos, recontextualizados en lo económico, político y social de la actualidad. Sin caer en el folclorismo y el costumbrismo del arte moderno, sus obras también resaltan los modos de vida y las costumbres tradicionales campesinas dependientes de la agricultura y el carácter orgánico de sus productos, en contraste con el consumismo que impera en el grueso de la población en la mayoría de países del mundo.

La artista dedicó su vida y su obra de manera casi exclusiva a la *performance*, con ella transformaba la vida en verdaderos actos rituales sobre la cotidianidad y las actividades domésticas y reflexionaba sobre las tradiciones ancestrales y los problemas ocasionados por el precario estado económico del sector más vulnerable de la sociedad en que vivía. Sus acciones presentan el cuerpo, no como una metáfora, sino como un ente subjetivo y como el instrumento de su propia historia, que en coincidencia, es la misma historia de muchas compatriotas. Hincapié desbordó su energía compositiva en revelarse contra la incorporación de todas las cargas de violencia psicológica, social y política, hacia el cuerpo de las mujeres; imputaciones que el machismo desplaza constantemente hacia todo lo femenino. Con su obra logró demostrar la vulnerabilidad a la que se expone la conciencia humana frente al caos de las ciudades y el capitalismo, en contraste con la pasividad que experimenta la vida rural. Señalaba siempre que las personas debemos tomar conciencia de las alteraciones y cambios en las costumbres de las comunidades rurales, ya que los efectos colaterales son producto de las colonizaciones y el desarrollo de la modernidad.

Imagen 1.

*Camino a lo sagrado (tú eres santo)*, María Teresa Hincapié, *performance*, 1995.  
Registro fotográfico de la exposición en el Museo de Arte Moderno  
de Bogotá, Colombia.



Fotografía: Juan Alberto Gaviria. Archivo: revista mexicana *Poliester*. (Hollander, 1995)

Su *performance Camino hacia lo sagrado (tú eres santo)* (1995) consistía en un viaje de 21 días a pie desde Bogotá, la capital de su país, hasta la zona arqueológica de San Agustín, localizada al sur del departamento del Huila, en el alto Magdalena, también Colombia. Una zona que además de sufrir los embates de la guerra de guerrillas es

azotada por la presencia del narcotráfico y los grupos armados paramilitares. San Agustín fue denominada así por los expedicionarios colonizadores españoles que conquistaron las tierras de los antiguos muiscas. En términos culturales es una zona que pertenece al bastión más grande de una cultura milenaria que se dedicaba, según las dataciones obtenidas recientemente con carbono 14, a la agricultura, la cerámica, la orfebrería, la estatuaria megalítica y la escultura monumental precolombina. En esa gran zona arqueológica están los conjuntos de antiguos centros ceremoniales que albergan los más impresionantes enterramientos y joyas, en sarcófagos de jefes de las tribus indígenas al sur del país, que datan de los siglos XIII al VII a. d. C. El hallazgo consta de una gran cantidad de construcciones funerarias descubiertas por arqueólogos durante la primera mitad del siglo XX. Destacan ahí las esculturas monolíticas precolombinas de mayor tamaño en esta región de Abya Yala. Desde la antigüedad, cuando el sentimiento espiritual condicionó la expresión artística del lugar, las evocaciones más frecuentes eran las de las deidades, chamanes y guerreros, plasmadas en excepcionales tallas de piedra estructuradas con formas lineales y planimétricas. Se trata de un lugar en el que la monumentalidad y la mística de la disposición de las esculturas en el espacio sugieren una evocación profunda de las creencias espirituales o de su afianzamiento. El viaje a esta zona del país dentro de la obra artística que María Teresa Hincapié denominó *Camino hacia lo sagrado (tú eres santo)* consistió en una peregrinación para alejarse del caos urbano e introducirse en las zonas rurales. Para lograrlo se basó en la metáfora del alejamiento de lo profano hacia lo sagrado, del exterior a lo interior y de lo banal moderno al origen de su existencia e identidad, en todo el sentido de la expresión.

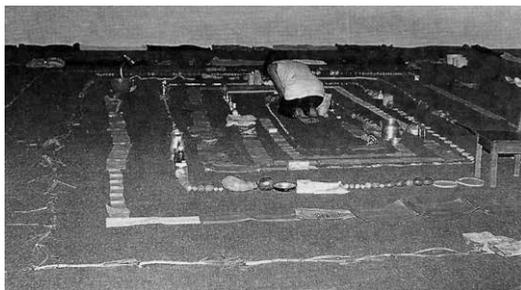
María Teresa Hincapié relaciona el arte con el rito, y todo en sus acciones encaja porque, en el fondo, el rito es movimiento. Tiene que ver con el desenvolvimiento del hombre (*sic*) en el espacio; es una forma de exteriorizar un homenaje y exteriorizar y perpetuar un culto, en este caso sagrado, porque en todas las palabras y los actos de la artista está implícita su espiritualidad, lo que ella llama la búsqueda del origen. (Gutiérrez, 2010, p. 147)

En su recorrido mediante la *performance* avanzó por antiguos pasadizos indígenas y pueblos intermedios, constantemente azotados por la pobreza material generada por el capitalismo actual, responsable de las exclusiones y dificultades económicas de la región. Se trata de una *performance* duracional mediante la que la artista se dirigió al sitio sagrado de las esculturas monolíticas, sometiéndose a la incomodidad,

el sacrificio y el ayuno, posando durante la noche en escuelas rurales y avanzando durante el día al rayo del sol. Para ello hizo una rigurosa dieta que incluía frutas de la región, arepas, panela, miel y agua. Así logró hacer una travesía llena de misticismo y austeridad. La peregrinación en Nuestra América, desde el punto de vista de la religión católica, imperante en la actualidad, cumple la misma función mística de antaño, en la que se dedica un momento de la vida para transportar la mente y el cuerpo a un lugar sacro (iglesia o santuario), en el que se puede orar para expiar las culpas o pedir algún beneficio. En esta obra, María Teresa Hincapié borró los límites entre el arte y la vida, que acontece y conforma su historia personal. El móvil conceptual de la obra de contenido místico religioso fue la manera más digna de sincronizar en un trabajo artístico, la fuerza de voluntad y las creencias populares encarnadas en la mente y el cuerpo de la artista.

**Imagen 2.**

***Una cosa es una cosa*, María Teresa Hincapié, *performance*, 1990.  
Registro fotográfico del salón Nacional de Artistas, Bogotá, Colombia.**



Fotografía: Isidro Medina. Archivo: revista mexicana *Poliester*. (Hollander, 1995)

En otra *performance* titulada *Una cosa es una cosa*, con la que recibió el primer premio del Salón Nacional de Artistas colombianos en Bogotá, en 1990, se dedicó a elaborar paso a paso una taxonomía del género femenino, encarnada por ella misma. Para ello, llevó al lugar de exposición sus objetos y utensilios personales: colchón, sartenes, cubiertos, vasos, pocillos, condimentos, cuchillos, ollas, comida, ropa, documentos, cosméticos y enseres domésticos manipulables, mismos que se dedicó a ordenar metódicamente en líneas rectas; con ellos dibujó cuadrículas en disposición laberíntica sobre el piso. Durante 12 horas continuas la artista manipuló obsesivamente los objetos de uso arrancados de su intimidad, utilizó diferentes sistemas de organización para dar

forma a una instalación artística. Por medio de la acción demostró el poder que ella ejercía sobre los objetos desde su experiencia vivencial como mujer, a la vez que los utensilios ejercían un poder determinante sobre ella. Mediante la acción encontró para cada elemento el gesto adecuado en su forma de instalarlo en el espacio de exhibición. El ejemplo más claro es la forma minuciosa como pegó una larga línea de alfileres en un tapete, dedicándole a cada uno su tiempo y su lugar. La presencia física de la artista y su docilidad para someterse a los roles presentacionales, sus gesticulaciones y actitudes frente a las cosas que componían el interior de su propia casa, ahora están en la obra de arte, desarticulados en una sala de exposición, rearmados mediante composiciones y narrativas para el público presente. El carácter intimista de la acción fue exaltado de manera crítica por la artista, por medio del dominio conceptual de su trabajo, que alude a lo que se designa privativo de lo femenino. Con mucho conocimiento de causa, criticó el poder de persuasión machista contenido en esa fuerza de la costumbre que le otorga a la mujer la dimensión doméstica cotidiana.

*Maternidad y cosmogonía afrocubana en las fotografías de Martha María Pérez Bravo*

En sus obras el propio cuerpo dimensiona todo el acontecimiento y la experiencia de la maternidad, sus fotografías contienen los relatos de la tersura de su piel, así como la belleza y la humanidad de su carne. En ellas, el espectáculo visual de texturas, curvaturas, flujos, tersuras y cicatrices aparece de manera natural sobre el papel imprimado con bromuro de plata, lo que le concede un significado eminentemente materno. Sus imágenes homologan recurrentemente los símbolos de las creencias populares de la tradición mística afrocubana con la vida íntima personal. Mediante procedimientos de la fotografía analógica, eleva los conocimientos de usanza ancestral a un nivel conceptual, que genera la tensa ambigüedad que los aleja del discurso folclorista. Las imágenes pertenecen también a su vida íntima en relación con los cultos cosmogónicos de sus antecesores. En la serie, producida en la época de gestación de sus hijas, vinculó el sentir y el pensar; es decir, el vivir todo el acontecimiento de haber parido gemelas, para ofrecer una imagen de su cuerpo convertido en altar fotografiable. Para ello, se colgó presentes y milagritos en el vientre e invocó el bienestar corporal y espiritual mediante un procedimiento artístico relacionado con las creencias ancestrales. En la obra amalgamó el carácter místico de la vivencia dentro del ritual como receptáculo de un poder revelador de origen kongo, con la madurez y el conocimiento de su proceso

de creación artística. Mediante artificios compositivos conceptualmente sólidos pero evidentes, presentó de manera natural, sin trucos, engaños ni prestidigitaciones, las sencillas imágenes del cuerpo, con lo que logró hacer comprensible el discurso existencialista, espiritual y profundamente feminista.

**Imagen 3.**

***Macuto*, Martha María Pérez Bravo, fotografía, 1992.**

**Registro fotográfico de la obra original.**



Archivo de la artista. (Pérez Bravo, 2022)

En ocasiones su cámara documenta situaciones de peligro contra el cuerpo, construidas por medio de un proceso que puede considerarse una reflexión o un pensamiento fotográficos, ya que la imagen es concebida para ser formalizada con elementos fotogénicos que deben ser leídos con claves de la misma fotografía, como ente generador de discursos.

Pensar fotográficamente es “pensar con los ojos”, como dijo el crítico de arte Damián Bayón (1993). En este caso la artista, en lugar de manejar la cámara para captar las realidades externas a ella y a los demás sujetos, la usa para capturar sucesos naturales de la vida y los formaliza dentro de lo fotográfico. Martha María Pérez Bravo utiliza la cámara con ideas preconcebidas como una memoria de la realidad para recrear nuevas realidades; establece conexiones antropológicas directas con la santería, como la tradición religiosa afrocubana predominante en su país, no ignora esa circunstancia, sino que la respeta; profesa sus creencias y las registra en su acontecer diario como artista. En sus imágenes se lee claro el interés por las realidades resultantes de las invocaciones mediante la santería. En sus imágenes, el poder y la fuerza mágica

de carácter votivo están conectadas principalmente con el agua y las protecciones a las cosechas. La obra en general establece analogías directas entre la cosecha, la vida y la maternidad; establece similitudes y semejanzas entre el arte, la vida y el agua, portadores del poder íntegro que ayuda a preservar su existencia. Así como el agua asegura la abundancia y la suficiencia de las cosechas, la obra artística sirve para sublimar aflicciones, alegrías y tristezas del diario acontecer de su vida. El agua ayuda a que los productos agrícolas se conserven, se reproduzcan y se regeneren, así como sucede con el líquido amniótico materno en la época de gestación, crecimiento y parto. La analogía es clara: la imagen del alimento de la tierra que preserva la vida continúa en el circuito acuoso conformado por los flujos internos corporales de la madre, haciendo que el feto permanezca vivo y protegido hasta el momento del alumbramiento.

**Imagen 4.**

***Para la entrega*, Martha María Pérez Bravo, fotografía, 1992.**

**Registro fotográfico de la obra original.**



Archivo de la artista. (Pérez Bravo, 2022)

El agua es uno de los elementos de la naturaleza más utilizado en la cosmogonía afro cubana; no solo a través de las innumerables representaciones y evocaciones a Yemayá, diosa de la santería yoruba conocida como “madre del agua”. También en la tradición yoruba se distinguen las diferentes versiones de la “madre”, que puede representarse como una criatura con forma de víbora o como una anciana maternal parecida a un hada. En los mitos de origen africano amalgamados con los de origen amerindio, la

madre puede ser buena y benefactora o, por el contrario, una perfecta asesina; puede ser representada como un hongo que impide que el agua se seque en un estanque, o como una entidad capaz de llamar tornados en formas de ráfagas de nubes, para que el campo se anegue y se dañen las cosechas. Pérez Bravo usa la interpretación benigna para ponerla en tensión contra la interpretación violenta de las diversas formas con que puede usarse; en una de sus obras con alusiones maternas toma la forma de la piel, escamas y ondulaciones del movimiento serpenteante de una víbora, construye tiras de papel y las lanza al viento para que se integren al paisaje natural que produce el alimento. Documenta la acción y el acontecimiento de manera fotográfica, y con su mística crea una obra naturalista con muchas reminiscencias a las culturas matrísticas.

*Autodeterminaciones, instalaciones y performances de Antonieta Sosa, en Venezuela*

Este país es uno de los pocos del sur de nuestro continente que gracias a la denominada bonanza petrolera en los años setenta y ochenta ostenta una de las colecciones de arte moderno internacional más completas, alojada en el actual Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC). En ella destacan importantes obras de artistas extranjeros consolidados en el panorama mundial, en contraste con los pocos apoyos al arte local que denuncian constantemente los artistas venezolanos residentes. Ahí, quizás una de las creadoras más prolíficas que atravesó diferentes corrientes modernas y actuales, dedicada plenamente a su trabajo creativo, es Antonieta Sosa. Por ser hija de padre venezolano, y madre con ascendencia indígena de la cultura motocuica de las altas montañas andinas, mezclada con sangre italiana y francesa; fusionada con la raza marabina del norte del país, tuvo razones que le despertaron a temprana edad un marcado interés por los asuntos de la identidad personal.

Desde su formación en Artes Visuales en la Universidad de California, en la segunda mitad del siglo xx mostró un marcado interés en el constructivismo bidimensional de la época, como lo evidenciaron sus primeras exposiciones. Posteriormente, presentó de manera artística experiencias con el cuerpo que se han repetido un sinnúmero de veces en exposiciones individuales y colectivas. Lo más persistente en su trabajo son las preocupaciones por lo íntimo y por las instancias primordialmente femeninas en el espacio que la circunda. En la obra *Cas(a)nto*, presentada en la Galería Nacional de Caracas, Venezuela, en 2000, la casa, la morada, el techo y el lecho personal fueron los móviles conceptuales que utilizó para reproducir su espacio habitacional dentro

del espacio conventual del museo. La casa es el objeto mayor de los ricos y de los pobres, y el principal componente del diseño y el paisaje urbano; con toda su carga simbólica, social, política y antropológica, es la representación del centro de poder de los pueblos, el ente unificador de las grandes masas y el distintivo clasista de las inmensas minorías.

Por ello, el entorno conceptual más amplio de la obra se fundamenta en el término *Cas(a)nto*, que corresponde a una unidad de medida creada por la artista y significa: “casa de Antonieta”. El sentido de la obra se centra en un componente objetual variable con las medidas de su cuerpo: alto, ancho y profundo, a la vez tipificado en una cápsula metálica en forma de cilindro hueco. El módulo principal de la instalación consiste en una escultura metálica, cilíndrica, con la parte superior contorneada en forma esférica; en ella cabe el cuerpo de la artista. En el cilindro, a la altura de la cara, se encuentra una ventana ovalada con una ranura perfectamente calada en la parte de atrás, que permite el paso de un rayo lumínico; un *anto* de luz. El espacio general de la casa convertida en instalación artística, dentro del museo la casa de Antonieta se pudo recorrer de la misma manera como lo hace la artista en su tránsito diario, dentro de su propia morada. El contenido conceptual alude no solo al volumen y la disposición arquitectónicos, sino a las situaciones vividas ahí dentro, que concluyen en las acciones diarias de una mujer creativa.

Imagen 5.

*Cas(a)nto*, Antonieta Sosa, *performance*, 2000.



Fotografía: Álvaro Villalobos.

*Cas(a)nto* indaga sobre la identidad del sujeto femenino que la habita; una identidad construida sobre la base de constantes interacciones con el espacio fenoménico más próximo a su mente/cuerpo en dimensiones temporales y espaciales. Así lo argumentó Carmen Hernández, curadora de la exposición en la Galería Nacional.

Por la articulación de los elementos podría pensarse que *Cas(a)nto* indaga sobre la noción del sujeto como identidad constituida con base en constantes interacciones entre dimensiones espaciales y temporales. La identidad es compleja, múltiple, porque está construida sobre una dinámica de tensiones, derivada de las posiciones y relaciones dadas entre la vivencia personal, el campo representacional. (Hernández, 2000, p. 14)

En el conjunto de su propuesta, el arte actúa como posibilidad reflexiva útil para redimensionar la experiencia viva de la artista a través del trabajo corporal. Aquí Antonieta Sosa toma una actitud aventurada al exhibir el espacio interior de su morada para que el público descifre su cotidiano acontecer, por medio de la observación de las interconexiones entre los objetos que la rodean diariamente y los roles que desempeñan y facilitan su vida. En las representaciones objetuales de su cotidiano, que tratan aspectos inverosímiles e intrascendentes para el ciudadano común, se encuentran detalles a veces imperceptibles para los demás, aunque para la artista resultan de vital interés, porque provocan que el plano individual se funda con lo público, es decir que mediante la obra artística lo privado se convierte en público y viceversa. La vida y la obra de Antonieta Sosa se desarrollan en un plano personal, centrado en un proceso creativo que establece paralelos entre el arte del cuerpo con fundamentos fenomenológicos y la vida misma. Para ello, la artista reconoce la mentoría de la artista brasileña, Lygia Clark (1920-1988), y de la francesa, Niki de Saint Phalle (1930-2002), aunque se trata de una persona que utiliza la interseccionalidad para poner a los seres humanos a vivir situaciones en las que se descubren a ellos mismos al descubrirla a ella, es “Una persona silenciosa que se auto expone descarnadamente”. (Ramos, 2000, p. 8)

### *Sororidades y arte actual en el contexto universitario del Estado de México*

En el espacio común en el que nos encontramos, nos rozamos y socializamos con todo tipo de personas, lo ideal es que las relaciones y la socialización que establecemos

a partir de los enfoques transversales e interseccionales estén basados en el respeto por los valores para el bienestar social, del que se derivan las acciones personales y comunitarias dirigidas al bienestar común. Por lo anterior, los razonamientos sobre las obras que se abordan en esta parte del texto están emparentadas con muchas prácticas emergentes de la vida misma de las autoras, resueltas primordialmente como obras artísticas. En sus diferentes expresiones sobre el feminismo, por ejemplo, se plantea la reestructuración de las dinámicas de poder a través de la participación de los géneros en diálogos plurales e incluyentes, en los que no se permitan los discursos cerrados y autoritarios que utilizan algunas instituciones para satisfacer la demanda cultural. En ese sentido, las obras aquí referenciadas son parte del fenómeno social actual que las artistas analizan e investigan a partir de sus experiencias personales. Con argumentos del feminismo muchas critican la no-inclusión de la diferencia, la discriminación y la violencia generalizada que sufren las mujeres; que re-contextualiza los discursos, los reestructura y reorganiza en torno a las formas actuales de presentación desde una perspectiva interseccional y sorora.

Por medio del arte, las autoras confrontan las visiones hegemónicas del poder en torno a las representaciones y nociones de identidad sobre las mujeres, indígenas, obreras, precarizadas, homosexuales, trans e intersexuales y, en general, sobre las comunidades que desde el punto de vista de los estudios sobre cultura y sociedad han sido invisibilizados. Mediante una propuesta original que comenzó con una exposición artística colectiva en la Galería Delfica de la Universidad Autónoma del Estado de México, en la ciudad de Toluca, surgida en el marco del “Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer” e inaugurada en el marco temporal del movimiento feminista 8M Internacional 2022. Con la exposición se dio inicio a un proyecto que tiene como objetivo dialogar y visibilizar las relaciones entre el arte, la investigación y la educación, con respecto a los temas de género en la actualidad. Para lograr el cometido se convocó a un grupo considerable de artistas e investigadoras de arte que sustentan y discuten sobre los feminismos en México y América Latina. Sus visiones discursivas sobre el género desde perspectivas artísticas y de investigación académica son relevantes, ya que permiten reconocer de manera artística los distintos sistemas, desarrollos y significados que conforman el complejo entramado de posibilidades y desplazamientos sobre el tema en cuestión.

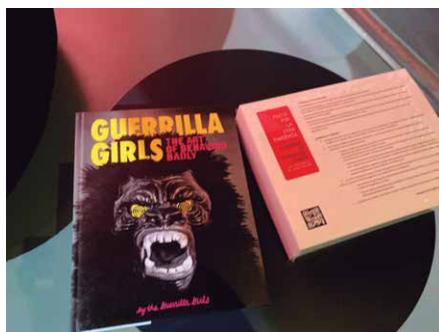
Ejercicios académicos como este permiten actualizar y enriquecer los conocimientos sobre el tema en la localidad, con la seguridad de que repercutirán

en el desarrollo y la ampliación de los debates sobre las relaciones entre el arte y las cuestiones de género que tiendan a mejorar las relaciones interpersonales y, por continuidad, el entramado social. Las artistas e investigadoras participantes en la exposición y en el programa público y educativo derivado de la misma son Lorena Wolffer, Caterina Viterbo, Elia Espinosa, María Eugenia Chellet, Patricia Medellín, Viviana Martínez, Darling Almendra, Lucero Avilés, Magdalena Yáñez, Silvia Castro, Aida Quintero y Jessica González, de México; así como, Rían Lozano (España/México), Maricarmen Carrillo (Venezuela/España), Valentina Díaz (Argentina/México), Miho Hagino (Japón/México), Verónica Luznik (Argentina/México), Fabiola Alarcón (Colombia) y Natasha de Cortillas (Chile).

Las obras en conjunto plantean un diálogo entre las artistas y los demás actores sociales acerca de la sororidad, situándola como el concepto central que profundiza la complicidad, el afecto y la empatía entre las mujeres, como parte de la cultura de paz que plantea la institución que organizó el encuentro. En general, se trata de un programa educativo con enfoque sociocultural de interacción entre el arte actual y la sociedad, a través de ejes transversales que surgen del reconocimiento de las demandas legítimas que han promovido y siguen promoviendo las movilizaciones de género a nivel nacional e internacional, ya que en el contexto local del Estado de México, las problemáticas referentes a los géneros han detonado últimamente acciones específicas, vinculadas con importantes transformaciones en los ámbitos artísticos, académicos, sociales y culturales.

### Imágenes 6 y 7.

*Almanaque de reparación diaria*, Lorena Wolffer, video instalación, 2021.



Fotografía: Archivo de la artista.

Esta plataforma expositiva promueve la concienciación social sobre la abolición de la violencia contra las mujeres, declarada por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), cuya urgencia es eminente. Después de la exposición, Caterina Viterbo, Natasha de Cortillas y Fabiola Alarcón plantearon las activaciones de sus obras exhibidas, con el fin de generar una conexión entre su trabajo artístico y el público asistente a la muestra en los espacios culturales de la localidad; este hecho particular promueve la participación comunitaria.

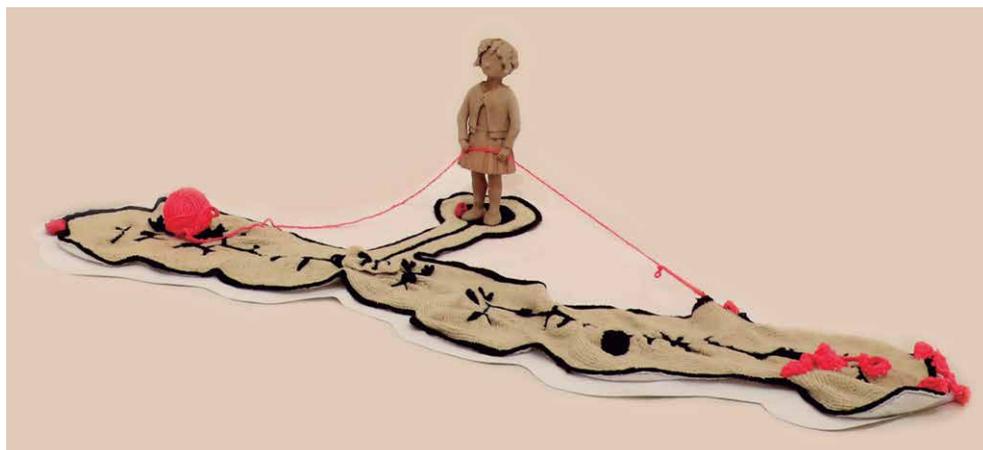
En esa línea formal y conceptual se encuentra la obra de Lorena Wolffer, artista y activista cultural mexicana, cuya carrera integra y desarrolla los temas de género, en específico sobre los derechos y la voz de las mujeres, desde el campo de conocimientos específicos del arte hacia situaciones nefastas de la vida cotidiana que necesitan una urgente reparación. Su obra en general contiene móviles de denuncia política, integrada por la comunicación y testimonios con personas afectadas por las agresiones; propone concienciar al público sobre la situación actual de la segregación y los diferentes tipos de delitos contra la mujer. La artista critica los estereotipos femeninos y los prejuicios sociales derivados dentro de las diferentes formas de la violencia de género. Por medio de acciones artísticas promueve la activación política de colectivos sociales, mediante propuestas posicionadas en ambientes reales de la vida cotidiana. Aunque no se distingue como parte determinante de un grupo específico, promueve acciones colectivas y colabora con artistas de diferentes localidades a través de las funciones didácticas, políticas y autogestivas de su carrera artística. Con solidez conceptual sobre los temas de género, influye constantemente a otras artistas y participa en diversas intervenciones culturales con numerosos grupos de mujeres y agentes activos de la comunidad LGBTQ+.

En esta ocasión, para la exposición en la Galería Déléfica, Wolffer puso en funcionamiento la obra *Almanaque de reparación diaria*, consistente en la recepción de datos y documentación de las y los participantes cuando hacen un pacto reflexivo que apunta a erradicar cualquier forma de violencia y discriminación de género, desde un ámbito personal comprometido. Mediante el acceso a una plataforma específica en la web, las y los participantes introducen datos personales de acuerdo con las premisas de la obra sobre los tipos de violencia que padecen o han padecido; con el fin de transformar estas acciones en compromisos personales de cambio. Además, por medio de la obra se genera un registro testimonial con fotografías y videos que son depositados para consulta pública e investigación en la misma plataforma.

Por su parte Caterina Viterbo presentó *Filum* y *En periodo*, dos piezas hechas a través de una de las prácticas atribuidas históricamente a lo femenino, estas decodifican el medio y el oficio a través de una representación frontal sobre la definición y representación social de las mujeres. Sus labores artísticas en cerámica, escultura textil y de extracción de colores naturales están dirigidas a comunidades de bajos recursos económicos. Las dos piezas que presentó en esta ocasión tienen un trasfondo autobiográfico, ambas elaboradas por medio de un tejido en lana virgen de borregas y borregos criados por familias campesinas de los municipios cercanos a su residencia. Una de ellas, *Filum*, se conecta simbólicamente con la práctica que se lleva a cabo en muchas instituciones educativas religiosas mexicanas, en las que se induce a las mujeres para las actividades domésticas por medio de talleres de cocina, bordado y costura, con el fin de que sean “buenas” amas de casa. En esas escuelas se les prepara a las mujeres para la “muñequización que implica entre otras cosas la corrección de la postura corporal y los buenos modales”. (Viterbo, 2021) *Filum* consta de una escultura en terracota sostenida por una estructura de hierro, sobre una urdimbre de lana, que representa la labor manual del tejido y a la vez connota la fuerza simbólica de la obra. En ella, el oficio de tejer es utilizado como herramienta e instrumento para la visibilización de las denuncias feministas sobre la subvaloración de la naturaleza femenina.

**Imagen 8.**

***Filum*, Caterina Viterbo, lana tejida en crochet, hierro y cerámica, 2022.**



Fotografía: Karen Lizarraga Jauregui.

Imagen 9.  
*En periodo*, Caterina Viterbo, lana tejida en crochet, 2022.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

La segunda pieza llamada *En periodo*, refiere a la menstruación y alude a la satanización cultural de las funciones cíclicas hormonales de los cuerpos femeninos, en específico, durante el periodo menstrual. El hecho natural de sangrar por la vagina es usado como pretexto para la relegación sistemática de las mujeres en las esferas públicas, ya que en muchos casos se minimizan la importancia de la menstruación y las emociones que genera en las mujeres. La obra simboliza muchas “cuerpas menstruantes” (Viterbo, 2021) y resalta lo increíblemente violento que ha sido a lo largo de la historia rebajar y humillar a las mujeres por sus funciones hormonales y su estatus biológico.

Imagen 10.  
*El origen del mundo y ablación genital*, María Eugenia Chellet,  
arte objeto, ensamblaje, foto collage, 2022.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

**Imagen 11.**  
*RAD-FEM*, Viviana Martínez,  
láminas de aluminio intervenidas, 2022.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

La muestra acoge diferentes formas de expresión plástica, conceptual y literales, por ejemplo; en lo más alto de la sala de exposiciones se pudo leer el siguiente texto:

*Día que aconteces  
oculto y rutilante, paradoja  
que nos miras abrazar  
en la vida  
lo que está fuera  
de toda imagen.*

Del libro *Esteparios* (inédito), ELIA ESPINOSA

En otro lugar de la sala, el trabajo de María Eugenia Chellet ejerce una fuerte crítica feminista desde la revisión al arte universal y los mass media, donde se sobre sexualiza el cuerpo femenino, a la vez que se subestima a las mujeres artistas en los museos. La artista presenta imágenes arcaicas provenientes de mitos representados en los pin-ups, cómics y fotonovelas, en los que los arquetipos, prototipos y estereotipos femeninos se presentan para explorar la imagen de la mujer desde una perspectiva crítica sobre las referencias machistas que determinan lo femenino.

Patricia Medellín, por su parte, desde la gráfica (grabado calcográfico) desarrolla una producción que surge de la pregunta sin nombre ni condición de género, a partir del malestar situado en la condición de ser mujer mexicana, migrante, fronteriza y feminista. Reconoce sus propios privilegios y su lucha cotidiana contra la presencia patriarcal que hay en lxs otrxs y en ella misma, con un lenguaje gráfico que profundiza en la dimensión ontológica de su feminidad.

En el mismo sentido, Viviana Martínez, como activista de género, recurre a la repetición de las acciones performativas para enfatizar los signos de su representación contenidos en la destrucción, la marca y la denuncia que aparecen como códigos desarticuladores de las nociones de los marcos callejeros del activismo. Trabaja sobre la destrucción de la idea de un arte elevado, para reclamar la atención de estas exigencias al propio movimiento feminista en diversos circuitos de legitimación.

Lucero Avilés se centra en la biodiversidad que nos rodea, por medio de un *upcycling* textil, frente a una ilustración digital sobre la que argumenta: “Si algo he aprendido de mi abuela Pina es a amar, procurar y rendir homenaje a nuestras aliadas

las plantas”. (Avilés, 2022) Su práctica dentro del arte está influida por los procesos de degradación de la materia, que implican priorizar la observación de sus propios procesos biológicos y la relación con su entorno natural definido por sí misma, como una corporalidad en proceso de descomposición. Desde lo fotográfico Magdalena Yáñez, con marcos subjetivos, concibe la identidad como una experiencia propia y cercana al reconocimiento abierto de su maternidad, sus gustos y los placeres que se sobreponen a los paradigmas y estereotipos sociales, su trabajo tiene una fuerte conexión con los problemas de género. En particular, articula encuentros de producción artística que propician nuevas perspectivas para la convivencia creativa con la generación de imágenes que señalan diversas funciones de las relaciones sociales comunitarias.

Imagen 12.

*Retazos*, Magdalena Yáñez Nepote,  
fotografía (detalle), 2022.



Fotografía: Archivo de la artista.

Imagen 13.

*Flores silvestres*, Lucero Avilés,  
fotografía, 2022.



Fotografía: Karen Lizarraga Jauregui.

Silvia Castro, Aida Oro y Jessica González bordaron con maestría y destreza, cada uno, un delantal de cocina (mandil) con instrucciones de la artista chilena Natasha de Cortillas. Se inspiraron en las determinantes, cosecha, siembra y resistencia, que ella les proporcionó para que crearan la imagen gráfica y la zurcieran sobre la tela. De Cortillas trabaja en torno a las relaciones entre el arte y las comunidades minoritarias por medio de acciones y video instalaciones, mediante las que critica la persistencia social en los roles identificados como puramente femeninos. De forma objetual, se trata de una obra intervenida por mujeres interrelacionadas por el oficio que desempeñan

en el hogar, respecto a los elementos vitales: agua, cultivo, comida y trabajo. La instalación se acompaña de una video *performance* que aborda las relaciones entre el arte y la naturaleza, vistos con el prisma de las visiones de campesinas que desarrollan labores manuales. Las imágenes contrastan con las de otras mujeres trabajando como jornaleras en la industria forestal de la Región del Biobío en Chile. Por medio del uso de utensilios domésticos, recetas tradicionales y anécdotas, Cortillas reflexiona sobre el lugar que tienen la cocina y los alimentos en la construcción de sentido en los hogares y las colectividades provincianas, de la misma manera que aboga por el empoderamiento cultural y político de las mujeres campesinas.

Imagen 13.

*Yo soy. No. 6*, Maricarmen Carrillo, *fotocollage* sobre papel, 2022.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

Imagen 13.

*Cosecha, siembra y resistencia*, Natasha de Cortillas, delantales de tela bordados con hilo, 2022.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

En el inicio del recorrido, Ríán Lozano definió la exposición con el siguiente texto que fungió como cédula de la sala:

A LA INTEMPERIE. FEMINISMOS SIN REPAROS

*Les cambio el derecho a la tipificación del asesinato de mujeres como feminicidio, por el derecho a no ser asesinadas.*

MARÍA GALINDO

Vivir a la intemperie es vivir sin cobijo, vivir sin protección. Pero vivir a la intemperie es también vivir sin reparo, a cielo descubierto: un escenario amplio para la propuesta de acciones rebeldes, un lugar de gestos y maniobras que pueden desviar cursos y sentidos.

*Ni una más, ni una asesinada más*: con esta exigencia, convertida en lema, acababa el siglo pasado en las voces de madres, hermanas y amigas que desde Ciudad Juárez buscaban a miles de desaparecidas, víctimas de este sistema feminicida. *#Niunamenos #Vivasnosqueremos*: con este nuevo grito, en forma de *hashtag*, el movimiento feminista sacudía la región latinoamericana en la segunda década del siglo XXI, desde el Cono Sur hasta llegar, de nuevo, a la frontera norte de México. Entre estos dos gritos han pasado más de 20 años. En ellos los feminismos de América Latina, impulsados por el trabajo de todas las que nos precedieron, han adquirido una fuerza y una visibilidad inusitadas; han irrumpido e interrumpido las agendas políticas y sociales, han inundado las calles de pañuelos verdes, de cruces rosas y de brillantina morada.

En nuestra región, el movimiento tiene particularidades derivadas de la compleja historia colonial y de los tintes necropolíticos de nuestro presente, y como ha ocurrido con la historia de otros muchos movimientos sociales, la lucha feminista ha estado acompañada y producida desde la práctica artística: un modo de hacer donde el reclamo de justicia se ve interpelado por la producción de saberes afectivos.

En estos momentos de contagios y desconciertos globales, los feminismos y los activismos artísticos feministas no acatan encierros; al contrario, agarran fuerza y repuntan una vez más, sin reparo, para recordar que las violencias ejercidas contra las mujeres —en especial las mujeres racializadas, las precarizadas, las mujeres trans— constituyen hoy en día, tal y como señaló Silvia Federici, la marca cotidiana de una guerra no declarada (también planetaria) contra más de la mitad de la población. (Lozano, 2022, p. 4)

Por su parte, la artista venezolana, Maricarmen Carrillo, abordó la iconografía sagrada popular de los ángeles guardianes, diosas madres y las vírgenes durmientes. Ella resuelve su obra mediante pinturas, ilustraciones, grabados y fotografías con una destreza y complejidad singulares. Con libertad creativa enfatiza el discurso feminista en la serie *Yo soy*, en ella, los elementos gráficos a los que recurre producen una perspectiva mordaz, bucólica y particularmente irónica de la imagen femenina.

En un lugar reservado de la sala se presentaron los *video-performances* de la artista argentina Valentina Díaz, quien mediante recursos tecnológicos, se sirve de acciones performativas y de tejidos para decodificar estados emocionales específicos,

mediciones de tiempo y espacio, a través de los cuerpos femeninos que aparecen en escena. Como parte del reconocimiento de su trabajo se exhiben: *No somos el río* (El Galpón, Tucumán, Argentina, 2019); */A Å Æ )A(* (Squash editions, Ciudad de México, 2019), y *La habitación de la lengua o la lengua de la habitación*, que comenzó en el Museo Experimental el Eco (Ciudad de México, 2018).

**Imagen 16.**  
*A Å Æ )A(*, Valentina Díaz,  
video *performance*, 2022.



Fotografía: Archivo de la autora.

**Imagen 17.**  
*Samsara, No. 1*, Martha Patricia Medellín,  
xilografía y linografía, tinta sobre papel, 2022.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

La artista colombiana, Fabiola Alarcón, en esta ocasión presentó seis piezas escultóricas consistentes en cuencos hechos con objetos reciclados, vidrio, cerámica, metal y fragmentos de cuerpos femeninos que hacen visibles los asesinatos, la desaparición forzada y los feminicidios recurrentes en Colombia y México. El conjunto de su obra está fincado en la crítica a la normalización de la violencia contra las mujeres, a la vez que demanda, con persistencia, el derecho a vivir dignamente.

**Imagen 18.**  
***Emergiendo, No. 2***, Fabiola Alarcón,  
hierro, vidrio y cerámica, 2022.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

Mediante una línea fina de producción textil, la artista argentina, Verónica Luznik, presentó una serie de vestidos temáticos de mujeres que relacionan el cuerpo y las historias de vida con atuendos que remarcan la elegancia y la sensualidad de la feminidad, en alto contraste con una línea discursiva contestataria que aparece manifiesta en diferentes frases en todas sus piezas, a saber: “Un vestido sin costuras”, “Una carta cosida”, “Palabras guardadas”, “Transparencia latente” y “Protección o condena”. Su obra está comprometida con los derechos de igualdad, lo femenino como lenguaje, la denuncia de mandatos sociales y la profunda admiración por el acervo cultural mexicano, mostrado mediante pedazos de cuerpos bordados en tela. Los vestidos diseñados, dibujados, bordados, cosidos y amasados en fieltro por la autora contienen sus heridas, sus historias, así como las voces de las demás mujeres que pueden apreciarse al verlas materializadas frente a la mirada de los espectadores.

**Imagen 19.**  
***Protección o condena***, Verónica Luznik,  
textil y bordado, 2020.



Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.

Imagen 20.

*Saula Vali, Muxes, corazones y brazos abiertos, Miho Hagino, registro fotográfico de pasarela callejera de diseño textil, 2015.*



Fotografía: Archivo de la artista.

Una de las obras más concurridas, por su carácter social es la pieza *Xunca* para tecas, que aborda directamente la diversidad sexual y los géneros, de Miho Hagino, artista japonesa que vive y trabaja en la Ciudad de México. Se trata de una integración de fotografía, arte conceptual, instalación, escultura y arte público. En 2009, Hagino la Fundación Paisaje Social, A. C., con ella interviene, en beneficio de la sociedad y los espacios públicos, para procurar una mejor calidad de vida de las comunidades desfavorecidas. Su obra indaga sobre el ser humano y el sujeto particular dentro del conjunto social, centra al individuo alienado de manera geográfica, histórica y física. Trabaja por el respeto a la identidad sexual en el entorno social, hace visibles las relaciones invisibles que suceden en la vida diaria. En esta ocasión desarrolló, junto con la comunidad *muxe* de Oaxaca, un fino vestuario de diseño textil que hace visibles sus particularidades, su género, su contexto y la lucha por el reconocimiento social.

Los *muxes* constituyen una importante comunidad zapoteca, conformada por sujetos nacidos como hombres, definidos así socialmente, aunque dentro de la comunidad en los ámbitos personales, sexuales y sociales asumen roles tipificados como femeninos. A través de la consolidación y distinción de la comunidad que impulsa la Fundación Paisaje Social, A. C., Hagino difunde y protege el quehacer cotidiano y las identidades *muxes*. La artista tiene claro que las mujeres, los migrantes y la comunidad LGBTQ+ son minorías violentadas y, por ello, su trabajo desarrolla estrategias que ayudan a reconocer sus valores. En ese sentido, *Xunca para tecas* es un proyecto textil que fusiona los trajes típicos oaxaqueños de esta comunidad, con el kimono japonés, para crear piezas únicas que se venden para recolectar fondos para las comunidades oaxaqueñas. En la actualidad, apoya la reconstrucción física y emocional de los grupos afectados por el terremoto de 2017 en la región oaxaqueña, ya que con los recursos captados por las ventas de los vestidos ayuda a las familias a reconstruir sus casas, para conformar así redes de apoyo y solidaridad comunitaria a través del arte.

Casos como este y los referenciados en el texto demuestran el peso político del feminismo en el arte. A través de las obras se entienden las des-jerarquizaciones de los saberes mediante la conminación de los lenguajes y la reivindicación de los conocimientos que tradicionalmente se identificaban como menores. En estos ejemplos, el arte ahora funge como denuncia y reflexión que ofrece un vehículo para la interpretación política de la vida cotidiana.

### Referencias

- Bayón, D. (1993). *Pensar con los ojos*. Fondo de Cultura Económica.
- Despentes, V. (16/01/2022). ¿Te doy o me das por el culo? [Fragmento de *Teoría King Kong*.] En *Alteridades, feminismo*. *AbisiniaReview.com*. Año 2, núm. 9. <https://www.abisiniareview.com/te-doy-o-me-das-por-el-culo/>
- Gargallo, F. (2019). Pensando en los feminismos de nuestramérica. En Contreras Colín, J. M. (Coord.). *Teorías críticas y eurocentrismo, estudio crítico de los componentes teóricos y prácticas de la ideología hegemónica contemporánea*. Editorial La Guillotina.
- Gutiérrez, N. (2010). Las acciones de María Teresa Hincapié. En *Elemental. Vida y obra de María Teresa Hincapié*. Laguna Libros.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno*. Torres, H. [Trad.] Editorial Consonni.

- Hernández, C. (2000). *Los múltiples tránsitos de Cas(a)nto. Una propuesta de Antonieta Sosa.* [Catálogo de la exposición.] Museo de Bellas Artes. Galería Nacional, Caracas, Venezuela.
- Hincapié, M. T. (Otoño de 1995). *Camino a lo sagrado (tú eres santo).* En Hollander, K. *Poliester*, revista mexicana. Vol. 4, núm.13.
- Lozano, R. (2022). *A la intemperie. Feminismos sin reparos.* [Catálogo de la exposición *SORORIDADES.*] Galería Déléfica. UAEMEX.
- Maturana, H. (2019). Reflexiones. Utopía y ciencia ficción. *El sentido de lo humano.* Ediciones Gránica.
- Pérez Bravo, M. M. (2022). <https://martamariaperezbravo.com/bio/> [Página web de la artista.]
- Ramos, M. H. (2000). Antonieta Sosa. Una persona silenciosa que se auto expone descarnadamente. [Catálogo de la exposición *Cas(a)nto.*] Museo de Bellas Artes. Galería Nacional, Caracas Venezuela.
- Viterbo, C. (2021). *Filum y En periodo.* Propuesta para la exposición *SORORIDADES.* Galería Déléfica. UAEMEX.
- Vives Hurtado, M. P. (2014). La democracia: una añoranza de la cultura matrística o solidaria de la humanidad. *Revista IM-Pertinente.* Unisalle. Vol. 2, núm. 2. <https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=im>



PERFORMATIVIDADES DE LA reXISTENCIA DESDE LAS MUJERES  
QUE BUSCAN A SUS FAMILIARES DESAPARECIDOS

*Ileana Diéguez Caballero*

*Considero que hay que formar colectivos múltiples  
de pensamiento y acción, corazonar y pensar en común,  
para poder enfrentar lo que se nos viene.*

SILVIA RIVERA CUSICANQUI

La escritura académica en torno a las violencias se hace, por lo general, desde procesos de investigación y espacios de conocimiento legitimados por llamadas/os “especialistas”. Como críticamente apunta Linda Tuhiwai, la investigación “no es un ejercicio académico inocente”, siempre se produce “en medio de un conjunto de condiciones políticas y sociales”. (2016, p. 24) Las metodologías empleadas suelen incluir el trabajo de campo a través del que se obtienen informaciones y testimonios altamente valiosos para sostener las ideas que toman cuerpo en los textos, pero el nombrado trabajo de campo es una etapa de un proceso académico que no puede igualarse al proceso de acompañamiento con que a veces se suele identificar. La escritura de este texto no es precisamente el resultado de trabajo de campo alguno.<sup>1</sup> Tampoco ha sido producida

---

<sup>1</sup> Este texto está directamente vinculado con las reflexiones y escrituras que conforman el libro *Cuerpos liminales* (DocumentA/Escénica, 2021). Por ello, las reflexiones en torno al proceso y metodologías implicados en este texto también implican las referencias a la escritura y metodología de esa obra.

para legitimar una investigación ni para probar hipótesis a partir del estudio de sujetos y prácticas. Esta escritura es parte de un proceso que ha ido tomando cuerpo a partir de experiencias parciales de acercamientos, de conversaciones y encuentros sostenidos en el tiempo con las personas que buscan a sus seres queridos, mediante el que se generaron importantes vínculos afectivos y han logrado intervenir críticamente mi propia manera de pensar, hasta transformar mi conocimiento.

**Imagen 1.**  
**Mujeres en búsqueda durante la IV Brigada Nacional de Búsqueda de Personas Desaparecidas, realizada en el estado de Guerrero, México, del 18 de enero al 1 de febrero de 2019.**



Fotografía: Ileana Diéguez.

Si tuviera que definir una manera de hacer las cosas —¿una “metodología”?— o el modo en que se fue tejiendo el proceso de esta escritura tengo que decir que se fue haciendo desde experiencias e implicaciones afectivas, intelectuales, corporales, y desde la voluntad de tener acceso a los saberes, al pensamiento y las conceptualizaciones producidas por quienes desde la búsqueda<sup>2</sup> se han transformado en luchadoras y

<sup>2</sup> Cuando digo “la búsqueda” me estoy refiriendo a la búsqueda de personas forzadamente desaparecidas y que, en México, han emprendido los propios familiares ante la incapacidad del Estado no solo para buscar sino para impartir justicia. Según el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y no localizadas, al 7 de abril de 2019 se reporta una cifra de 98 851 personas desaparecidas. Aunque las fechas abarcan desde el mes de marzo de 1965, es a partir del 2007 que las cifras pasan de mil y van *in crescendo* para reportar casi 20 mil personas en 2017 y 2018, pero a partir del 2019 se reportan las mayores cifras de personas desaparecidas cada año.

luchadores sociales —según sus propias enunciaciones—, en “agentes de cambio” (Ochoa, p. 2016) y en defensores/as del derecho a la vida. Es decir, lejos de considerar las definiciones y la distancia que acentúa la jerarquía del “sujeto académico” por sobre los llamados “objetos de estudio”, he trabajado desde una experiencia de cercanía y afectividad para tener acceso a un saber que intento conocer, que no poseo, que tampoco busco poseer y que modifica nuestra propia práctica intelectual y el modo en que entendemos y usamos la teoría, porque como lúcidamente ha expresado bell hooks: “Es evidente que uno de los tantos usos de la teoría en espacios académicos es el de producir una jerarquía de clase intelectual, en donde el único trabajo considerado teórico es aquel que es altamente abstracto, lleno de jerga, difícil de leer y con referencias oscuras en su contenido”. (2019, p. 127)

Trabajo desde reflexiones que nacen en las experiencias de búsqueda, como han sido enunciadas por sus principales protagonistas. Estas nociones planteadas por las y los buscadores son una especie de brújula conceptual con la que intento orientarme en el proceso reflexivo. Trabajo también con el pensamiento de mujeres —en especial, feministas afroamericanas y latinoamericanas— que desde la academia consideran que la teoría debe ser liberadora, debe estar vinculada a “procesos de auto-recuperación” tanto personales como colectivos (hooks, 2019, p. 125); que no debe practicarse como una especie de “*performance* teórico” que solo un puñado de gente puede comprender (hooks, 2019, p. 127), y que debe servir al mayor número posible de personas interesadas en transformar sus vidas.

Ubicar las prácticas de las mujeres buscadoras en el centro de la reflexión, como me propongo, no implica necesariamente enmarcarlas desde una perspectiva de género exclusiva. Como sostienen varias teóricas feministas, es necesario “deconstruir la categoría mujer”, des-universalizarla, situarla, e insistir “en el reconocimiento de que el género no es el único factor determinante en la construcción de la feminidad”. (hooks, 2019, p. 126) El género es sobre todo una construcción sociocultural, como sostiene Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2019, p. 173). En el hecho de que la mayoría —y no exclusivamente— de las integrantes en los colectivos de búsqueda sean mujeres, hay que considerar las circunstancias sociales por la que ellas han quedado al frente de familias obligadas a asumir los roles de madre/padre, o porque las familias están integradas fundamentalmente por mujeres, sin posibilidad de elección, sino buscan ellas a sus desaparecidos nadie lo haría. Se trata de mujeres determinadas por una condición social y por contextos muy distintos según las ciudades o poblaciones en

las que viven y de donde incluso varias han sido forzosamente desplazadas. Mujeres que además de sostener a sus familias han tenido que dedicarse a buscar a sus seres queridos y han perdido a sus familiares hombres, ya sean hijos, hermanos, esposos; mujeres que han tenido también que dejar sus profesiones o trabajos para dedicarse de tiempo completo a buscar y a capacitarse, a utilizar las herramientas tecnológicas y forenses.

En el trabajo y la agencia sostenida por estas buscadoras es importante reconocer el punto de vista femenino que marca el “corazonamiento” de sus acciones. Como han dicho muchas de ellas, “buscamos con el corazón”.<sup>3</sup> Esta perspectiva de mujeres situadas como buscadoras es mucho más compleja y necesita ser sopesada más allá de la perspectiva de género afianzada en un criterio universal de la noción de mujer, porque —insistimos— dicha noción debería considerarse como criterio situado desde determinadas circunstancias. Sostengo este pensamiento en diálogo con las reflexiones y luchas emprendidas por varias mujeres indígenas, afrobrasileñas, latinoamericanas y afroamericanas, que cuestionan las hegemonías de los feminismos blancos legitimados como discursos de poder en los espacios dominantes que hoy representan distintas academias universitarias.

Como proponen algunas mujeres, que también trabajan en la academia enseñando y difundiendo otras epistemologías feministas, es fundamental visibilizar y desmontar las distintas formas de opresión. No es posible separar el género de las problemáticas económicas y sociales, clasistas, raciales, como lúcidamente exponen María Galindo, Ochy Curiel, Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, y feministas afroamericanas como Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks e incluso Oyèrònkẹ Oyèwùmí, entre otras. Las luchas emprendidas por mujeres constituyen acciones contundentes ante cualquier forma de opresión, muchas de esas opresiones han sido convenientemente ocultadas dentro del posible uso hegemónico institucionalizado tras la enunciación “políticas de género”, que minimiza o iguala distintos tipos de formas de violencias. Pongo el ejemplo del Estado cubano y su política de supuesta corrección hacia las mujeres, según las narrativas revolucionarias y el aura mítica que se ha construido en torno a ellas, lo que prácticamente ha paralizado cualquier crítica o ha nublado la visión real de los hechos. Con el marco de la supuesta igualdad de género, el Estado cubano ha ejercido y sigue ejerciendo violencia contra las mujeres

---

<sup>3</sup> En particular refiero la experiencia de escuchar a Mirna Medina, fundadora y líder de Las Rastreadoras de El Fuerte, el 17 de septiembre de 2018, en la UNAM, durante el III Coloquio sobre Violencia.

que disienten, reclaman y se posicionan ante la represión ejercida hacia cualquier persona que, de pensamiento, no solo de acción, se manifieste críticamente. En Cuba, 74 mujeres han sido detenidas en cárceles luego de las manifestaciones del 11 de julio de 2021, de ellas, 67 fueron juzgadas por delitos de desorden público y desacato con peticiones fiscales de 15 años y condenas de hasta cinco años, varias de ellas, madres de hasta cuatro hijos menores de edad. (Alas Tensas Observatorio, 15/03/2022)

Desde la noción “matriz de dominación” que Patricia Hill Collins define “caracterizada por opresiones interseccionales” (2012, p. 101) que implican la raza, la clase, el género, la sexualidad, la religión e incluso el estatus de ciudadanía o pertenencia “nacional”, se hace referencia a la necesidad de visibilizar todas las formas de violencia, así como de posicionarse críticamente ante los feminismos hegemónicos, como propone la agenda compleja planteada por los feminismos decoloniales —como lo ha hecho Ochy Curiel—, que implican también prácticas despatriarcales como ha insistido María Galindo. Es imprescindible desmontar las “políticas de género” ejercidas desde agendas ideológicas diversas que institucionalizan a conveniencia los feminismos y se centran en dar asistencia a las mujeres mientras se les revictimiza o se les condena y criminaliza por ser activistas, agentes de cambio o por realizar acciones que pongan en crisis los aparatos del poder. De ninguna manera se trata de posicionarse contra la perspectiva de género, sino de estar atentas al uso político de esta agenda por parte de los distintos poderes, ya que es utilizada para maquillar la permisión de la continuidad de las violencias contra las mujeres.

La alta presencia de mujeres en los procesos sostenidos por las colectividades que buscan a sus seres queridos requiere considerar la complejidad de problemáticas económicas, sociales y raciales por las que atraviesan y que definen los puntos de vista y lugares desde los que hablan, actúan y reflexionan las buscadoras, y también los buscadores. Es fundamental reconocer los vínculos solidarios que más allá del género articulan mujeres y hombres, hermanas, hermanos, madres, padres, compañeras de vida en las acciones de búsqueda como en la generación, sistematización y colectivización de esos saberes que han ido constituyendo una episteme situada y experiencial de la búsqueda. Desde la experticia y desde una perspectiva afectiva, corporal, localizada en sus propios espacios de vida y de búsqueda, han desarrollado saberes situados que son compartidos a través de procesos de encuentros y diálogos (Diéguez, 2021, p. 56), que permiten reconocerles como “agentes de conocimiento” profundamente conectadas entre sí y capaces de transformar —como ha enunciado para otras circunstancias,

Hill Collins— la experiencia vivida en procesos de significación (2019, p. 160). Cuando las y los familiares dicen que ellas y ellos buscan con el corazón y que por eso encuentran, definen una perspectiva afectiva que atraviesa y sostiene tanto sus acciones como el saber que de ellas deviene, lo que evoca la apuesta de Silvia Rivera Cusicanqui por la generación de colectivos capaces de accionar y pensar en común “con el corazón y la memoria”, corazonadamente, “para poder enfrentar lo que se nos viene”. (2018, p. 72).<sup>4</sup>

La presencia mayoritaria de mujeres en los colectivos de familiares en búsqueda es una situación que históricamente se ha reiterado desde las primeras organizaciones creadas en América Latina, hace más de 40 años: en México, el Comité ProDefensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos, más conocido como Comité Eureka, en 1977; en Argentina, las Madres de Plaza de Mayo, en abril de 1977; en Chile, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) en Santiago, en 1975, y posteriormente la Agrupación de Familiares de Ejecutados y Detenidos Desaparecidos Políticos (AFEDDEP) de Calama, en 1984, con el apoyo de la Vicaría de la Solidaridad. Son varias las organizaciones conformadas para estos fines en América Latina. Entre otras, Madres de la Candelaria (1999); la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP, 1983); Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1983). Las primeras buscadoras que escarbaron y cavaron la tierra para buscar a sus seres queridos fueron mujeres. En las tardes, mientras sus hijos estaban en la escuela, las mujeres de Calama cargaban palas y picos, y con sus propios recursos recorrían el desierto buscando indicios de sus familiares. En palabras de Victoria Saavedra González, que buscó a su hermano José Saavedra González: “Nos creábamos espacio para combinar nuestras obligaciones de madres, la búsqueda y las actividades relacionadas con nuestra organización”. (Saavedra González, 2019, p. 108)

En México, las buscadoras o rastreadoras son mujeres que además de seguir atendiendo a sus familias, dedican buena parte de su tiempo a procesos de autoformación y a talleres para afianzar y compartir los conocimientos forenses, geológicos, antropológicos, biológicos, inicialmente aprendidos en la búsqueda, y que han ido sistematizando y compartiendo para fortalecer las herramientas conceptuales desde las cuales hacer la lectura de los terrenos, identificar fosas clandestinas, participar

<sup>4</sup> Rivera Cusicanqui toma esta forma verbal —*corazonar*— de la noción maya de *ch'ulel* y que señala, es equivalente al *chuyma aymara* o “lugar desde donde se piensa con el corazón y la memoria” (*amuyt'aña*).

en los procesos de levantamiento de cuerpos y restos, manejar drones y cuidar cadenas de custodia para las identificaciones forenses. Han desarrollado también distintas estrategias de organización para la búsqueda colectiva en vida y para adentrarse en campos y cerros, “peinando” los terrenos para detectar las fosas de las que serán levantados los cuerpos. Junto a estos procesos también demandan y aportan al trabajo de investigación y seguimiento que debe hacerse desde las instancias jurídicas, son las familias quienes aportan nuevos documentos e informaciones en las indagaciones periciales que generalmente retardan y dificultan las autoridades estatales. (Diéguez, 2021, p. 52)

Como refieren informaciones muy recientes (*El Universal*, 17/01/2021), en Michoacán, donde se organizaron las primeras autodefensas o guardias comunitarias, en la localidad El Terrero surgió un nuevo grupo conformado por unas 40 mujeres armadas que vigilan carreteras y protegen sus poblaciones de poderosas organizaciones delictivas. Hacen esas labores porque no hay policías o ejército que las protejan y porque los hombres de sus poblaciones, además de sus hijas, han sido secuestrados/as, desaparecidos/as y violentamente asesinados/as, como parte de la guerra entre necropoderes que se libra en México. Muchas son las mujeres que han perdido a sus hijas/os, hermanos, esposos y se han tenido que dedicar a defender sus familias y territorios, a buscar de tiempo completo y a generar recursos para ello, constituyéndose como activas luchadoras en el ámbito público, a la vez que sostienen roles afectivos y de cuidado en los espacios familiares. Ante ello, no puedo dejar de preguntarme, ¿cómo hacen estas mujeres para sostener la ausencia por desaparición forzada de sus seres queridos?

Las mujeres buscadoras reunidas en Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos Nuevo León (FUNDENL) han echado a andar una frase con la que enuncian la supervivencia de sus familiares desaparecidos: “La presencia de la ausencia”, que en sus propias palabras “nos enfrenta ante un objeto desconocido al que le hace falta algo y es esa carencia, esa ausencia, la que detona la memorización y vuelve presente algo que no está frente a nosotros, un recuerdo, una añoranza, una historia”. (FUNDENL, 2019, p. 81) Como he expresado, me interesa trabajar con el pensamiento y la enunciación de quienes hablan y problematizan desde la experiencia encarnadas a partir de las búsquedas. Reflexiono esta frase, “la presencia de la ausencia”, desde una dimensión liminal en la que habitan los vínculos de los cuerpos, de sus propios cuerpos afectados

por la ausencia, pero cargados por los afectos de las presencias en falta: los cuerpos liminales de la búsqueda. (Diéguez, 2021) La “presencia de la ausencia” sugiere una noción de corporalidad capaz de condensarse como un cuerpo liminal, un cuerpo expandido y habitado por la presencia-ausencia de otros cuerpos; un cuerpo anclado a un umbral, a una dimensión sostenida en la posibilidad del tránsito, del “entre” mundos de presencias y forzadas ausencias. Desde esta enunciación que en el escenario mexicano han colocado las madres buscadoras de FUNDENL, expongo algunas acciones poéticas hechas por estas mujeres. Mucho más que prácticas elaboradas desde marcos artísticos, se trata de prácticas emprendidas por familiares para seguir imaginando a sus seres queridos. Estas acciones suelen estar enmarcadas en fechas de celebración y conmemoración, de nacimiento y pérdida. Fechas de eventos que marcan situaciones de umbrales, de liminalidad, de transición entre los mundos de la presencia y la ausencia como las fechas de cumpleaños y de desaparición.

Varias madres conmemoran el cumpleaños de sus hijas e hijos que han sido forzosamente desaparecidas/os como una forma de “celebrar la vida”, porque como dice Lety Hidalgo que busca a su hijo Roy Rivera, desaparecido desde el 11 de enero de 2011 cuando un grupo armado vestido con uniformes de policías locales lo sacaron violentamente de su propia casa: “No ha habido una ocasión en la que Roy cumpla años, que es el 25 de enero, en que yo no celebre su vida” (septiembre, 2019).<sup>5</sup> En las celebraciones por el cumpleaños de Roy tienen una participación importante sus amigos y compañeros de estudios. En el momento de su desaparición, Roy estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Nuevo León. El 25 de enero de 2015 el colectivo Pueblo Bicicletero y compañeros de aula de Roy convocaron a una acción nombrada “Rodada negra por los desaparecidos en Nuevo León”, para pedalear desde la explanada del Colegio Civil hasta la casa de Roy. No fue una deriva, sino la diseminación de una multitud de afectos que infectaba la asepsia social al extenderse como una mancha negra desde un centro cívico hacia la casa familiar. Una especie de graffiti performativo que asumía el uso del color (el verde y el negro) con la densidad y carga política que le otorgan los familiares en México para visibilizar el estado de las personas a quienes buscan: el verde siempre es usado

---

<sup>5</sup> Agradezco a Lety Hidalgo las informaciones aportadas en las comunicaciones sostenidas, que han sido fundamentales en este texto.

para identificar los nombres de los desaparecidos, a quienes se les sigue esperando; en cambio el negro es un color de luto.<sup>6</sup>

Las distintas acciones de conmemoración organizadas por las madres para celebrar la vida de sus hijos e hijas podrían considerarse desde la dimensión afectiva que las impulsa y sostiene. Algunas de estas acciones pueden ser leídas como rituales y posiblemente son hechas como ritos propiciatorios en los que se conjura lo indeseado y se apuesta por la realización de los deseos. Los actos rituales tienen un efecto catártico en tanto son una expresión liberadora de la angustia. (Thomas, 1985, p. 14) Todo ritual en cualquiera de sus dimensiones —religiosa o pagana— tiene una “eficacia simbólica” que se sostiene en la potencia de los deseos y en la posibilidad, incluso efímera, de ayudar a lidiar con la incertidumbre.

Mirna Nereida Medina, madre fundadora de Las Rastreadoras del Fuerte, en Los Mochis, Sinaloa, regresa todos los 14 de julio al lugar donde encontró los restos de su hijo Roberto, exactamente tres años después de su desaparición, el 14 de julio de 2017. Acompañada de familiares y de las mujeres rastreadoras, Mirna vuelve al sitio para depositarle flores y seguir arrebatándole a la tierra los restos del cuerpo aún incompleto de su hijo.<sup>7</sup> Las madres y hermanas, esposas, hijas y familiares en general de este colectivo, han habilitado un memorial en Los Mochis, Sinaloa, en el parque donde está el monumento a la madre. En ese espacio público ponen piedras sobre las que impregnan fotografías y escriben mensajes para sus familiares desaparecidos. Expuestas a la mirada común, estas piedras hablan de una trágica realidad que en muchos sitios todavía se considera obscena y como tal es invisibilizada. No solo hablan las piedras, como hablan los restos encontrados en los llamados “domingos de búsqueda”. Las Rastreadoras han emprendido también un proyecto de relatos de memorias, de historias de vidas. Ya sea en los trabajos de búsqueda o reunidas los viernes junto al memorial que han creado, cuentan sus historias de búsqueda y vida. Aun cuando buscan en fosas está muy presente en estos colectivos la palabra vida, por el aliento que también representa encontrar los cuerpos y entregarlos a las familias.

---

<sup>6</sup> El uso de los colores con significaciones precisas ha sido ampliamente desplegado en los procesos de bordados hechos por distintos colectivos de familiares y personas solidarias. Para una amplia información al respecto ver la investigación de Katia Olalde (2019).

<sup>7</sup> Conversación con Mirna Nereida Medina, septiembre 2019. Agradezco a Mirna las informaciones facilitadas y expuestas en este texto.

María Herrera Magdaleno, originaria de Pajacuarán, Michoacán, busca a cuatro hijos: Raúl y Salvador, desaparecidos en Atoyac de Álvarez, el 28 de agosto de 2008, y Luis Armando y Gustavo Trujillo Herrera, desaparecidos en Poza Rica, Veracruz, el 22 de septiembre de 2010. Cada 28 de agosto, María, acompañada de sus familiares y de personas solidarias —varias de ellas organizadas en el colectivo Familiares en Búsqueda María Herrera—, encabeza un ritual en homenaje a sus hijos que comienza con la limpieza de las placas, seguida de la colocación de fotografías, flores, veladoras y la lectura de testimonios. María convoca a este rito en el único lugar que considera posible: en el Antimemorial realizado ante la Estela de Luz por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, en noviembre de 2012, y desde entonces resignificado como “Memorial para las Víctimas de la Violencia y Estela de Paz”. Desde el año 2012 en esa explanada se han ido colocando placas de acero para recordar los nombres de algunas de las personas víctimas de la muerte violenta y la desaparición forzada, así como familiares devenidos luchadores sociales, asesinados por buscar a sus seres queridos.

Recordar a los seres queridos desaparecidos los días de sus cumpleaños, celebrando la fecha en familia o realizando acciones públicas es una apuesta a la “aparición con vida” reclamada y exigida por quienes buscan. Es una apuesta por la vida, así como un modo de conjurar la ausencia. Cada 11 de septiembre Silvia Ortiz y Oscar Sánchez Viesca toman espacios públicos en la ciudad donde viven, especialmente en el Memorial de Personas Desaparecidas, en La Alameda de Torreón, Coahuila, para hacerle llegar un persistente mensaje a su hija Fanny —Silvia Stephanie Sánchez Viesca Ortiz— desaparecida desde el 5 de noviembre de 2004. Pero, de igual forma, también, cada 5 de noviembre los padres de Fanny denuncian su desaparición, señalan la inacción y omisión de las autoridades y piden justicia y colaboración para encontrarla. En 2014, al cumplirse 10 años de la desaparición de su hija, Silvia se hizo amarrar al asta bandera en el zócalo de Torreón, con la boca y los ojos cubiertos con cinta canela, la misma que utilizan los victimarios para violentar los cuerpos. Sobre la base del asta fue colocado un pastel con un número 10 en forma de vela, por los 10 años que entonces Fanny llevaba desaparecida.<sup>8</sup>

Pienso que el acto desesperado de una madre que busca a su hija trasciende en su misma condición de acto, de acción ética que insiste en visibilizar no solo la ausencia

---

<sup>8</sup> Conversación con Silvia Ortiz y Oscar Sánchez Viesca en distintos momentos, entre agosto de 2018 y noviembre de 2019. Agradezco a Silvia y Oscar las informaciones aportadas y expuestas en este texto.

y la impunidad, también la vulnerabilidad de los cuerpos que faltan y de quienes exponen el cuerpo como estrategia de lucha contra la violencia. Reproducir el dolor en el propio cuerpo para explicitar lo que sucede con los cuerpos de otros tiene sin duda la huella del sufrimiento y el sacrificio cristiano. Es una práctica reiterada en las protestas populares en varios lugares de América Latina. (Diéguez, 2021, p. 159)

### Imagen 2.

María Herrera Magdaleno junto a familiares y personas solidarias en acto de memoria por sus cuatro hijos desaparecidos: Raúl y Salvador, desaparecidos en Atoyac de Álvarez, el 28 de agosto de 2008, y Luis Armando y Gustavo Trujillo Herrera, desaparecidos en Poza Rica, Veracruz, el 22 de septiembre de 2010. Memorial para las Víctimas de la Violencia y Estela de Paz, 28 de agosto de 2018.



Fotografía: Ileana Diéguez.

Pienso en el nudo pérdida-afecto, en el modo en que estos lazos se intensifican ciertos días, ciertas fechas cuando las celebraciones de la vida se trastocan en conmemoraciones de ausencias. El connotado 10 de mayo en México, desde hace varios años, es un día en que las madres salen a las calles haciendo visible que faltan sus hijas e hijos. Afectada y conmovida por sus lamentos, pero también por la indignación de estas mujeres enlutadas, he pensado en la figura mítica y colectiva de las Erinias,

esas diosas sedientas de justicia, indetenibles, dispuestas a luchar sin concesiones. Esas caminatas luctuosas y resistentes son un doloroso ritual a la vez personal y colectivo. Hacer público el dolor, sostenerlo entre varios, es quizás una manera de soportarlo.

Caminar ha sido un arma muy potente para visibilizar la injusticia y el dolor en América Latina. Las rondas iniciadas y sostenidas desde abril de 1977 por las primeras 14 mujeres reunidas en Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno en Buenos Aires, y a las que se fueron sumando paulatinamente otras madres, constituyen una paradigmática referencia. En nuestras circunstancias, caminar ha sido una acción sostenida en marchas y caravanas de paz. Caminar para hacer pública la ausencia, para protestar. Caminar para imaginar la posibilidad del reencuentro. Caminar ha sido una de las acciones más reiteradas en estos años de búsqueda, caminar para encontrarse con otras/os, con las muchas familias que aún siguen buscando. Caminar el cuerpo desaparecido, como lo hizo la artista visual Fabiola Rayas.

A partir del acompañamiento a familias que buscan a sus seres queridos en Michoacán, algunas incluso desplazadas desde distintos sitios del estado, Fabiola Rayas fue construyendo un proceso creativo con madres y hermanas que devino en la constitución de un nuevo colectivo de búsqueda: “Familiares caminando por justicia”, que nació en 2016 como resultado de las acciones y caminatas realizadas durante el desarrollo de las acciones *Performance del caminar* y, en especial, *Caminar el cuerpo desaparecido*. Fabiola sostuvo largas conversaciones con las mujeres de estas familias, visitó sus espacios habituales, recorrió con ellas sitios por los que caminaban a diario sus seres queridos. Pidió permiso para volver a habitar sus zapatos, para poner su cuerpo en la forma de los zapatos, para darle un cuerpo efímero a la ausencia, para caminar con ellos. (Diéguez, 2018, p. 199) Las acciones priorizaban la caminata de las familias avanzando con los objetos y, solo después, Fabiola caminaba hacia atrás con los zapatos prestados, imaginando el peso de los cuerpos por las deformaciones en los calzados. Caminaba hacia atrás como desandando el tiempo, como si deshiciera sus hilos, con el deseo de regresar a aquel momento que todas las madres han narrado: el tiempo del nacimiento de los hijos. Una frase se ha instalado entre ellas: a partir de las caminatas dicen que sus hijos caminan con ellas en su “nuevo cuerpo político”, que el recuerdo instalado en esas caminatas toma lugar en sus nuevos cuerpos políticos. (Rayas, 06/2017) Insisto en esta frase, “nuevo cuerpo político”, porque considero que explicita la transformación de estas madres y, en general, de las y los familiares

en agentes de cambio, en luchadoras/es sociales. Más de una vez he escuchado a las y los familiares decir: “no hablamos como víctimas, somos buscadoras y buscadores, luchadores por la justicia”.<sup>9</sup>

Imagen 3.  
*Caminar el cuerpo desaparecido*, Fabiola Rayas,  
*performance* en conjunto con Familiares Caminando por Justicia,  
Morelia, Michoacán, 2016.



Fotografía: Fabiola Rayas.

Las distintas acciones desplegadas por las mujeres que buscan a sus seres queridos y que como parte de esa búsqueda —más allá de los espacios de muerte y dolor, ya sean fosas, hospitales, reclusorios y centros de rehabilitación— también organizan rituales y actos conmemorativos para celebrar la vida, son expresiones performativas con las que siguen imaginando la presencia de la ausencia de sus seres queridos, con las que también reimaginan sus propias vidas. Lukas Avendaño que buscó, encontró

<sup>9</sup> Refiero las palabras que he escuchado en distintos momentos y, especialmente, durante el Encuentro de la Red de Enlaces Nacionales en la Ciudad de México, en agosto de 2018.

y dio digna sepultura a su hermano, Bruno Avendaño, desaparecido forzosamente desde el 10 de mayo de 2018, ha dicho que las madres buscadoras manifiestan que “la herramienta más valiosa que tenemos para encontrar a nuestros hijos es la imaginación”. (05/2019) Es este uno de los principales pilares que sostiene la búsqueda: la persistente imaginación, así como la resistencia al cansancio, la enfermedad, el dolor y el olvido; la desafiante recurrencia a imaginar y accionar, a poner en juego performatividades que corporizan modos de reimaginar la existencia desde la pérdida y la búsqueda, y no descansar hasta que sus “tesoros”,<sup>10</sup> como ellas les llaman, regresen a casa.

Cuando las mujeres buscadoras expresan que la búsqueda es “un modo de vida” y el sentido de sus vidas (FUNDENL, 2019, p. 25), pienso que la posibilidad de resistir está anudada al deseo de encontrar a sus seres queridos y de reimaginar la vida en esa búsqueda: reimaginar la propia vida como un acto de reXistencia. Para sostener hoy la palabra “resistencia” necesitaremos resignificarla. Me atrevo a pensar la palabra atravesada por una X como si tachara la S y con ello la aproximara a otra palabra: la reXistencia como resignificación de la existencia en tanto vida, como intensificación del significado, a propósito de la intensificación que marca el “re” como forma enfática de una presencia que persiste, y a propósito también de las derivaciones del verbo en la etimología latina de *resistentia-sistere* que deriva de *stare*, “estar en pie”: insistir, persistir, existir. Pensar no solo el sostenimiento del acto, sino su propia densidad: la supervivencia y huella de una vida en otra. (Diéguez, 2020, p. 84)

Las performatividades de la reXistencia que encarnan las mujeres —y también los hombres— que en México buscan a sus seres queridos, expresan la potencia de los afectos; son performatividades afectivas que de distintas maneras evocan la ausencia desde la persistencia de los afectos anclados a la presencia de quienes buscan. Son prácticas situadas en las circunstancias de la pérdida y en la necesidad de la continuidad de la vida para buscar.

Ante tanta insepultura, las familias y, en particular, las mujeres buscadoras son quienes intentan atravesar la niebla fantasmal en que vivimos y pese al dolor y la incertidumbre por la remota posibilidad de justicia, encarnan la apuesta por el derecho a una vida digna, lo que implica re/imaginar cómo seguiremos viviendo, sobre todo

<sup>10</sup> Esta palabra la he escuchado muchas veces expresada por las mujeres buscadoras. Muy especialmente entendí el sentido de esta palabra durante la IV Brigada Nacional de Búsqueda de Personas Desaparecidas, realizada en Guerrero, en enero del 2019. Pese al dolor, encontrar hallazgos en fosas clandestinas es una manera de hacer que sus tesoros regresen a casa.

ahora que se hizo escandalosamente visible el fracaso de cualquier normalidad desde la cual se legitiman “los mundos de muerte” y los “muertos-vivientes” que desde hace muchos años y en otras circunstancias planteó Achille Mbembe. (2011, p. 75)

### Referencias

- Alas Tensas Observatorio. (15/03/2022). *Continúa en Cuba la criminalización de las mujeres que participan en la política*. <https://alastensas.com/observatorio/continua-en-cuba-la-criminalizacion-de-las-mujeres-que-participan-en-la-politica/>
- Avendaño, L. (11/05/2019). Conversación pública en el marco de la exhibición del documental *La utopía de la mariposa*, Ciudad de México. Anotaciones de I. Diéguez.
- Diéguez, I. (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. DocumentA/ Escénicas.
- Diéguez, I. (2020). Modos de sostenerse. A propósito de la pérdida, la vulnerabilidad y la resistencia? En Cohen, E. (Ed.) *Imágenes de resistencia*. IIF-UNAM, pp. 79-101.
- Diéguez, I. (2018). La performatividad de los afectos. En Perrée, C. y Diéguez, I. (Coords.). *Cuerpos memorables*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), pp. 191-206.
- El Universal*. (17/01/2021). *Mujeres embarazadas y con hijos pequeños toman las armas para defenderse del CJNG en Michoacán*. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/mujeres-vigilantes-embarzadas-y-con-hijos-pequenos-toman-las-armas-para-defenderse-del-cjng>
- FUNDENL. (2019). *Un sentido de vida: La experiencia de búsqueda de Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León 2012-2019*. Universidad Iberoamericana (UIA).
- FUNDENL. (2016). *La presencia de la ausencia. Historias de personas desaparecidas y reflexiones en torno a la desaparición en México*. FUNDENL.
- Hidalgo, L. (09/2019). Comunicación personal.
- Hill Colins, P. (2019). Epistemología feminista negra. En Bernardino-Costa, J. et al. (Ed.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Auténtica Editora, pp 139-170.
- Hill Colins, P. (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En Mercedes, J. (Ed.). *Feminismos negros. Una antología*. Traficantes de Sueños, pp. 99-134.
- hooks, b. (2019). La teoría como práctica liberadora. *Nómadas* (50), pp. 123-135. DOI: 10.30578/nomadas.n50a8
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

- Medina, M. (09/2019). Conversación con la autora.
- Medina, M. (17/09/2018). Tercer Coloquio sobre Violencia, Narcotráfico y Salud Mental. Acompañamiento Psicosocial a Víctimas: Retos Perspectivas en México. Facultad de Psicología de la UNAM, Fundar, A. C. y Espacio Psicosocial por los Derechos Humanos. Anotaciones de I. Diéguez sobre la intervención de Mirna Medina.
- Ochoa, I. (2016). Panorama: Mujeres y búsqueda. En Ramírez Atilano, D. *et al.* (Coord.). *La presencia de la ausencia. Historias de personas desaparecidas y reflexiones en torno a la desaparición en México*. FUNDENL.
- Olalde, K. (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales, A. C.
- Ortiz, S. y Sánchez Viesca, Ó. (08/2018). Conversaciones con la autora en la Ciudad de México durante el Encuentro de la Red de Enlaces Nacionales en el Centro ProDH.
- Ortiz, S. y Sánchez Viesca, Ó. (09/2019). Conversaciones con la autora.
- Oyèwùmí, O. (2019). Conceituando o gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. En Bernardino, J. et al. (Ed.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Auténtica Editora, pp. 171-182.
- Rayas, F. (2016). *Caminar el cuerpo desaparecido. Recuerdo y memoria*. [Video.] Universidad de Guanajuato/Conacyt.
- Rayas, F. (06/2017). Conversación con la autora.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Saavedra, V. (2019). *Ojos color del tiempo. El paso de la caravana de la muerte por Calama*. Quimantú.
- Thomas, L-V. (1985). *Rites de mort pour la paix des vivants*. Librairie Arthème Fayard.
- Tuhiwai, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. LOM.



*Samsara 2*, Martha Patricia Medellín, xilografía y linografía, 2015.

Fotografía: Jorge Ponce Gaytán.



### *Introducción*

El presente texto procura aportar reflexiones en torno a la importancia de la perspectiva de género en la educación artística y del diseño; y la manera en que esta se articula o transversaliza en la cotidianidad, a través de una pedagogía que recupera del arte la impronta de la sororidad y el feminismo.

Con ese fin, argumentaré inicialmente en torno a la noción de *dialogicidad*, acuñada por el pedagogo Paulo Freire, en determinadas prácticas artísticas contemporáneas, entendidas como prácticas pedagógicas feministas; para continuar con una disertación en torno a la manera en que, una suerte de *matriz performativa* estrechamente marcada por el “mandato de masculinidad” (cfr. Segato, 2018), se ha instalado en los procesos y modos de investigar en la academia, en particular la de arte y diseño. Para finalizar, buscaré argumentar que esta matriz performativa es resistida a través de prácticas performativas de sororidad y didáctica crítica.

La intención de conducir la argumentación a través de la complejidad que supone la matriz performativa del género en la educación artística y del diseño, es mostrar que la impronta del feminismo y las dinámicas sororas, pueden de forma eventual contribuir a implementar políticas de equidad en los ámbitos institucionales de la educación artística y, por otro lado, pueden evidenciar que las dinámicas didácticas sororas aportan ya nuevas formas de ser y estar en un mundo socialmente más justo.

El presente texto procura aportar reflexiones sobre la importancia de la perspectiva de género en la educación artística y los modos en que esta se articula o transversaliza en la cotidianidad a través de una pedagogía del arte que recupera la impronta de la sororidad y el feminismo.

Con ese fin, argumentaré inicialmente la manera en que una suerte de *matriz performativa*,<sup>1</sup> estrechamente marcada por el “mandato de masculinidad” (cfr. Segato,

---

<sup>1</sup> Respecto del concepto de matriz como estructura organizativa, retomo y la asimilo a la noción de “matriz de colonialidad” de Anibal Quijano, quien en su artículo, “Colonialidad del poder, globalización y democracia”, indica que el proceso de globalización está fuertemente vinculado con las formas institucionales de dominación, de tal manera que el poder radica en los tipos de relaciones sociales en las

2018), se ha instalado en los procesos educativos y los modos de investigar en la academia, en particular la de arte y diseño, para después proponer la vinculación entre la noción de agencia, acuñada por el antropólogo Alfred Gell, y la de dialogicidad, acuñada por Paulo Freire, como práctica pedagógica que puede aportar desde la sororidad resistencias frente a esa matriz. De tal suerte que esa pedagogía se entienda como una resistencia a la matriz performativa del mandato de masculinidad, mediante prácticas contra-performativas de sororidad y didáctica crítica.

La intención de conducir la argumentación a través de la complejidad que supone la matriz performativa del género en la educación artística y del diseño es mostrar que la impronta del feminismo y las dinámicas sororas pueden eventualmente contribuir a implementar políticas de equidad en los ámbitos institucionales de la educación artística y, por otro lado, evidenciar que las didácticas sororas-artísticas aportan nuevas formas de ser y estar en un mundo socialmente más justo.

### *Introducción. Arte, educación y la perspectiva de género*

Poner en un contexto cualitativo la educación con perspectiva de género, al comienzo pasa por hacer un diagnóstico que permita comprender que la producción de conocimiento en las universidades está orientada a impactar en los sistemas productivos y en el desarrollo sostenible de la economía extractivista, marcada con fuerza por la crisis del neoliberalismo actual. Esto es, que las determinantes del capitalismo neoliberal tienen un reflejo operativo en el capitalismo académico. Aspectos como la evaluación cuantitativa, la estandarización de criterios de evaluación, la idea de excelencia, la educación como inversión financiera que es provista a sujetos endeudados, y las nuevas modalidades de burocratización que implica la administración escolar son muestras concretas de este reflejo, y son también síntomas de un rompimiento radical

---

que subyacen mecanismo de dominación, explotación y conflicto, los cuales tienen un impacto directo en el trabajo, sus recursos y sus productos; el sexo, sus recursos y sus productos; la autoridad colectiva y la subjetividad-intersubjetividad. En este sentido, las relaciones de poder se basan en la disputa por el control de esas esferas de vida, que son un conjunto estructural histórico y específico. Esta condición histórica apunta hacia un patrón que en la actualidad se articula con la noción de colonialidad del poder, esto es, el concepto de raza como fundamento del patrón de clasificación y dominación social; el capitalismo como patrón de explotación social; el Estado como forma central de control de la autoridad colectiva y el moderno Estado-nación como su variante hegemónica; de tal suerte que ello deriva en el hecho de que la modernidad-colonialidad generó los modos predominantes de control de la subjetividad-intersubjetividad, así como del modo de producir conocimiento. (Quijano, 2000)

de la correlación educación-emancipación. Este rompimiento apunta entonces a la imposibilidad de recrear el lugar de la comunidad como el espacio en el cual se transforma la propia idea de la educación del arte y de su presencia en la sociedad.

De forma adicional, en este contexto, el diseño y el arte como campos de la creatividad, sufren una exigencia continua para vincularse con la filosofía a través de la teoría, de lo que queda la experiencia de la obra y el propio proceso creativo subsumido a una suerte de giro lingüístico que no toma en cuenta que tanto una y otro producen sus propias discursividades.

Estas complejas correlaciones entre arte y educación se profundizan aún más, cuando se observan desde las brechas que provocan por razones de género, esto es, porque en sí mismas reproducen los disciplinamientos institucionales destinados a conservar el orden del género, como indica Marcela Lagarde (2018), recrean una política de cuerpos sexuados para distinguir las habilidades físicas, las subjetivas, las destrezas, los deseos, las convenciones para hacer las tareas cotidianas y acatar las prohibiciones, las maneras de senti-pensar, como divididas y diferentes, en función de determinadas posiciones políticas asociadas.

Las instituciones, a decir de Lagarde (2018), controlan y disciplinan los cuerpos mediante procesos pedagógicos que determinan lo que debe ser producido, recreado y controlado, para generar sujetos sociales estrictamente limitados y concentrados en sus cuerpos sexuados. Esto no es de importancia menor si tomamos en cuenta que, como indica Enrique Dussel (2020), la subjetividad como corporalidad es un enfrentamiento ante lo real, un encuentro cognitivo que nos permite construir representaciones de lo real, conocer y tomar conciencia de lo que somos, de nuestra propia forma de experimentar la totalidad de lo real incorporado desde la experiencia.

De manera que, en términos subjetivos, la diferencia genérica incorpora una construcción jerárquica del poder elaborada a partir de la subordinación como un valor universal, una continua desvalorización de lo particular y lo distinto.

Esta diferencia ha sido instaurada históricamente para perpetuar al patriarcado como dominación paradigmática del hombre, como sistema de prácticas y de pactos mediante los que se constituye históricamente el colectivo de los hombres, y ha permitido la extracción y la acumulación como principios de recreación capitalista. (Lagarde, 2018) Estos principios aún guían y articulan la producción de conocimiento en las universidades, y es desde allí que generan brechas de género que influyen profundamente en la dimensión práctica de la organización social y de los afectos.

Esta organización es corporativa en el sentido de la colectivización de lo masculino y en sentido corpóreo, ya que organiza los cuerpos. De modo que, esta disposición de partes correlacionadas responde a una lógica de organización en la que, como ya se mencionó, prima la masculinidad, entendida como un llamado al distanciamiento, la baja empatía, la crueldad y, eventualmente, la guerra. (Segato, 2018) Se trata de una matriz, una estructura organizativa que tiene como centro de referencia al hombre blanco, y a partir de esta referencialidad produce un mandato, que a decir de Segato, se trata de uno que se entrega por vías pedagógicas: “En otras palabras, el hombre del hogar indígena-campesino se convierte en el representante de la presión colonizadora y despojadora puertas adentro, y el hombre de las masas trabajadoras y de los empleos precarios se convierte en el agente de la presión productivista, competitiva y operadora del descarte puertas adentro”. (Segato, 2018, 2022)

Es por ello que este mandato produce y se reproduce en una estructura compleja que itera continuamente en el seno mismo de la domesticidad, es una *matriz performativa*. La opresión patriarcal puede ser considerada una matriz porque en esta tiene lugar una serie de acciones, muchas que son generadas por enunciados performativos inscritos en las leyes, que conllevan acciones y desempeños; se actúa de forma regulada la violencia contra las mujeres a través de una larga serie de instrumentaciones que permiten que se desplieguen en la vida cotidiana los aparatos y dispositivos que habilitan la normalización de la violencia y la exclusión mediante la puesta en marcha de esta matriz performativa.

Al respecto de la performatividad, ahondaré un poco más en las ideas de Judith Butler. En su célebre texto *El género en disputa*, Butler (2007) retoma la crítica de Jaques Derrida a John Austin, respecto de la presencia consciente e intencionada de los enunciados performativos (actos del habla) en un contexto, en el que los sujetos que hablan están dotados de legitimidad y fuerza enunciativa; para agregar que el performativo tiene además un decurso histórico, un proceso de significación que se ha sedimentado y que construye enunciados que legitiman (“es mujer o es hombre”). Así, para Butler, la configuración del género “está signada por el desborde que producen al sujeto/contexto y la concomitante sedimentación histórica contenida en toda textualidad” (De Santo, 2013, p. 379), de tal suerte, que los actos del habla tienen un peso histórico normalizado, naturalizado. Butler sostiene, con relación al género, que la denominación binaria de mujer u hombre implica invocaciones textuales, dado que esa representación se encarna de forma significativa en el cuerpo. (Butler, 2007,

p. 54) Así, la propuesta de Butler reside en entender que el género es un proceso de imitación de actos alternos, prácticas y gestos acoplados históricamente, y que han sido sostenidos a través de un continuo performance, una *iterabilidad* que requiere de la puesta en escena de lo femenino y lo masculino, por lo que el género depende también de la actuación para poder ser transformado. Adicionalmente, Butler apunta que la performatividad posee una dimensión dual porque al tiempo que actúa sobre nosotros, también predetermina nuestras actuaciones, de modo que los discursos nos vulneran y nos afectan. Resistir a estos mecanismos de la performatividad implica una reformulación de la subjetividad deseante en su dimensión psíquica y política, implica movilizar nuestra vulnerabilidad, estar expuestos y ser agentivos de frente a esos discursos. (Butler, 2007)

De modo que, en este punto, entendemos con claridad que el mandato de masculinidad es una matriz performativa, porque es esta característica, la de la performatividad, la que le permite a la estructura organizativa del patriarcado perpetuarse históricamente sobre los cuerpos sexuados.

Por contraste, la perspectiva de género nos habilita en el análisis y la comprensión de las potencialidades y las vitalidades de la sororidad<sup>2</sup> frente a esta dinámica voraz del capitalismo patriarcal. Las apuestas de la sororidad develan al género como una estructura de relaciones, “metáfora de todas las formas de subordinación, [que] nos permite referirnos a otras disposiciones jerárquicas de la sociedad, otras formas de sujeción (étnicas, raciales, regionales, de imperios-periferias)”, (Segato, 2017, p. 54); y lo hace porque la *relacionalidad* que propone, la táctica solidaria que vehicula, muestra por contraste a la opresión del cuerpo femenino o sexo divergente, muestra las formas en las que se limita y se controla su autodeterminación mediante la biogenicidad del sexo y la forma elemental de la alteridad. De manera adicional, la sororidad hace evidente que en nuestra contemporaneidad existe una *dimensión funcional del género*,

---

<sup>2</sup> “La sororidad es un concepto que viene a intentar dar cuenta de cómo generar una nueva ética y una nueva política feministas que puedan dar lugar a la conformación de una comunidad de mujeres que, si bien no tiene por qué ser homogénea, pueda constituirse de modo armónico y eficaz... ‘sororidad’ proviene del latín *soror, sororis*, ‘hermana’, e *idad*, ‘relativo a, calidad de’. Se relaciona con el concepto de *affidamento* acuñado por el Colectivo de la Librería de Mujeres de Milán al propiciar la confianza, el reconocimiento recíproco de la autoridad y el apoyo entre mujeres. Por lo tanto, es un concepto nacido dentro de lo que se conoció en la década de los ochenta como el ‘feminismo de la diferencia’ que era, en pocas palabras, un feminismo que exaltaba la diferencia sexual en favor de las mujeres. Este concepto es retomado por Marcela Lagarde, una investigadora feminista mexicana, en un texto ya clásico que se titula *Pacto entre mujeres*, y ese fue el pie para su popularización en Latinoamérica.” (Suárez, 2017, p. 2)

como indica Rita Segato (2017), una dimensión en la que las mujeres acceden y hasta sustituyen a los hombres en roles vinculados con el ejercicio del poder, pero esto no ha garantizado la reforma de los afectos, sino que ha llevado a las mujeres a circular entre posiciones andróginas, como permutas de posición en el registro afectivo (Segato, 2017), por lo que, la estructura genérica del patriarcado, su matriz performativa, logra perpetuarse desde la falsa bandera de la igualdad o las cuotas.

La dinámica de organización de las relaciones de poder como una matriz heterosexual y patriarcal está inserta en la construcción institucional de la educación. La universidad tiene un papel normalizador y disciplinario, distribuye identidades y define responsabilidades en la vida social a través de la noción de autoridad y autoría como atributos de la masculinidad, y desde allí, articula toda posibilidad de interdicción. El soporte ideológico que conlleva el prestigio de la educación universitaria y la academia está cimentado, entonces, sobre una matriz performativa que es claramente patriarcal, y lo que hacen frente a ello las expresiones de la sororidad es desgastar y desestabilizar esta ideología, por ello es tan importante que se instale en la educación del arte.

Ahora bien, frente a esta continua constitución subjetiva a través de la exclusión que permea en la educación universitaria, ¿cómo podemos instalar la sororidad en el ámbito de la educación artística y del diseño? ¿Cómo desmontamos el autoritarismo institucional? ¿Cómo pasamos de concebir que transversalizar la perspectiva de género es una relatoría de indicadores y establecimiento de protocolos, para llegar a un verdadero ejercicio formativo, de revisión y corresponsabilidad en la vida que impulse el cambio en los patrones culturales?

### *Apuestas por la agencia en la antropología del arte*

La complejidad de estos cuestionamientos supone una toma de postura, es decir, una proposición acerca de las vías mediante las cuales es posible articular una perspectiva de género que implique un ejercicio de revisión y corresponsabilidad para impulsar patrones culturales que contribuyan a restaurar la correlación educación-emancipación. Inicialmente, es importante tomar en cuenta que en los entornos educativos hay una politicidad inherente al espacio institucional, y que esta solo puede ser reformulada a profundidad mediante un proyecto histórico disfuncional al capital.

En ese sentido, el concepto de “agencia”, tomado de la antropología del arte, vinculado con una apuesta por la “dialogicidad” esgrimida en la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire (2005), me permitirá mostrar, cómo esta vinculación resulta en una suerte de *contra-performatividad de la resistencia*, estrechamente relacionada con las dinámicas de sororidad en las prácticas artísticas.

El concepto de agencia está fundamentado en las ideas de Alfred Gell (2016), quien acuña dicho término para disertar sobre la importancia de los artefactos en los contextos culturales y en los procesos psico-sociales de los afectos invertidos en estos artefactos.

De acuerdo con Gell (2016), la agencia es una acción o intervención que se lleva a cabo a través de un *índice*, algo que hace evidente esa acción; esto puede ser desde la perspectiva antropológica, un encantamiento, un amuleto, pero también comportamientos como los celos. Aquel que recibe la agencia, el que es afectado, se denomina paciente (Gell, 2016). Lo que me interesa en particular de este concepto, es que se ubica en un proceso, la agencia es un momento al interior de este. Tiene, además, la característica de ser intercambiable: el índice ejerce agencia, es un agente y a su vez, puede, en otro momento, intercambiar su roll y convertirse en paciente. De tal suerte que dichas posiciones, las del agente y el paciente, son dinámicas. (Gell, 2016)

Alfred Gell formula sus ideas a partir de la influencia de la crítica poscolonial, considerando particularmente la importancia que ha tenido en la antropología del arte la mirada exotizante de las culturas originarias; en adición, retoma del posestructuralismo la importancia del proceso de semiosis para elaborar una crítica sobre la incidencia que este ha tenido en el entendimiento de las culturas; incorpora aspectos de la narrativa posestructural, como la “teoría de los actantes” de A. J. Greimas y del cuerpo de ideas del antropólogo Marcel Mauss, incorpora la idea de que los objetos pueden ser conocidos, pero que su redefinición ontológica escapa de la separación metafísica sujeto/objeto, de manera que dicha separación es más del orden de una economía de prestaciones, que epistemológica.

Para tomar en cuenta estas influencias, se puede observar que en la noción de agencia de A. Gell, se vehiculan nociones diversas de cultura material, técnica, corporalidades y personas.

Al ser un debate al interior del campo de la antropología del arte, la agencia, desde la perspectiva de A. Gell, es algo diametralmente opuesto a la noción moderna

de objeto artístico, pues como proceso no puede ser comprendida como un conjunto de características formales y semánticas que derivan de la cultura material que la ha creado; la agencia, no es una cosa, es una acción, por lo tanto no posee patrones estéticos universales y se ubica en contextos particulares de significado, no responde a la antinomia forma-función, por lo tanto la noción de agencia implica liberar al artefacto de su propósito simbólico, y convertirlo en un mediador que opera en una red de relaciones transaccionales que hacen evidentes los vectores de intencionalidad de una determinada agencia en un contexto social. (Gell, 2016)

Figura 1.



Fuente: Gell, A. (2016).

Esta red de relaciones, que resulta fundamental en el análisis de Gell, está tendida sobre múltiples intenciones sociales, afectivas, psíquicas, etc., y la operación de reconstrucción de eso que él denomina “los vectores de intencionalidad” (Gell, 2016, p.5), genera objetos artísticos, que son también del diseño. Dichos objetos producen efectos en sus receptores al ser producto de una intencionalidad, están dirigidos a alguien, a un receptor (*recipient*), pero también, reciben efectos de otras cadenas de intencionalidad, de modo que, el giro analítico de Gell se orienta hacia las intenciones, un giro epistemológico radical.

De modo que los objetos son huellas indiciales de aquellas relaciones y cadenas de intenciones que los han materializado o los han generado, y por ello, se vuelve preminente para esta noción de agencia reconstruir esas relaciones e intenciones y comprender que los objetos son agentivos en el entorno social, son agentes de un sistema de acción. En su calidad de huellas, de índices, son “prototipos” porque, de alguna manera, muestran a la personalidad que los ha producido, la distribuyen y es a partir de esa distribución, materializada en el prototipo, que se puede abducir la agencia. En este punto es importante precisar este término, *abducción*, ya que es muy utilizado por Charles Sanders Peirce en sus apuestas semiológicas, para él abducir implica comprender el sistema de regulaciones que habilita la significación, los modos en que un signo adquiere su significado; para A. Gell, analizar los índices implica inferir la agencia, sobre todo, implica comprender la red de relaciones que han convertido ese índice en un objeto producido y sujeto a múltiples transacciones. (Gell, 2016)

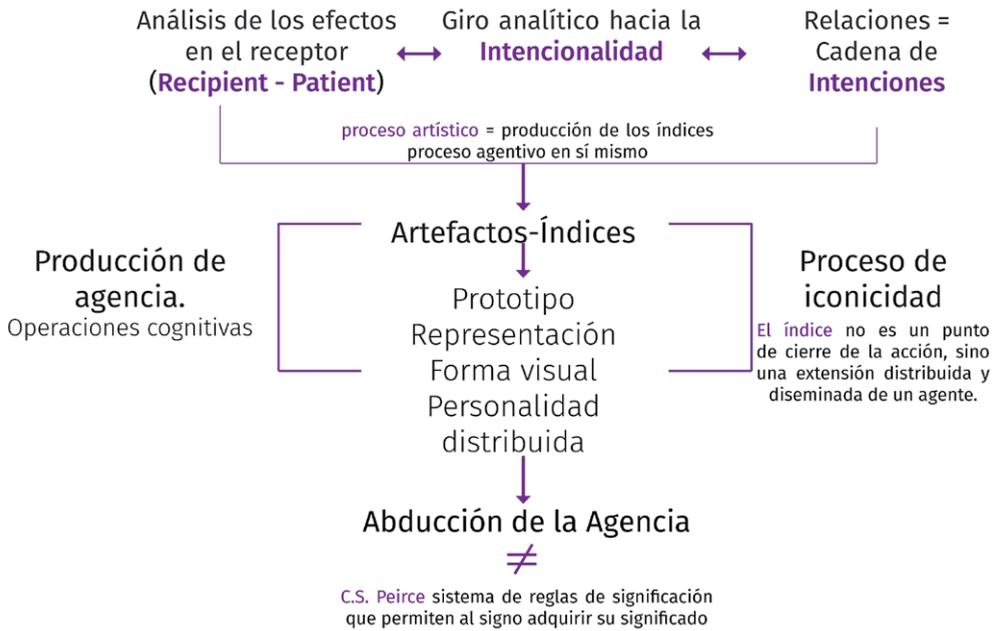
“De modo que la agencia no puede entenderse *a priori*, sino *ex post facto*, es social y no exclusivamente individual o psicológica, porque encadena acciones y efectos de estas acciones entre los agentes.” (Castañeda y Lepe, 2021, p. 16).

Es así como la agencia comprende la complejidad de múltiples operaciones cognitivas y la atribución de una representación a un signo (la iconicidad), implicando constantemente al agente en su incesante actuar sobre los objetos, en su continua operación distributiva de personalidad. (Gell, 2016)

Toda persona o cosa puede, por tanto, ser un agente, mientras que los índices objetivan esa capacidad de agencia en un medio causal, en una matriz relacional, en la que el objeto adquiere la lógica de un cuerpo y al estar en un modelo transaccional, dicho cuerpo es dinámico y mutable, pero lo es siempre en función de una determinada situación, se es agentivo siempre en función de ese entorno contextual. (Gell, 2016)

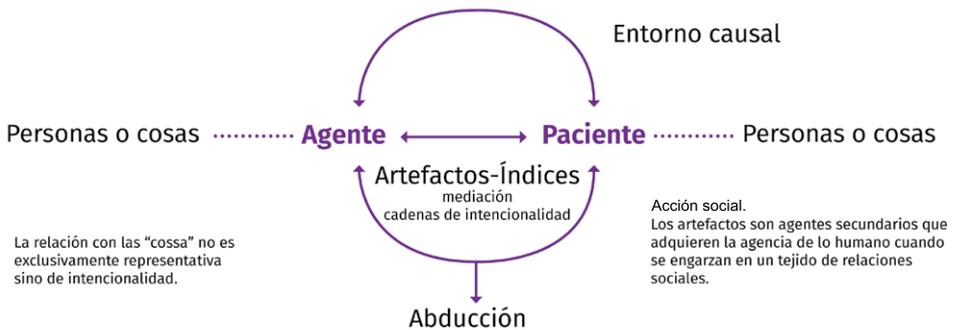
La *persona*, en la tesis de Gell, “es la suma de los índices que demuestran su existencia biográfica. La agencia personal, como intervención en un entorno causal, crea un objeto distribuido”. (Castañeda y Lepe, 2021, p. 17)

Figura 2.



Fuente: Gell, A. (2016).

Figura 3.



Fuente: Gell, A. (2016).

Ahora bien, ¿qué pertinencia tiene esta noción de agencia en el arte, en particular en la educación artística vinculada a la perspectiva de género? Para comenzar, esta noción permite ubicar a lxs artistxs como parte de un universo significativo de objetos corporizados insertos en complejos procesos culturales; haciendo una reflexión más profunda, esta noción permite cuestionar la diada moderna de la separación sujeto/objeto, y desde esa deconstrucción metafísica entender que más allá de sus dilemas sobre la autonomía y la heteronimia del arte, este es parte de una red de agenciamientos.

Los objetos artísticos son prototipos presenciales, están allí por sus condiciones filosóficas y técnicas, son formas de pensamiento visual y sujetos de interés sistemático, son medios activos en complejos procesos cognitivos. (Bredekamp, 2017)

Los artefactos mediante los cuales lxs artistxs distribuyen su personalidad están situados en contextos y tienen funciones sociales y políticas que también determinan la manera en que somos educados para ser artistxs y producir arte.

### *Marco pedagógico del arte y agencia*

Como punto de arranque para este apartado propongo considerar que la dinámica de enseñanza-aprendizaje que supone un contexto educativo, conlleva una consecuente habilitación de sujetxs epistémicos, que están correlacionados con intenciones, planes y que experimentan procesos de alteridad en ese entorno educativo.

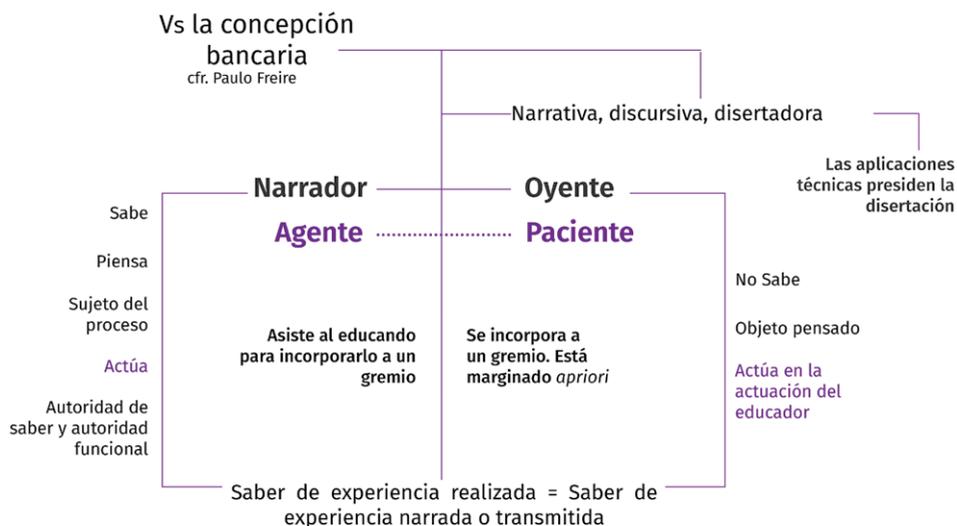
De modo que, en sus interrelaciones, dichos sujetxs constituyen un binomio, educador/educando, binomio que podríamos asimilar al de agente/paciente, pero para comprender cómo es que puede extenderse dicha asimilación, retomaré algunos aspectos de la *Pedagogía del oprimido*, de Paulo Freire (2005).

Para Freire, la educación radica en la narrativización de la experiencia, esto es mientras uno de los sujetos del binomio permanece activo, el otro es pasivo; mientras el educador narra, el educando escucha. A este tipo de interrelación Freire la califica como “bancaria”, el depósito de una narrativa del educador en el educando, de tal suerte que el educador es el verdadero sujeto del proceso educativo y el educando, el objeto; el educador es incesantemente activo, mientras el educando, recibe como un recipiente la narración del agente. (Freire, 2005)

En este punto es importante advertir que esta es propiamente la dinámica pedagógica de la matriz performativa del patriarcado. La educación moderna, de naturaleza bancaria implica la potencia masculinizante de la disertación basada en la

propia sonoridad de la palabra. Frente a ello, Freire advierte que el saber radica en la invención y reinención, en la búsqueda permanente de un diálogo sobre las cosas del mundo. (Freire, 2005) De modo que para Freire la “donación que hace el educador se basa en una de las manifestaciones instrumentales de la ideología de la opresión: la absolutización de la ignorancia, que constituye lo que llamamos alienación de la ignorancia, según la cual, ésta se encuentra siempre en el otro”. (Freire, 2005, p. 79)

Figura 4.



Fuente: Freire, P. (2005).

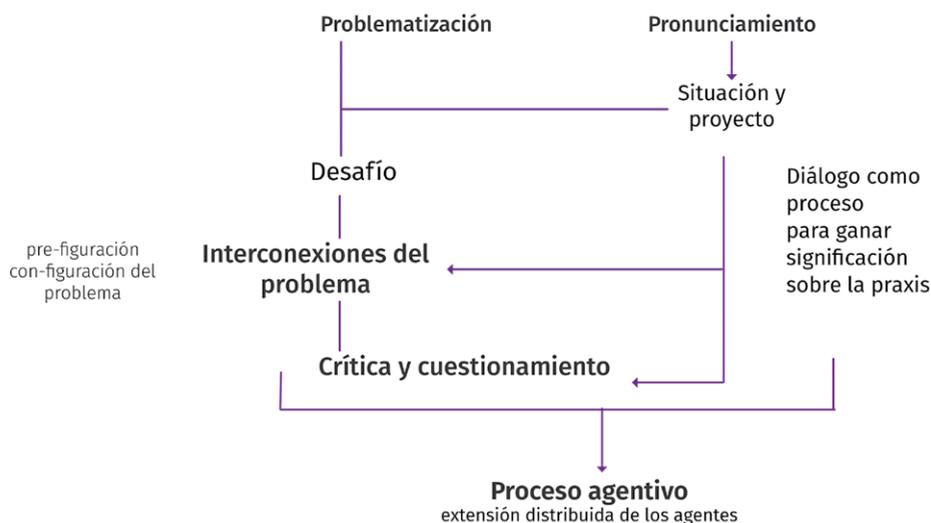
Freire acentúa, por tanto, la dimensión política del proceso educativo indicando que hay una permanente conversión del narrador en oyente y del oyente narrador tornando a la educación en un proceso que puede ser asimilado al de la agencia, dado que esta condición en la que los educandos educan al educador puede comprenderse como el intercambio de posiciones en un proceso agentivo, cuyo contexto es cambiante y resultante de una cadena de intenciones y activaciones políticas.

Es mediante el *diálogo* que se establecen estas cadenas de intencionalidad y activación política, se establecen entonces, relaciones dialógicas que implican múltiples contradicciones, ya que es perentorio incluso “actuar coherentemente en



Ahora bien, para Freire, esta postura problematizadora implica reconstituir los actos cognoscentes, alejarlos del logos y la doxa y allegarlos al entendimiento de los seres en el mundo, a través de los múltiples retos y desafíos que esto puede suponer. Estos retos son esencialmente problemas que se encuentran interconectados, por lo que la comprensión de esas interconexiones se debe orientar hacia el pensamiento crítico, a un proceso de desalienación. (Freire, 2005)

Figura 6.



Fuente: Freire, P. (2005).

Es en este punto que podemos vincular este proceso de desalienación con la sororidad en las proposiciones artísticas, ya que es a través de la problematización que los proyectos de arte pueden incorporar los saberes y senti-pensares de una colectividad; sin embargo, los retos artísticos que supone la sororidad en una obra, pasan también por una orientación al acompañamiento y las políticas de cuidado, de modo que las relaciones y las cadenas de intencionalidad que estas obras suponen están vinculadas con múltiples aristas de la realidad en las que predomina la matriz performativa del patriarcado.

“De la misma manera en que Freire indica que la elaboración y caracterización de un problema requiere establecer una forma auténtica de pensamiento y acción”

(Castañeda y Lepe, 2022, p. 21), los procesos de la sororidad reparten lo sensible (cfr. Jaques Rancière, 2009), es decir, se aparejan de entendimientos ético-políticos que materializan cadenas de intencionalidad en los contextos sociales, tejiendo una red de relaciones e interacciones y, más significativo aún, de intenciones de cuidado y acompañamiento. Esto permite generar un vínculo conceptual con la noción de agencia (Gell, 2016), dado que esta tiene un rol primordial en la educación del arte desde la premisa de las didácticas sororas, dado que los marcos de acción para la sororidad son expresiones de agencia y resistencia para intensificar la capacidad de empatía y convertirla en acompañamiento y cuidado, y para “ubicarse en un contexto de diálogo y participación colectiva encaminada a la suma de la reflexión y la acción como praxis transformadora del mundo” (Castañeda y Lepe, 2022, p. 21), como un principio activo de contra-performatividad ante el patriarcado.

*Tramas para sembrar, tejer, urdir y alimentar. SORORIDADES género, arte y educación para la paz*

Es en este apartado en el que ubico la articulación concreta de las acciones contra-performativas de la sororidad. Por ello buscaré ejemplificarlo mediante las proposiciones de la exposición *SORORIDADES género, arte y educación para la paz*, inaugurada en la Galería Déléfica, ubicada en el Edificio UAEMITAS de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX) durante el mes de marzo de 2022.

Esta exposición internacional es propiamente un laboratorio de indagaciones en torno a la sororidad y su compleja relación con las prácticas artísticas. De estas indagaciones, estrechamente vinculadas a las problemáticas de la construcción del género y las reivindicaciones de la subjetividad de las mujeres, destaco los siguientes ejes conceptuales de análisis: sembrar, tejer, urdir y alimentar, entendidos estos como generadores de tramas y de urdimbres.

En múltiples sentidos, estas tramas construidas a partir de procesos de siembra y tejido son operaciones conceptuales y expresivas de la sororidad y suponen una rica pedagogía del encuentro, porque su propia constitución a partir de relatos señala el contexto de configuración de las obras, y muestra la compleja red de intencionalidades y tramas de vida que las hacen posibles, son agentes que vehiculan las expresiones concretas del acompañamiento y el cuidado. Su intención pedagógica de dialogicidad

y agencia no está precedida por un principio de alteridad o extrañeza, sino por un cambio radical de perspectiva.

Al respecto, abordaré particularmente la obra *Cosecha: siembra y resistencia*, de la artista visual chilena, Natascha de Cortillas Diego. Obra que implica distintos planos de aproximación; por un lado, presenta una instalación con hortalizas que puede llevarse el público, por otro, presenta una instalación de mesas con almácigos y se acompaña de una serie de videos testimoniales. El hilo conductor de la obra pasa precisamente por el ensamblaje de una urdimbre construida a partir de la noción de siembra y cosecha como un acto de resistencia frente a la incesante exotividad y otrificación de la mujer campesina preconcebida como “natural”. Este cambio de perspectiva que opera Cortillas, y que la lleva a procesos relacionales vinculados a la cocina y la alimentación, nos permite observar los diferentes registros y rastros matéricos de las operaciones de siembra, cosecha, cocina y alimentación, como actos de resistencia, se trata de registros que son índices de agencias de relaciones e historias, son extensiones materiales de la fluidez de los procesos de resistencia al monocultivo y a los atentados contra la soberanía alimentaria.

Desde el punto de vista estético, surge ante esta obra una duda, ¿estas prácticas asociadas con la reproducción y la siembra no pierden su singularidad plástica cuando están estrechamente consignadas a procesos de agencia y dialogicidad? Sin duda, esto es así, son obras que, por diferentes vías, han perdido la intención moderna de ser objetos proyectivos, objetos colocados plásticamente con formas, colores y disposiciones; su condición indicial nos muestra que son superficies, soportes de inscripción nada neutrales y fluidos con condiciones figurales que son índices de las agencias y la personalidad distribuida de las mujeres que operan la resistencia a través de la siembra, la cosecha y el alimento.

Estas superficies figurales que nos presenta Cortillas, mesas de hortalizas, almácigos, son como diría Bertrand Prévost en la conferencia *La resistencia de las imágenes* (2015), “planos de vista para reintroducir una superficie relacional”. Estos planos de vista revelan un pensamiento matricial articulado por la siembra, la cosecha y la comida; se trata de una obra que no está constituida por objetos o proyecciones de imágenes, sino por la emergencia de superficies, la emergencia de una urdimbre de historias de resistencia. El trabajo de Cortillas es hacer emerger esas superficies del fondo de la relacionalidad, hacerlas emerger mediante procesos de acompañamiento y cuidado, y en ese punto se enfrenta a una continua modulación (Prévost, 2015),

es decir, a una relación profunda con esos planos figurales, en los que ya no cabe su propia imaginación, sino su intención de acompañamiento y escucha para con las mujeres campesinas.

Es importante observar en la obra de Cortillas y en las obras de la exposición, una marcada toma de postura ante esa performatividad de la opresión de las mujeres que las deduce a partir de la matriz del patriarcado como “una-otro”. Las obras, no se proponen constituir un punto de vista alternativo a esta organización que otrifica y oprime, sino cuestionar el ejercicio de la mirada opresiva sobre el punto de vista femenino, una suerte de *perspectivismo*, a la manera en que acuña el concepto Eduardo Viveiros de Castro (2015).

Sembrar, tejer, urdir y alimentar, son índices de agencias que se oponen a la diferencia en la organización patriarcal y tienen como función problematizar, resistir y proponer otras performatividades a contrapelo, contra-performativos de cuidado y acompañamiento. Esa intencionalidad no está tendida *a priori*, no responde a la organicidad de la solidaridad moderna, no es muestra de lo que Manuel Delgado llama “un protoplasma social” (cfr. *El concepto de solidaridad orgánica de Émile Durkheim*, 2008); esa intencionalidad es una distribución deliberada de agencia, tejida a su vez mediante una red de afectos y efectos; en ella vemos la condición “pactaría” de la sororidad como un ejercicio dialógico, un pacto de intraducibilidad entre interlocutoras en un proceso reproductivo y vital que nos conmina a una introspección sobre nuestra propia condición de género, de cara a todos los aspectos que organiza el patriarcado.

La urdimbre y la siembra nos llevan a comprender con claridad que la estructura patriarcal tiene como criterio organizador la separación, es una matriz performativa de la división. En su constante búsqueda por la escisión y la diferenciación, la organización patriarcal concentra su referencialidad en el androcentrismo sin advertir que, la auto referencialidad no es más que una posición vicaria de lo muerto, siempre frágil y contingente, breve en el decurso de los tiempos.

Es frente a ello que la sororidad opera en el deslizamiento de lo que divide y separa, porque desde allí podemos entender que el antropomorfismo no es distintivo de la “persona”, de la “gente” de lo “humano”, dado que todo es inestable, y esa inestabilidad es extremadamente positiva, es constitutiva de un pensamiento distinto para el que el estatuto del concepto de lo humano no es un problema, tal como lo es para el pensamiento androcéntrico. Sembrar, tejer, urdir y alimentar son entonces

metáforas de una dimensión contra-performativa y desiderativa fundamental, la de constatar la “gentidad” de las mujeres y de las diversidades sexo-genéricas (Viveiros, 2015), esa “gentidad” se ubica entonces, en el centro de los procesos agentivos porque es una constatación de nuestra colectividad política.

Adicionalmente, sembrar, tejer, urdir y alimentar son acciones de los cuerpos que mantienen la vitalidad, y que pueden, eventualmente, habilitarnos para invertir los vectores de poder mediante un ejercicio creativo. Son acciones recursivas que solo pueden ser entendidas a partir de la noción de distribución de intenciones y afectos desde esa “gentidad” que es incompatible con la individuación del sujeto moderno y con la metafísica de recreación asociada a este.

La “gentidad” es una distribución, una multiplicación de politicidades frente a la subjetivación individualizante del patriarcado. El sujeto del patriarcado, figura central y referencial, es incapaz de concebirse en la disposición fractal que suponen la “gentidad” y la sororidad; y esta incapacidad de reflexión es indicativa de su estética. Sembrar, tejer, urdir y alimentar son concepciones extra-estéticas desde una perspectiva androcéntrica, porque son operaciones de reproductibilidad y constante transformación de la propia noción del cuerpo como ocupante central del mundo, ese mundo que organiza la estética patriarcal a través de la monumentalidad de las imágenes o la fijación de estas en soportes y toda su política envuelta en un régimen de Estado, de relación entre personas y cosas.

Sembrar, tejer, urdir y alimentar son acciones poéticas (*poíesis*-poética-poesía). Trabajo, producción, hacer algo, enfrentar la naturaleza y modificarla, la piedra que ya ha sido movida para aplastar algo (Dussel, 2020). Somos lo que somos por la autonomía evolutiva de nuestras manos que son las herramientas de la liberación y por nuestra capacidad craneal habilitada para albergar un sistema nervioso, característico de los primates. Los ojos frontales, permitieron generar el campo visual que dio paso al desarrollo de la oclusión del pulgar para manufacturar. La obra de arte no se vincula inicialmente con lo estético, sino con la producción que despierta emoción porque me interpela como un medio para afirmar la vida. (Dussel, 2020)

En esta compleja red de intencionalidades sororas, el patrón de colonialidad patriarcal se hace más evidente, por la fuerza de su segregación. Una segregación que, como ya he mencionado, está marcada por la tensión intrínseca de los cuerpos sociales definidos por el Estado, cuerpos estructurados en una lógica moderna, que organiza, es decir, que define partes del cuerpo social y la manera en que estas partes

se relacionan, pero se trata de una lógica que se ve amenazada y conflictuada, cuando, se introduce una “dislocación”, un gesto de acompañamiento que deviene lo ajeno, lo abyecto al patriarcado y que, desde entonces, empieza a operar como un marcador de especificidad histórica.

Sembrar, tejer, urdir y alimentar son dinámicas didácticas sororas que confrontan los actos ilocucionarios de la complejidad patriarcal estructurada históricamente. Y para confrontar estos actos, se proponen un despliegue especulativo, como el que vemos en las obras de esta exhibición, *SORORIDADES, género, arte y educación para la paz* (2022), que son una provocación meramente temporal, pero cuyos efectos no pueden anticiparse y apuestan entonces por una noción de agencia que se vuelca, en una intención didáctica de acompañamiento y cuidado.

Finalmente, sembrar, tejer, urdir y alimentar son dinámicas didácticas de la sororidad en el sentido que no generan entidades discretas, aisladas e individualizadas, no se trata de “obras de arte”, sino de apuntes, huellas, índices de nuestra existencia marcada por la muerte y la vitalidad cíclica. Índices que son “cuerpos artefactuales” (Gell, 2016), es decir, que no son representaciones, sino cuerpos con la forma de artefactos que atestiguan nuestra co-presencia y reciprocidad.

### Referencias

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.
- Castañeda Arredondo, E. C. y Lepe Romano, A. (2022). Diseño y agencia. El entrecruzamiento crítico entre la antropología y la pedagogía del diseño. *An @ l í t i c a*, 5 (5), pp. 14-39.
- De Santo, M. (2013). Prolegómenos de la Performatividad: un diálogo posible entre J. L. Austin, J. Derrida y J. Butler. *Sapere Aude*, 4(7), pp. 368-384. <https://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/download/5509/5498/>
- Delgado, M. (31/01/2008). *Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación*. Conferencia presentada en Medialab Prado-Plaza de las Letras, Madrid, España. [Video.] [http://medialab-prado.es/article/lo\\_comun\\_y\\_lo\\_colectivo](http://medialab-prado.es/article/lo_comun_y_lo_colectivo)
- Dussel, E. (06/05/2020). *Estética de la liberación latinoamericana* (clase 1-1). [Video.] YouTube. <https://youtu.be/hWZVw8BIfKA>
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.

- Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Col. Paradigma Indicial. Serie Arte, Estética e Imagen. Ediciones SB.
- Lagarde, M. (2018). *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*. Siglo XXI Editores.
- Prévost, B. (10/2015). *La resistencia de las imágenes*. Trabajo presentado en el Seminario “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”. Sesc Ipiranga, Brasil. [Video.] YouTube. <https://youtu.be/bx-W4yqamVg>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia. <http://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.
- Segato, L. R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Segato, L. R. (2017). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo Libros.
- Segato, L. R. (22/01/2022). *Crueldad: pedagogías y contra-pedagogías // Rita Segato*. Lobo Suelto. Anarquía Coronada. <https://lobosuelto.com/crueldad-pedagogias-y-contra-pedagogias-rita-segato/>
- Suárez, T. D. (22/11/2017). Sororidad y praxis política feminista. *ecofeminista. Conocimiento crítico, feminista e independiente para construir una sociedad igualitaria*. <https://www.comisionporlamemoria.org/wp-content/uploads/sites/21/2018/03/Suarez-Tomé-Sororidad-y-praxis-política-feminista.pdf>
- Viveiros de Castro, E. (10/2015). *Côferencia de encerramento com Eduardo Viveiros de Castro*. Trabajo presentado en el seminario “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”, en el Sesc Ipiranga, Brasil. [Video.] YouTube. <https://youtu.be/bx-W4yqamVg>



*La habitación de la lengua o la lengua de la habitación*, Valentina Díaz, video performance, 2018.

Link del video: [https://www.youtube.com/watch?v=cvKanIW\\_uag](https://www.youtube.com/watch?v=cvKanIW_uag)

Fotografía: Archivo de la artista.



## AUTORXS

### MARÍA DE LAS MERCEDES PORTILLA LUJA

Doctora en Humanidades y Maestra en Estudios para la Paz y el Desarrollo por la UAEMEX. Profesora de Tiempo Completo e integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Líneas de investigación: Cultura de paz y violencia en los medios, construcción y análisis de discursos visuales para campañas con fines sociales, activismo, ciberactivismo; desarrollo e implementación de programas culturales para la paz. Integrante del Cuerpo Académico: Diseño y Desarrollo Social. Participación en Redes de investigación: Diseño para el Desarrollo Social y en la Red Internacional de Inclusión Social desde los Diseños.

### CELIA GUADALUPE MORALES GONZÁLEZ

Cursó los doctorados en Artes y Educación, la maestría en Comunicación y Tecnología Educativa, la especialidad en Publicidad Creativa y la licenciatura en Diseño Gráfico. Es investigadora de tiempo completo de la Facultad de Artes de la UAEMEX, es líder del Cuerpo Académico “Episteme y Visualidad Contemporánea” con registro ante la SEP. Es coordinadora de redes de investigación, integrante de los núcleos académicos de la maestría en Estudios Visuales y de los doctorados en Crítica de la Cultura y la Creación Artística, y en Estudios de la Imagen. Forma parte del SNI, Nivel I, con perfil Prodep. Sus líneas de generación y aplicación del conocimiento son mediaciones sociales, análisis del discurso visual, episteme, visualidad contemporánea e innovación cultural con enfoque en la cultura de paz.

### YURIKO ELIZABETH ROJAS MORIYAMA

Maestra en Estudios Visuales por la UAEMEX, artista plástica y docente de la Facultad de Artes. En la actualidad, es Directora de Patrimonio Cultural de la UAEMEX y tiene a su cargo la Pinacoteca Universitaria “Los Autonomistas”, la Galería Universitaria “Fernando Cano” y el Corredor Cultural Universitario. Es integrante del grupo de investigación “Innovación Cultural con enfoque en Cultura de Paz”. Ha coordinado y participado en capítulos de libros, ilustrado y publicado diversos artículos en revistas indexadas. Sus líneas de investigación y producción artística están centradas

en temas de identidad y género y sobre aspectos colectivos del arte contemporáneo. Ha expuesto su obra de forma individual y colectiva y ha participado en encuentros de investigación nacionales e internacionales.

#### ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

Maestro en Artes Visuales por la ENAP-UNAM y doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. También es escultor egresado de la Facultad de Artes (ASAB), de la Universidad Distrital de Bogotá. En la actualidad es profesor de la Facultad de Artes de la UAEMEX, en donde coordina el doctorado en Estudios de la Imagen. Es profesor de asignatura en el Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño (PAD-FAD-UNAM). Su obra se expone en los ámbitos nacional e internacional con regularidad, en producciones con salidas formales en video, instalación y *performance*, que vinculan los problemas sociales y políticos al arte. Ostenta investigaciones publicadas en libros y revistas especializados de arte y visualidad, ha participado en más de 20 exposiciones individuales y 50 colectivas. Pertenece a varios comités internacionales de publicaciones científicas y es integrante del SNI, Nivel I, Conhacyt.

#### ELIA ESPINOSA

Historiadora, crítica de arte y poeta. Obtuvo una licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y un doctorado en Historia del Arte y Estética, en la Universidad de París, VIII-Vincennes-à-Saint Denis, en Francia. Desde 1984 es investigadora definitiva en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Pertenece al SNI. Sus áreas de investigación son las artes plásticas y visuales en los siglos XX y XXI, con especial interés en las artes no-objetuales (*performance*, instalación, *body art*), las relaciones entre la poesía y la pintura, la naturaleza de la percepción en el artista y sus públicos y la imagen en relación con el potencial de la corporalidad. También ocupan un sitio importante en sus libros y escritos los problemas ético-estéticos y la poética en la producción y vivencia individual y social del arte. Ha dirigido numerosas tesis de grado y posgrado sobre temas diversos del arte del siglo XX y XXI.

### RÍAN LOZANO

Investigadora titular del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Licenciada en Historia del Arte, es doctora en Filosofía por la Universitat de València; miembro del SNI. En 2022 le fue otorgado el reconocimiento María Zambrano, como investigadora sénior, en la Universidad Miguel Hernández, en España. Imparte clases de posgrado en la UNAM y desde 2008 ha trabajado en el área artístico-pedagógica del proyecto “Mujeres en Espiral”, en el Cefereso Santa Marta Acatitla. Ha colaborado como curadora independiente. Su trabajo se centra en el análisis, desde la cultura visual y los feminismos, de prácticas culturales a-normales (no normativas) y sus conexiones con la pedagogía, la creación de otras epistemologías, la acción política, las visiones desde el sur, las nociones de representación y poder y el análisis crítico de las herencias culturales.

### ELIZABETH FUENTES ROJAS

Licenciada en Historia, UNAM; Maestra en Historia del Arte, Universidad de Davis, California, Estados Unidos; Doctora en Historia, UNAM, y Doctora en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Se ha desempeñado como Coordinadora del Posgrado en Artes Visuales y Directora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de Conahcyt, Nivel II.

Sus cursos, investigaciones y publicaciones se orientan principalmente a los siglos XIX y XX, en especial, al estudio de la historia, colecciones y trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos, así como al muralismo mexicano. Es autora de 13 libros, seis catálogos de exposición, 43 capítulos de libros, y 24 artículos en revistas nacionales e internacionales. Ha participado y coordinado más de 20 proyectos de investigación en la UNAM y Conahcyt. En 2012 recibió el Premio Universidad Nacional en el Área de Investigación en Artes.

### MARÍA EUGENIA CHELLET

Artista visual multidisciplinar, especializada en los arquetipos, prototipos y estereotipos femeninos que explora en videos, *performances*, etc. Su obra aborda el autorretrato y las imágenes que se cristalizan en la cultura desde el arte universal y los *mass media*,

las imágenes arcaicas provenientes de mitos y las representadas en los *pin-ups*, cómics y fotonovelas. Su trabajo ha sido expuesto en diferentes países. Fue parte del proyecto Radical Women: Latin American Art, 1960-1985, en la Pinacoteca de São Paulo, Brasil. Como profesora en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (1975-2009) fue pionera en el estudio del *kitsch*, la fotonovela y la anti publicidad. Para ella el arte es un salvoconducto sin el cual la vida sería insoportable.

#### ANDRÉS ZAFRA

Estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (UIA) y la maestría en Historia del Arte en la UNAM. Se desempeña como gestorx cultural, editorx y educadorx independiente. Sus líneas de investigación giran en torno a las representaciones del género y el cuerpo en la cultura visual contemporánea, así como a la historia de la *performance* y la historia y teoría del arte contemporáneo, a través de posturas antipatriarcales, antirracistas y antigordofóbicas. Ha colaborado con instituciones como el Museo Universitario Arte Contemporáneo, Museo Anahuacalli, ESPAC, *Terremoto Magazine*, Temblores Publicaciones, Kahl Editions, así como diferentes instituciones educativas.

#### ALEJANDRA MICHELLE GAYTÁN SÁNCHEZ

Gestora cultural, periodista, escritora y activista. Ha participado como ponente en la UNAM, en el Seminario de Divulgación de la Filosofía, en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, y en el Seminario Permanente Afroindoamérica en la Torre de Investigaciones Latinoamericanas de la UNAM. Ha sido co-organizadora y ponente del I Coloquio de Estética en la Facultad de Humanidades, UAEMEX; conferencista magistral en el Primer Encuentro “Arte, Mujer y Espacio Público”, en la Facultad de Artes de la UAEMEX. Ha hecho intervenciones en espacios públicos con libros y lecturas al oído, así como periodismo cultural independiente a través de la plataforma, Librarte, y gestión cultural mediante su agencia de gestión cultural Métri-k.

#### ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO.

Profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM Cuajimalpa, miembro del SNI, nivel II, también es doctora en Letras (2006) con estancia posdoctoral en Historia del Arte por la UNAM, obtuvo apoyo del Conacyt (2008-2009). Es curadora independiente, actividad con la que ha colaborado en el Centro de las Artes de

Monterrey y el Instituto Potosino de Cultura (2012), ExTeresa Arte Actual (2012); Galería Metropolitana (2013); Museo Universitario del Chopo (2012); Casa de la Cultura de la UAEMEX, en Tlalpan (agosto de 2015). Fue curadora de los proyectos *Des/montar la representación* (realizado desde la UAM Cuajimalpa) y *Desmontajes: procesos de investigación y creación escénica* (realizado en el CITRU-INBA entre 2003 y 2009). Ha colaborado con las siguientes instituciones académicas: Universidade de São Paulo, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Universidade do Estado de Santa Catarina y Universidade Federal de Uberlândia, Brasil; Universidad de Buenos Aires, Argentina; Universidad de Concepción, Chile; Universidad Nacional de Colombia, UNAM y la UIA.

**ERIKA CECILIA CASTAÑEDA ARREDONDO.**

Licenciada en Comunicación Gráfica, maestra en Artes Visuales y doctora en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, con experiencia profesional en diseño web, animación y diseño de la información. Es docente de la UIA, la Universidad Anáhuac, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores (ITESM) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Cuajimalpa. Fue encargada de diseñar diplomados y adecuaciones a los planes y programas de las UEA de la licenciatura en Diseño de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño (DCCD) (UAM). Ha hecho producción relevante mediante artículos arbitrados, artículos de difusión, conferencias nacionales e internacionales, clases magistrales, ponencias registradas en memorias de congresos nacionales e internacionales, que se concentran en las problemáticas que supone la convergencia del diseño, las tecnologías digitales, el arte y la política. Ha sido asesora de maestría y doctorado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Es Jefa del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño para el periodo 2020-2024, DCCD, UAM.

*María de las Mercedes Portilla Luján.* Doctora en Humanidades y Maestra en Estudios para la Paz y el Desarrollo por la UAEMEX. Profesora de Tiempo Completo e integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Líneas de investigación: Cultura de paz y violencia en los medios, construcción y análisis de discursos visuales para campañas con fines sociales, activismo, ciberactivismo; desarrollo e implementación de programas culturales para la paz. Integrante del Cuerpo Académico: Diseño y Desarrollo Social. Participación en Redes de investigación: Diseño para el Desarrollo Social y en la Red Internacional de Inclusión Social desde los Diseños.

*Celia Guadalupe Morales González.* Doctora en Artes y Educación. Es investigadora de tiempo completo de la Facultad de Artes de la UAEMEX, es líder del Cuerpo Académico Episteme y Visualidad Contemporánea con registro ante la SEP; es coordinadora de redes de investigación, integrante de los núcleos académicos de la Maestría en Estudios Visuales y de los doctorados en Crítica de la Cultura y la Creación Artística, y en Estudios de la Imagen. Forma parte del SNI, nivel 1, con perfil Prodep.

*Yuriko Elizabeth Rojas Moriyama.* Maestra en Estudios Visuales por la UAEMEX, artista plástica y docente de la Facultad de Artes. Actualmente es Directora de Patrimonio Cultural de la UAEMEX y tiene a su cargo la Pinacoteca Universitaria “Los Autonomistas”, la Galería Universitaria “Fernando Cano” y el Corredor Cultural Universitario. Es integrante del grupo de investigación Innovación Cultural con enfoque en la Cultura de Paz. Ha coordinado y participado en capítulos de libros, ilustrado y publicado diversos artículos en revistas indexadas.

*Álvaro Villalobos Herrera.* Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Profesor de la Facultad de Artes de la UAEMEX, en donde coordina el Doctorado en Estudios de la Imagen. Es profesor de asignatura en el Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño (PAD-FAD-UNAM). Ostenta investigaciones publicadas en libros y revistas especializadas de arte y visualidad. Pertenece a varios comités internacionales de publicaciones científicas y es integrante del SNI, nivel 1, Conhacyt.

El presente libro contiene derivas relacionadas con el arte y la cultura desde la perspectiva de género, condensa los pensamientos de autoras y autores que producen conocimientos a través de investigaciones importantes que ponderan de manera crítica el concepto de sororidad como uno de los principales aportes a la cultura de paz. Mediante temáticas abiertas al diálogo, enfocan los estereotipos del género en la actualidad abordando de manera crítica las acciones de los movimientos feministas y los esquemas emancipatorios que inciden en las transformaciones sociales. Toman en cuenta fenómenos socio-culturales importantes como la descolonización y la despatriarcalización de los paradigmas de desarrollo político y social, abordados desde la producción artística en obras presentadas en la Galería Delfica UAEMEX. La presente obra está dirigida tanto al sector académico como al público en general.

**SDC**

**15 Años**   
de la Fundación del Instituto Literario  
del Estado de México