

TEXTOS Y CONTEXTOS

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

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

FRANCESCA GARGALLO / ARTISTA ■
fragacel@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

patriarcado ■
Nuestramérica ■
colonialismo ■
arte ■
mujeres ■

KEYWORDS

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

RESUMEN

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

ABSTRACT

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

Sacándole cuentas a la modernidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Modernidad americana y narraciones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ *Ibidem*, p. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la vista al oído

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

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

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

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

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

²⁰ *Ibidem*, p. 28.

²¹ *Ibidem*, pp. 22 y 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Desmasculinizando la racionalidad o la liberación de los valores

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A cincuenta años del cuestionamiento de la mirada masculina

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

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

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

Academia, talleres familiares y activismo estético

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

Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*

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

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

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

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

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

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

SEMBLANZA DEL AUTORA

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