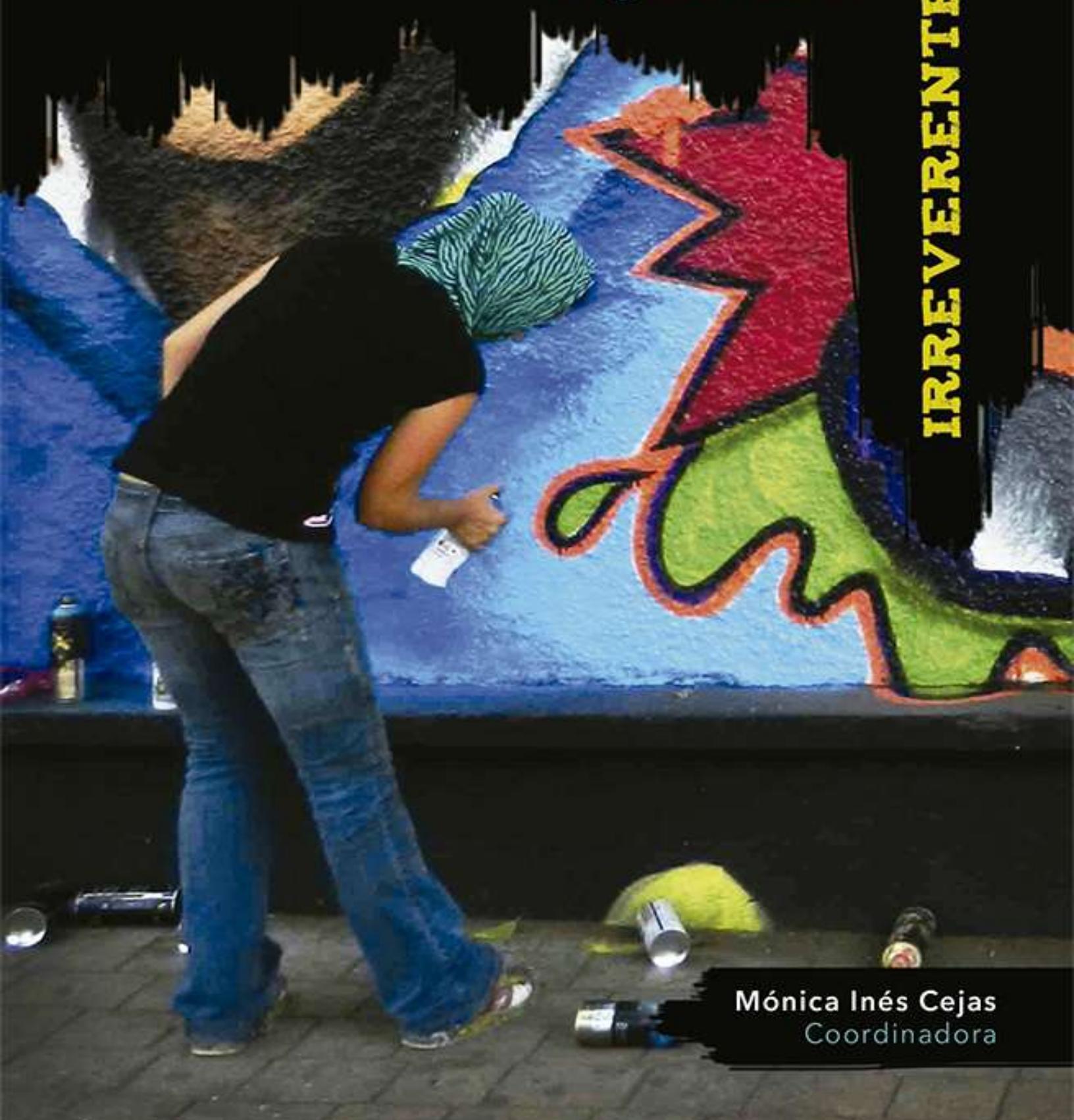


Feminismo, cultura y política

PRÁCTICAS

Segunda edición

IRREVERENTES



Mónica Inés Cejas
Coordinadora

Este texto es una compleja trama sobre la cultura como poder y el poder como cultura, tejida en colectivo, desde lo personal que deviene político, desde mujeres y prácticas irreverentes que desafían el orden instituido haciendo uso de recursos desde los márgenes. Tal es el caso de la escritura fragmentada del recado que se torna en manifiesto crítico; del *graffiti* de mujeres como escritura y práctica posible en un espacio concebido como exclusivamente masculino; del grito contestatario de las rockerás y sus formas de apropiarse del escenario; del concepto de cuerpa como construcción colectiva que permitiría la descolonización de los cuerpos; de la creatividad subversiva aplicada a la protesta para manifestarse por el reconocimiento y celebración de la diversidad; del silencio como una forma de subversión política y re(ex)sistencia en personajes populares como la Llorona, y de la imagen fotográfica que tanto tiempo fue parte del mecanismo de objetivación de las mujeres, reapropiada como herramienta de activismo visual e interpellación a historias de la cultura popular.

Esta nueva edición de *Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes* incluye actualizaciones y precisiones que algunas de nosotras consideramos imprescindible incorporar a su propia contribución a un libro que es parte fundamental del proceso reflexivo que venimos llevando a cabo desde 2013 “sin ánimo programático ni voluntad de verdad”, y cuyo primer resultado fue nuestro artículo en la revista, *Nómadas*, número 40, de 2014. Ese artículo presenta el primer boceto de trabajo, así como la política de nuestro hacer colectivo, de ahí la importancia de

incluirlo en esta segunda edición. En él argumentábamos nuestro posicionamiento desde el pensamiento feminista y los estudios culturales para responder a la falta de reconocimiento del aporte creativo de las mujeres a este campo de estudios en América Latina.

Colaboran en este volumen Mónica Inés Cejas, María Teresa Garzón Martínez, Claudia Soledad Gómez Cañoles, Luisa F. Hernández Herse, Ana Lau Jaiven, Luiza Rocha Rabello, Merarit Viera y Daniela Villegas.

Mónica Cejas es profesora-investigadora de la Maestría en Estudios de la Mujer y del Doctorado en Estudios Feministas del Departamento de Política y Cultura en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)-Xochimilco. Es doctora en Estudios Internacionales y Culturales por la Universidad Tsuda de Tokio. Sus líneas de investigación son mujeres, nación y ciudadanía; activismo desde la cultura; movimientos de mujeres y políticas de género en Sudáfrica; feminismos en África, y políticas de la memoria. Ha coordinado, entre otras publicaciones *Leer y pensar el racismo* (Universidad de Guadalajara, 2004); *Igualdad de género y participación política. Chile, China, Egipto, Liberia, México y Sudáfrica* (El Colegio de México / Centro de Estudio de Asia y África, 2008); con Ana Lau Jaiven, *Mujeres y ciudadanía en México: estudios de caso* (UAM-Xochimilco / Itaca, 2011) y *En la encrucijada de género y ciudadanía: sujetos políticos, derechos, gobiernos, nación y acción política* (UAM-Xochimilco / Itaca, 2011); *Mujeres frente a las paradojas de la ciudadanía* (UAM-Xochimilco / Terracota, 2016), y *Sudáfrica post-apartheid: nación, ciudadanía, gobierno, movimientos sociales, género y sexualidades* (UAM-Xochimilco / MC, 2017).

FEMINISMO, CULTURA Y POLÍTICA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, Eduardo Abel Peñalosa Castro

Secretario general, José Antonio de los Reyes Heredia

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Fernando De León González

Secretaria de Unidad, Claudia Mónica Salazar Villava

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Directora, María Dolly Espínola Frausto

Secretaria académica, Silvia Pomar Fernández

Jefa del Departamento de Política y Cultura, Esthela Irene Sotelo Núñez

Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

José Alberto Sánchez Martínez (presidente) / Aleida Azamar Alonso / Alejandro Cerdá

García / Gabriela Dutrénit Bielous / Álvaro Fernando López Lara / Jerónimo Luis

Repoll / Gerardo G. Zamora Fernández de Lara

Asesores del Consejo Editorial: Miguel Ángel Hinojosa Carranza / Rafael Reygadas

Robles Gil

COMITÉ EDITORIAL DEPARTAMENTAL

Harim Benjamín Gutiérrez Márquez (presidente) / Clara Martha Adalid Diez de Urdanivia / Fabiola Nicté Escárzaga / Anna María Fernández Poncela / Marco Antonio Molina Zamora / Ana Lau Jaiven / Hugo Pichardo Hernández / Eduardo Tzili Apango / Luis Miguel Valdivia Santamaría

Asistencia editorial: Varinia Cortés Rodríguez

FEMINISMO, CULTURA Y POLÍTICA
PRÁCTICAS IRREVERENTES
SEGUNDA EDICIÓN

Mónica Inés Cejas
Coordinadora



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

45 AÑOS



ITACA

Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes, segunda edición
de Mónica Inés Cejas (coordinadora)

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud
Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Edificio A, 3er piso. Teléfono 55 54 83 70 60
pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcspublicaciones.xoc.uam.mx>
ISBN UAM: 978-607-28-1791-3

Diseño de portada: Sofía Solis
Fotografía: Sicik del crew Chulas Klan,
© Luisa F. Hernández Herse

D.R. © David Moreno Soto
Editorial Itaca
Piraña 16, Colonia del Mar
Ciudad de México, C.P. 13270
Teléfono 55 58 40 54 52
www.editorialitaca.com.mx
ISBN Itaca: 978-607-8651-32-0

Primera edición: diciembre de 2016
Segunda edición: diciembre de 2019

Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

INTRODUCCIÓN. PRÁCTICAS IRREVERENTES

Mónica Inés Cejas

“NINGUNA GUERRA EN MI NOMBRE”: FEMINISMO Y ESTUDIOS CULTURALES EN LATINOAMÉRICA

*María Teresa Garzón Martínez, Mónica Inés Cejas,
Merarit Viera Luisa Fernanda Hernández Herse
y Linda Daniela Villegas Mercado*

Tejer es escribir la memoria

¿Por qué la literatura?

Cuerpo y sexualidad: desde la frontera
a través de prácticas culturales diversas

Música y rock: “cantando y tocando también se lucha”

Sin pedir permiso para cambiar la historia

“Ninguna guerra en mi nombre”

UNA HISTORIA DE IRREVERENCIAS: EL FEMINISMO EN MÉXICO

Ana Lau Jaiven

Los feminismos mexicanos

1970-1982: organización, establecimiento y lucha

Los años ochenta: estancamiento y despegue

Los años noventa: alianzas y conversiones

Este siglo: relaciones complejas y pluralidad de irreverencias

A modo de cierre

LO GROTESCO EN LO DOMÉSTICO: LA FIGURA DE DOROTEA EN
REMAINS OF THE DAY DE DANIELA EDBURG

Linda Daniela Villegas Mercado

Lo grotesco como estrategia disruptiva

“No hay lugar como el hogar”

Consideraciones finales

“NUNCA REGALÉ EL LLANTO”. SILENCIO, LAMENTO Y
RE(EX)SISTENCIA EN LA LLORONA

María Teresa Garzón Martínez

El espectro y su archivo

Aunque la vida me cueste

Versus la Llorona: Representaciones de la blanquitud

Y me llamaron la Llorona

¿La promesa de lo irrealizable?

“ESCRITURA RECADERA” DE GABRIELA MISTRAL: ESTUDIO DE SUS
ALCANCES EPISTEMOLÓGICOS

Claudia Gómez Cañoles

Introducción

Recados mistralianos: entre la oralidad y la filosofía

Mistral sujeta epistémica y discurso de la emancipación

CULTURA, PODER Y REPRESENTACIÓN EN LA DISPUTA POR LA
INCLUSIÓN. SEXUALIDADES EN SUDÁFRICA POST-APARTHEID

Mónica Inés Cejas

“Cómo no escribir sobre lo queer en Sudáfrica” (2014), según

Zethu Matebeni

¡Kwanele!

Apartheid y sexualidad

La marcha dentro de la marcha:

repolitizar la idea de inclusión

Los significados políticos del proyecto

de Zanele Muholi *Mapping Our Histories*

Activismo visual

Mujer, negra y lesbiana en un township

Lo visual como discurso político

LA HOGUERA. CUERPO, DISIDENCIA LESBOFEMINISTA Y DESCOLONIZACIÓN

Luiza Rocha Rabello

El cuerpo en situación

Las Chuekas y La hoguera

(In)Conclusión

“SOMOS PELIGROSAS”. CUERPO Y SEXUALIDAD EN ROCKERAS TIJUANENSES Y DEFEÑAS

Merarit Viera

“Quedarme callada no es lo mío”

Rockeras peligrosas en la frontera

“Mi lado es el oscuro, mi lado es el placer”

Conclusión: “me gusta ser una zorra”

LO FEMENINO COMO ESTRATEGIA DE ACCIÓN POLÍTICA Y CULTURAL EN LA PRÁCTICA DEL GRAFFITI

Luisa Fernanda Hernández Herse

Calle, mujeres y producción cultural en la práctica del graffiti

El contexto del graffiti mexicano

Mujeres unidas por el graffiti

¿Qué es lo femenino para las escritoras de graffiti?

Lady's Graff

El graffiti de las chicas

A modo de cierre

ANEXO

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

La segunda edición de *Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes* incluye actualizaciones y precisiones que algunas de nosotras consideramos imprescindible incorporar a su propia contribución a un libro que es parte fundamental del proceso reflexivo que venimos llevando a cabo desde 2013 “sin ánimo programático ni voluntad de verdad”, y cuyo primer resultado fue nuestro artículo en la revista *Nómadas*, número 40, de 2014. Ese artículo presenta el primer boceto de trabajo así como la política de nuestro hacer colectivo, de allí la importancia de incluirlo en esta segunda edición. En él argumentábamos nuestro posicionamiento desde el pensamiento feminista y los estudios culturales para responder a la falta de reconocimiento del aporte creativo de las mujeres a este campo de estudios en América Latina. Sobre esta base presentamos luego, en la primera edición de este libro, prácticas culturales de mujeres para desafiar el orden establecido con recursos desde los márgenes. Posicionamos a la irreverencia como acción política con determinados significados y traducida en determinadas acciones por tratarse de mujeres en contextos densamente androcéntricos y bajo un orden capitalista y patriarcal.

Parte fundamental de nuestra metodología es leernos a contrapelo, en este sentido no existe para nosotras la idea del “producto acabado”. “Hacemos memoria” leyéndonos e incorporando a esas lecturas las múltiples ramificaciones de los vínculos que cada una o en conjunto vamos construyendo en los textos que de esos vínculos van resultando. Nuevas integrantes se suman, otras siguen sus propios rumbos. Este hacer es parte de la trama del tejido epistémico y metodológico que vamos hilando,

tejiendo, bordando, y por supuesto también deshilando, destejiendo y rehaciendo. Releernos implica además irnos descubriendo en este andar, todo esto explica la importancia de esta segunda edición. La reflexión sigue, por supuesto, alimentada en mucho por las repercusiones de la primera edición que se agotó físicamente pero que sigue circulando por las nubes de un pensamiento que es y se quiere colectivo.

Mónica Inés Cejas
Ciudad de México, septiembre de 2019.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Este libro es resultado de horas de clase y asesoría en la Maestría en Estudios de la Mujer y el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, que luego pasaron a ser horas de reuniones con egresadas que son hoy mis colegas y con nuevas estudiantes que se fueron agregando. Todas integramos un colectivo para pensar y trabajar desde los estudios culturales y el pensamiento feminista y hemos venido haciéndolo sistemáticamente como grupo durante los tres últimos años. En el ínterin hemos producido un conocimiento propio nutrido con trabajos de investigación que se materializaron en tesis de grado, libros y artículos publicados así como proyectos financiados y apoyados por instituciones nacionales de prestigio como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Dinámica siempre alimentada por nuevas inquietudes a partir de la riqueza del pensamiento feminista que fuimos reflexionando más y más desde Nuestra América y posicionadas epistemológicamente desde el sur global y los avatares de nuestras propias vidas personales, las experiencias en nuevos espacios de estudio por movilidades de corto aliento o desafíos mayores como los que representa un doctorado en Género y Estudios Culturales en la Universidad de Sídney, en Australia, y también los espacios de trabajo en otras instituciones de México, con sus propios ritmos y vicisitudes.

Nuestra metodología ha consistido en la escucha y la lectura atenta de cada una en sus propios textos y opiniones así como de las fuentes diversas de cada propuesta tratando de producir una trama conjunta materializada en textos a muchas voces donde resulta imposible la autoría individual a secas. Es así que aunque

los artículos que componen este libro, incluyendo este prólogo, tienen una autora, el acto de identificar el texto como obra colectiva obedece más bien a un reconocimiento acordado por todas a nuestros esfuerzos individuales.

El libro que presentamos es, entonces, una compleja trama sobre la cultura como poder y el poder como cultura, tejida como las feministas solemos hacer, en colectivo, desde lo personal que deviene político, desde mujeres y prácticas irreverentes que desafían el orden instituido, desde múltiples distancias y contextos reunidos en nuestro pensamiento a pesar de las diferencias horarias y las dificultades de comunicación que aún afectan nuestra era tecnológica. Agradecemos la participación de Ana Lau quien se sumó a este proyecto en sus etapas finales proponiéndonos una lectura histórica y sistematizada de las prácticas irreventes de las feministas en México que fue, al igual que todas nuestras contribuciones, leída y alimentada por todas. La Universidad Autónoma Metropolitana, y de modo específico su posgrado en Estudios de la Mujer ha sido nuestro lugar de encuentro y espacio inicial de acceso y producción de conocimiento. Por ello agradecemos a su equipo de profesoras investigadoras (Eli Bartra, Mónica Inés Cejas, Mary Goldsmith, Guadalupe Huacuz, Ana Lau, Elsa Muñiz y Ángeles Sánchez), quienes obviamente son parte también del conocimiento que aquí se presenta.

Mónica Inés Cejas,
Ciudad de México, marzo de 2016.

INTRODUCCIÓN PRÁCTICAS IRREVERENTES

Mónica Inés Cejas

El común denominador de las mujeres y sus prácticas que presentamos en este libro es su irreverencia, entendiendo por irreverente a “el [la] que no guarda un respeto, o un temor respetuoso adecuado”.¹ Su etimología lo hace aún más apropiado al sentido desde el cual abordamos la cultura como manifestación de poder y a las prácticas políticas evidenciadas en y a través de la cultura por las protagonistas de este libro. Irreverente proviene del latín *irreverens, irreverentis*. “Se forma con el prefijo in- (no) a partir del participio del presente del verbo latino *revereri*, un prefijado intensivo con re- sobre *vereri* (temer, tener un temor derivado de un gran respeto). De *revereri* viene también reverendo (quien ha de ser respetado o temido) y reverencia” (*idem*). Temor entonces como herramienta para conseguir el respeto, reverencia o acatamiento ante un orden establecido (oficial, sagrado) y las relaciones de poder que implica ese orden, además instituido por una figura que desde su definición es masculina “el que debe ser respetado y temido”. Precisamente, las prácticas culturales que abordamos, el entramado de relaciones de poder que las constituyen y sus agentes desafían el temor simbólico y real en múltiples y complejas manifestaciones mediante el cual se (re)produce un orden simbólico blanco, metropolitano, académico, heteronormativo y patriarcal (que suele ser además racista y clasista) construido bajo la premisa de negar la posibilidad de constitución de un sujeto femenino en relación de reconocimiento y reciprocidad; es decir, autónomo como sujeto de enunciación. Y esto recurriendo a representaciones

y otras construcciones discursivas que se presentan como universalistas (incluso contestatarias al orden hegemónico, Hernández, 2012 y hasta “progresistas” y “contra culturales”, Viera, 2013).

Como colectivo, entramos en diálogo con las mujeres inapropiadas que habitan nuestros temas de investigación mediante epistemologías provenientes de los estudios culturales y del pensamiento feminista. Fue en el cruce de sus coordenadas que los argumentos irreverentes se articularon para develarnos su carácter contestatario y transgresor, opacado y/o oscurecido en su época o entorno precisamente por el poder silenciador del discurso dominante y sus dispositivos de control y disciplinamiento, que son por supuesto, pedagógicos y productores de verdades naturalizadas y esencializadas. Y con esto nos revelaron no sólo su crítica sino la posibilidad de una lectura diferente de la cultura a través de prácticas que son para nosotras una puerta de ingreso “al contexto material de las desiguales relaciones de fuerza y poder” (Grossberg, 2009: 32), y a hacerlo en clave femenina y a veces también feminista, es decir, desde el posicionamiento de sujetos con otros recursos, otras maneras de hacer política diferentes a las hegemónicas y que se resisten a subordinarse a un modelo determinado.

En el ejercicio de pensar en colectivo la teoría mediante la cual buscábamos leer estas irreverencias, descubrimos que aunque desde distintos contextos y registros discursivos, las mujeres en cuestión dialogaban coincidiendo en la tarea de retar al orden que las constreñía, como creadoras de cultura y sujetos plenos, en descolonizarse, apropiándose para contestar los mismos relatos de orden pero desde sí mismas, desde la experiencia situada de ser mujeres, en contextos espacio-temporales específicos. Y para esto

hacen uso de recursos desde los márgenes como la escritura fragmentada del recado que se torna en manifiesto crítico el *graffiti* de mujeres como escritura y práctica posible en un espacio concebido como exclusivamente masculino, el grito contestatario de las rockerás y sus formas de apropiarse del escenario y también organizando una marcha de protesta “otra” dentro de una manifestación por el conocimiento y celebración de la diversidad, o el silencio como una forma de subversión política y re(ex)sistencia en personajes populares como la Llorona o la imagen fotográfica que tanto tiempo fue parte del mecanismo de objetivación de las mujeres, reapropiada como herramienta de activismo visual e interpellación a historias de la cultura popular.

Estas formas otras de decir se expresan entonces recurriendo a los mismos signos que se han utilizado para que no digan: el peligro resignificado en voz de las mujeres no ya como lo que inhibe su presencia en el espacio público sino como una manera de adjetivar su manifestación activa; el cuerpo que deviene en *cuerpa* para con esto proponer una manera diferente de abordar el constructo mediante el que precisamente se nos priva de una subjetividad autónoma, para verlo y reconceptualizarlo desde un nosotras; una sexualidad activa en lugar de la pasividad reproductiva; el silencio no como lo irrealizable sino como propuesta de intervención y transformación; una compleja trama donde la dicotomía entre lo grotesco y lo sublime permite producir imágenes que retan al orden establecido de una manera desconcertante y, por lo tanto, desestabilizadora; lo femenino como mecanismo de borramiento de una subjetividad femenina en el *graffiti* reconfigurado mediante la práctica de “hacer entre mujeres” como feminista; la monumental tarea de trazar una cartografía de las historias de mujeres negadas en el relato

nacional por su condición de clase, raza y sexualidad mediante una estrategia que dota de voz a las imágenes haciendo posible, así, otras maneras de ser y actuar; la respuesta encendida al discurso fundador del estado nacional moderno chileno –ese mismo que luego la erigiría en madre y maestra de la patria (asexuada y abnegada) y subsumiría a la metanarrativa nacional cualquier posibilidad de subjetividad otra–, con un discurso tan poderoso que borraría a una Gabriela Mistral irreverente que develan sus recados, apasionada por su “mujerío” para el que quiere una ciudad letrada por derecho propio.

En este enfoque, cuando hablamos de política en relación a la cultura no nos referimos al objeto de estudio de la teoría política, sino a las políticas que subyacen a las prácticas que suceden en la intimidad, en espacios públicos y domésticos, a las políticas de lo cotidiano –lo micropolítico en Foucault (Guattari y Rolnik, 2006)– que desde su ejercicio impactan el nivel de las estructuras (no se quedan en lo “individual”). Se trata de las políticas que se encuentran en las fisuras, en las resistencias que se ejercen en la vida cotidiana, en las formas de negociación y estrategias, en las subjetividades.

El pensamiento feminista ha sido y es la trama principal de nuestras reflexiones y la llave de principal acceso a los lenguajes que proponen las mujeres, cuyas prácticas analizamos, para expresar irreverencia en voces individuales que devienen en colectivas buscando producir un “nosotras” que permita la articulación política. Es sobre su base que entretejimos los aportes de los estudios culturales (los hilos culturales y las relaciones de poder) para hacer una lectura diferente de la cultura. En particular, exploramos las coincidencias entre una veta de reflexión presente en los estudios culturales de la escuela

de Birmingham “que redefine lo hegemónico para quitarle su carga maniquea y hacer visibles complejas relaciones de poder donde no sólo operan sometimientos y resistencias, sino también subyugaciones, negociaciones y consensos” (Richard, 2010: 76), revisada desde la crítica a la modernidad emprendida en América Latina (Restrepo, 2013; Walsh, 2003) por los estudios de Comunicación y la crítica cultural (Richard, 2010; Martín-Barbero, 1996; Del Sarto *et al.*, 2004, De la Peza, 2011) y posturas epistemológicas del feminismo descolonial latinoamericano también en diálogo fecundo con la crítica a la modernidad (Espinosa Miñoso *et al.*, 2014). Constatamos así que las coincidencias son muchas y que nos ayudan en particular a situarnos desde el sur global como postura epistemológica (Comaroff y Comaroff, 2013) y en un campo de producción del conocimiento crítico y lugar de intervención y transformación sociopolítica y epistémica, lo que lo hace un espacio de lo “ posible ” porque tanto el pensamiento feminista como la postura descolonial:

- conciben una práctica intelectual en relación con intervenciones políticas concretas para “desatar” (*destejer* para *tejer de otro modo* parafraseando a Espinosa Miñoso *et al.*, 2014) relaciones de explotación, dominación y sujeción culturalmente articuladas (con una agenda más precisa o más enfocada –en el sentido de combate al orden heteropatriarcal en el caso del feminismo) lo que Stuart Hall, uno de los intelectuales clave de los Estudios Culturales, denominó “vocación política”, “voluntad política” o “voluntad de praxis” (Hall, 2010);
- contribuyen a la reestructuración de los paradigmas tradicionales;

- son interdisciplinarias o promueven la “articulación disciplinaria” (Castro-Gómez, 2003) también hablan de transdisciplinariedad (Richard, 2010);
- se interesan por la articulación de la cultura con dispositivos concretos del poder (y de la resistencia);
- se oponen a la violencia epistémica en la investigación;
- coinciden en la importancia de articular las categorías de identidad con otros aspectos de la vida social y política en los que se configuran las hegemonías y las disputas de poder atravesadas por las prácticas de significación;
- son posestructuralistas al cuestionar los modelos de subjetividad e identidad existentes (sobre todo la noción liberal burguesa del individuo autónomo que preexiste a las relaciones sociales);
- coinciden en que la producción de conocimiento no se genera sólo en la academia, sino también en otros espacios sociales, los de la cultura popular en el caso de los estudios culturales, el de los movimientos de mujeres en el caso del feminismo descolonial y de los movimientos sociales en general (Hall, 2010: 12) desde la crítica a la modernidad, concuerdan entonces en los vínculos que unen teoría y praxis;
- dan importancia al lugar desde dónde se habla, es decir a las trayectorias de vida de las mismas productoras y productores de conocimiento;
- acuerdan en su antirracismo y lucha contrahegemónica y en su cuestionamiento al eurocentrismo (Restrepo, 2012: 130; Espinosa Miñoso *et al.*, 2014);
- reclaman el olvido del colonialismo dentro de la teoría tradicional y la importancia de las categorías de raza y

etnicidad (o bien, de los procesos de racialización y etnización de la población como operaciones de poder para producir diferencia). En este sentido las feministas descoloniales insisten en que la colonialidad como subjetividad y epistemología es elemento constitutivo de la modernidad. Y algo muy importante: el género es también producto de la colonialidad-modernidad (Lugones, 2007).²

De los Estudios Culturales destacamos el concepto de contextualismo radical (Grossberg, 1997, 2010) para evitar reduccionismos que terminan reproduciendo lo que dicen denunciar, teniendo en mente el carácter contingente y complejo de las problemáticas que proponemos:

Los estudios culturales parten del supuesto de la relacionalidad, que comparten con otros proyectos y formaciones, pero toman la relacionalidad para implicar o, de manera más precisa, como equivalente de la pretensión más radical de contextualidad: que la identidad, importancia y efectos de cualquier práctica o evento (incluyendo los culturales) se definen solo por la compleja serie de relaciones que le rodean, interpenetran y configuran, haciéndole ser lo que es. Ningún elemento puede aislararse de sus relaciones, aunque esas relaciones puedan cambiarse, y estén cambiando constantemente. Cualquier evento puede entenderse exclusivamente de manera relacional, como una condensación de múltiples determinaciones y efectos. Los estudios culturales representan así el compromiso con la apertura y la contingencia de la realidad social donde el cambio es lo dado o la norma. Ese contextualismo radical se encuentra en el corazón de los estudios culturales (Grossberg, 2009: 28).

Esto responde a la pregunta sobre bajo qué criterios ponemos en diálogo la teoría que guía nuestras investigaciones: una sin garantías, es decir, sin reducciónismos de ninguna clase como propone Hall (2010). Para nosotras entonces, la teoría no es “[una] voluntad de verdad sino la teoría como un conjunto de conocimientos disputados, localizados, coyunturales que tienen

que debatirse en una forma dialógica” (Hall en Restrepo, 2012, 11) pero además, “como un recurso que debe ser usado de manera estratégica para responder a un proyecto en particular, cuestiones y contextos específicos” (Grossberg, 2009: 34). Como pensamiento relacional (metodológicamente hablando) nos ayuda a situar un problema concreto (lo existente en un lugar y momento dados) dentro de la trama de un tejido de relaciones, siguiendo la metáfora de las feministas descoloniales y la nuestra también cuando planteamos nuestro trabajo colectivo. Por lo que el problema en cuestión no es anterior ni existe independientemente de las relaciones que lo constituyen, es parte de una trama compleja, articulada. El contexto no es un telón de fondo sino la condición de posibilidad de una práctica, evento o representación. Traducido a nuestros términos, el tejido es el contexto como categoría que refiere a ese entramado de relaciones “constituyentes de cualquier práctica, evento o representación” (Restrepo, 2012: 133).

También y teniendo en cuenta nuestros temas de estudio que están cruzados por el concepto de cultura, nos resulta fundamental el planteamiento de los Estudios Culturales de considerar a la cultura como poder y al poder como cultura, ya que es precisamente como relaciones de poder que nos interesa problematizarlos y analizarlos, mostrando al mismo tiempo los mecanismos mediante los cuales el poder se hace (es instituido) como cultura por agentes hegemónicos que aseguran la reproducción de un cierto orden cuyo metarelato es siempre heteropatriarcal.

Por otro lado el feminismo descolonial, sobre todo en su relación con la crítica a la modernidad desde América Latina, permite evitar caer en un colonialismo intelectual (que nos parece muy

presente en algunas expresiones de los estudios culturales) o al menos ser conscientes de la colonialidad del saber presente en la teoría que utilizamos (sobre todo en conceptos) y en lo que se ha dado en llamar “costumbrismo posmoderno” (Beverley, 1996: 469). Y lo más importante: es el feminismo descolonial el que agrega la premisa de que no puede haber descolonización sin despatriarcalización (Paredes, 2013).

Esta confluencia de pensamientos críticos nos obliga a utilizarlos frente al mismo pensamiento feminista generado en los centros de poder del conocimiento hegemónico, contribuyendo en cierta forma al proyecto de su descolonización incluyendo una lectura crítica de la historiografía hegemónica de los feminismos como una serie de “olas” cuyos escenarios han sido sobre todo las metrópolis, lo que nos conduce inevitablemente a la pregunta clave de ¿quiénes son las feministas?³ Y esto es posible a partir de los aportes de la llamada –en esa versión de la historia de los feminismos– “tercera ola” en su manifestación mucho más radical y crítica en donde se colocan los feminismos descoloniales, el *black feminism* y los feminismos terceromundistas que se desmarcan del feminismo hegemónico y plantean una diversidad de formas para repensar el mundo desde el despojo histórico que acompaña la modernidad. Proponen, por ejemplo, destajar estereotipos, prejuicios y racismos. También pertenecen a esta línea crítica los feminismos ecológicos y los lésbicos, el afrofeminismo, el feminismo poscolonial, el ciberfeminismo y a los feminismos desde Abya Yala (Gargallo, 2012). Cada una de estas corrientes de pensamiento han elaborado bases teóricas para expresar sus reivindicaciones y sus análisis en donde cuestionar la relación con el poder, el patriarcado, el estado-nación, el sistema mundo moderno colonial, visibilizando las diversas

formas de discriminación y de subordinación que experimentan las mujeres de todas las clases sociales, razas, edades, en todos los contextos sociales, políticos, económicos y culturales en que nos toca vivir, pensar y actuar.

Optar por incorporar las perspectivas del feminismo descolonial y de la crítica a la modernidad desde América Latina es parte de la tarea de producir un tejido, de pensar desde las premisas de un contextualismo radical desde América Latina y como feministas, lo que coincide con la tarea de evitar reduccionismos visualizando discursos y prácticas universalistas y esencialistas. En esto coinciden con los reduccionismos que también dicen combatir los estudios culturales, incluyendo además como parte del contexto desde el que nos posicionamos y posicionamos nuestros problemas, el eurocentrismo que permea las epistemologías desde las que producimos nuestros discursos. Asimismo implica reconocer la intrínseca relación entre modernidad y régimen heterosexual, así como otros mecanismos de producción de diferencia y exclusión simbólica y material como la clase, la raza y el género. Los que colocados en una trama producida en clave del contextualismo radical, no caerían en esencialismos identitarios ni en epistemologías que nieguen las posibilidades de otras maneras de producir diferencia de acuerdo a contextos con otros modelos de organización político social. En nuestro caso particular implica ir construyendo así lo que Tere Garzón llama “feminismo araña”: cosiendo redes epistemológicas y de acción y desplazándonos por ellas por pura sobrevivencia.

Teniendo en mente lo hasta aquí señalado para comprender la base teórico-metodológica que nos articula, presentamos un libro cuyos artículos se ven forzados a seguir el orden lineal del texto escrito, pero que invitamos a poner en diálogo, como nosotras lo

hemos hecho, siguiendo los intereses e intuiciones que sus propuestas motiven.

Como primer texto situamos, para esta nueva edición, a nuestro primer artículo colectivo publicado en la revista *Nómadas* de la Universidad Central (Bogotá, Colombia) en su número 40 de abril de 2014: “Ninguna guerra en mi nombre: Feminismo y estudios culturales en Latinoamérica”. Decidimos incluirlo en esta nueva edición y colocarlo expresamente allí por varias razones. Una es presentarnos como grupo, del modo espontáneo con que lo hicimos al calor de la fecha límite para enviar el texto a la revista. Otra es invitarles a nuestro modo de trabajo, y es que en efecto éste es un texto al que volvemos como un mapa –nuestro *locus* de enunciación situado en la relación entre cultura y poder– lleno de posibles rutas por explorar más allá de las que a simple vista parecen las más transitadas en los estudios sobre feminismo y estudios culturales. Y es que está lleno de sugerentes señales hacia bifurcaciones y caminos de terracería en nuestra propia praxis como feministas, claros en medio del enmarañado bosque del pensamiento crítico, para indagar en la producción de conocimiento e intervención en el sur global como práctica intelectual de mujeres cuyo principio y fin es la transformación social.

La historiadora Ana Lau propone una lectura que busca integrar, sistematizando, la historia de la lucha política de los feminismos en México con las prácticas irreverentes de las creadoras de cultura que recurren a estrategias disruptivas frente a las múltiples manifestaciones de la dominación patriarcal. Su artículo abre camino a una tarea necesaria: visibilizar mostrando genealogías posibles donde situar nuestro propio hacer y reconocer la contribución a la producción de conocimiento, de

epistemologías propias, de los otros lenguajes de los feminismos, en este caso en México.

El texto de Daniela Villegas, “Lo grotesco en lo doméstico: la figura de Dorotea en *Remains of the Day* de Daniela Edburg”, analiza desde la teoría feminista la propuesta visual de Edburg, la cual revierte con tintes grotescos la representación del personaje principal femenino de *El Mago de Oz* de Frank L. Baum, obra ícono de la cultura popular estadounidense. Dentro del análisis se recurre al concepto de grotesco de Mijail Bajtín, que nos permite evidenciar los radicales contrastes de lo sublime, plasmado en el amplio campo idílico y los suaves tejidos que aparecen en la fotografía de Edburg, con lo abyecto ejemplificado en la decapitación y fragmentación de Dorotea, generándonos un cuestionamiento sobre la representación estereotipada de la mujer como objeto desecharable y vinculado a los espacios domésticos y de la naturaleza.

El artículo de María Teresa Garzón, “Nunca regalé el llanto. Silencio, lamento y re(ex)sistencia en la Llorona”, propone leer el gemido de la Llorona, personaje de la cultura popular latinoamericana, como una posibilidad de resistencia y existencia que parte del silencio, entendido como la falta de poder para representarse a sí misma o para ser escuchada. Revisando tres prácticas culturales diferentes, música, cine y literatura, la autora se adentra en los mundos que condicionan y dan existencia a diferentes versiones del espectro, invitando a un cambio de perspectiva en su análisis y en las apuestas políticas que parten del gemido como expresión de agencia y libertad.

En su artículo “Escritura recadera’ de Gabriela Mistral: estudio de sus alcances epistemológicos”, Claudia Gómez Cañoles examina la prosa dispersa de la escritora chilena teniendo como

ejes de comprensión el contexto de época de Mistral (primera mitad de siglo xx) y la exclusión de las mujeres en la “ciudad letrada” masculinizante en Chile. Su hipótesis de trabajo señala que Mistral se posiciona como *sujeta epistémica* en tanto cuestiona los pilares argumentativos en los que se sustenta la diferencia sexual de las mujeres y construye un pensamiento propio y crítico. La investigadora denomina “manifiestos críticos” a las propuestas escriturales de Mistral presente en su “escritura recadera”, entendiendo por ello que la escritora chilena se erige como una sujeta de conocimiento postulando un discurso emancipatorio de América Latina en el que las mujeres tienen un papel crucial en los destinos de los Estados-nacionales.

En “Cultura, poder y representación en la disputa por la inclusión. Sexualidades en Sudáfrica *post-apartheid*”, abordo las disputas de poder y sus prácticas de significación manifiestas en *la marcha dentro de la Marcha* del Orgullo de Ciudad del Cabo en febrero de 2015 y en el proyecto “Mapping our histories” de la fotógrafa sudafricana Zanele Muholi, ambos reclamando espacios de protagonismo y visibilidad activa así como de memoria colectiva para sectores de la población que aún no son admitidos en el relato nacional ni en su archivo. El activismo visual de Muholi y *la marcha dentro de la marcha* junto a una concepción diferente, más inclusiva en su agenda y formas de expresión y organización, de la celebración de la diversidad sexual en Ciudad del Cabo, son prácticas culturales y políticas que ponen de manifiesto la pervivencia de un orden heteronormativo y patriarcal excluyente. Trato, con este texto, de tender puentes que permitan una reflexión desde el sur sobre las prácticas culturales irreverentes de las mujeres.

En el texto de Luiza Rocha Rabello, “*La Hoguera. Cuerpa*, disidencia lesbofeminista y descolonización”, se introduce y analiza el concepto de *cuerpa*, presente en la revista *La Hoguera. Publicación feminista antipatriarcal* en su segunda edición, como una manera de provocar disidencia desde la superación de la dicotomía entre mente y cuerpo, creando nuevos conocimientos y recuperando saberes ancestrales. La *cuerpa* es una construcción colectiva y permite una descolonización de los cuerpos de mujeres y lesbianas reconociendo hasta lo más íntimo como territorio político.

En “Somos peligrosas: cuerpo y sexualidad en rockeras tijuanenses y de la Ciudad de México”, Merarit Viera analiza canciones de jóvenes compositoras y “músicas” que participan de forma activa en distintas bandas del rock tijuanense y de la Ciudad de México. Su problematización identifica cómo la condición de género y juventud, como categorías normativas, intervienen en la construcción y significado que el cuerpo y la sexualidad adquieren para mujeres que desde su *ser* y *hacer* rockero interpelan y fisuran dicha normatividad. Así las rockeras que se presentan son jóvenes excéntricas (Viera, 2015) que, mediante prácticas micropolíticas, *gritan*, se reapproprian de su cuerpo, de su sensualidad y erotismo, es decir, son peligrosas y *zorras* para la cultura patriarcal.

Luisa Fernanda Hernández Herse en “Lo femenino como estrategia de acción política y cultural en la práctica del *graffiti*”, explora un contexto que juega con las ausencias y las presencias: el *graffiti*, pues quienes intervienen la calle con pintura en aerosol se esconden en la noche, pero se revelan ante sus camaradas como una figura masculina y heroica, que rechaza lo femenino y confiere a las mujeres que irrumpen en la práctica el

lugar de espectadoras, no de protagonistas, contribuyendo a su invisibilización en la escena del *graffiti* en México. Lo que se muestra en el trabajo de la autora, es que la presencia de graffiteras que se organizan en colectivos (*crews*) y reconocen a otras como aliadas y fuente de poder para dejarse ver en la escena del *graffiti*, desafía el androcentrismo que subyace a esta práctica cultural desde una política no tanto femenina como feminista.

Finalmente quisiera destacar que como parte de este trabajo y de nuestra propia reflexión como mujeres feministas, consideramos importante analizar el impacto que éste tiene en la realidad sociocultural. Lo cierto es, que el feminismo tiene una historia que retrata luchas, irreverencias, rupturas y resignificaciones, las cuales han sido protagonizadas por mujeres diversas. Como pudimos constatar en nuestro trabajo colectivo para este texto, mujeres creadoras de cultura han logrado mostrar mediante su voz, su palabra y su actuar que otras formas de *ser mujer* son posibles y de que la agenda inacabada e inacabable de los feminismos tiene múltiples lenguajes y formas de acción.

BIBLIOGRAFÍA

- Beverley, John (1996), “Sobre la situación actual de los Estudios Culturales”, en J. A. Mazzotti y J. Cevallos (comps.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Asociación Internacional de Peruanistas, Pittsburgh.
- Castro-Gómez, Santiago (2003), “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios”, en Catherine Walsh (ed.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde*

y sobre la región andina, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, Quito.

Clarke, Cheryl (1988), “El lesbianismo: un acto de resistencia”, en Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres terceromundistas en los Estados Unidos*, Ism, San Francisco.

Comaroff, Jean, y John L. Comaroff (2013), *Teoría desde el sur. O cómo los países centrales evolucionan hacia África*, Siglo XXI, Buenos Aires.

De la Peza, Carmen (2011), “Los estudios de comunicación / cultura y su potencialidad crítica y política”, en Inés Cornejo Portugal y Manuel Alejandro Guerrero (coords.), *Investigar la comunicación en el México de hoy*, Universidad Iberoamericana, México.

Del Sarto, Ana, Alicia Ríos, y Abril Trigo (comps.) (2004), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Universidad Duke, Durham.

Ergas, Yasmine (1993), “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, en Michelle Perrot y George Duby, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5: El siglo XX / Françoise Thébaud, Taurus, Madrid.

Espinosa Damián, Gisela (2009), *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X), México.

Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Gómez Correal, y Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Universidad del Cauca, Popayán.

Falquet, Jules (2014), “Las ‘Feministas autónomas’ latinoamericanas y caribeñas: veinte años de disidencias”, en

Feminismos Disidentes I, Universitas humanística, vol. 78, núm. 78, julio-diciembre, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Gargallo Celentani, Francesca (2012), *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América, Desde Abajo*, Bogotá.

Grossberg, Lawrence (1997), *Bringing it All Back Home: Essays on Cultural Studies*, Universidad de Duke, Durham.

(2009), “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad”, en *Tabula Rasa*, núm. 10, enero-junio, Bogotá, pp. 13-48.

(2010), *Estudios Culturales: teoría, política y práctica*, Letra Capital, Valencia.

Guattari, Félix, y Suely Rolnik (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Traficantes de Sueños, Madrid.

Hall, Stuart (2010), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Enviación / Instituto Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar / Instituto de Estudios Peruanos, Bogotá / Quito / Lima.

Hernández Herse, Luisa Fernanda (2012), “Aproximaciones al análisis sobre graffiti y género en México”, en *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, vol. 2, núm. 2, pp. 133-141, en <<http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/hernandez/98>>, consultado el 25 de octubre de 2015.

Lugones, María (2007), “Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System”, en *Hypathia*, vol. 22, núm. 1, pp. 186-209.

Martín-Barbero, Jesús (1996), “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera”,

- entrevista, Ellen Spielmann, *Dissens*, Berlín, en <<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev33.html>>.
- Paredes, Julieta (2013), *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*, El Rebozo / Zapateándole / Lente Flotante / En cortito que's palargo / AliFem, México.
- Posada Kubissa, Luisa (2005), “El pensamiento de la diferencia sexual: el feminismo italiano. Luisa Muraro y el orden simbólico de la madre”, en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. 2: Del feminismo liberal a la posmodernidad, Minerva, Madrid.
- Richard, Nelly (comp.) (2010), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, ARCIS / Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Santiago de Chile.
- Viera, Merarit (2013), “Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanense”, tesis de doctorado en Ciencias Sociales (Mujer y Relaciones de Género), UAM-X, México.
- (2015), *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*, Abismos y Seminario de Investigación en juventud / Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Walsh, Catherine (comp.) (2003), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, Quito.

Notas

¹ Véase <<http://etimologias.dechile.net/?irreverente>> (consultado el 24 de octubre de 2015).

² Entre las lecturas que animaron nuestras discusiones, la feminista afroamericana Cheryl Clarke nos ayudó a pensar el colonialismo del cuerpo mediante la imposición del régimen heterosexual, su modo de plantearlo demuestra lo imbricados que están el colonialismo y la imposición del régimen patriarcal en la producción de la modernidad (Clarke, 1988).

³ Se estima que hubo una primera ola que abarcó desde fines del siglo XIX y mediados del XX, cuyo objetivo principal –aunque no el único– consistía en alcanzar la igualdad de derechos, el acceso irrestricto a la educación y al sufragio. Una vez conseguido este derecho, los diversos movimientos organizados entraron en un reflujo, o en lo que podríamos considerar una etapa menos combativa. No obstante, a partir de la década de los años sesenta resurgirá la actividad feminista con la llamada “segunda ola”, nombrada así por su discontinuidad histórica con las luchas sufragistas; a partir de entonces, las protestas se centrarán nuevamente en la desigualdad de las mujeres, pero esta vez no solo en lo relativo a la falta de derechos políticos, sociales y económicos, sino también, en el terreno familiar, en el cuerpo, la sexualidad y el trabajo. Es la etapa conocida como Movimiento de Liberación de la Mujer. Por último, hay quienes mencionan la aparición de una “tercera ola” (Posada, 2005: 394-395), aludiendo a que se configura desde los años noventa con la inserción de las feministas en el espacio público mediante su participación en el Estado estableciendo pactos interclasistas. Afirman que se pretende alcanzar un análisis más agudo de las incertidumbres femeninas a través del examen de las particularidades de cada grupo, desde la diversidad cultural, social, religiosa, racial y sexual. En esta nueva etapa se deja de lado el activismo de la segunda ola y se plantea un movimiento en donde mujeres de todo el mundo luchen, desde su diversidad, por la igualdad de derechos para la mujer. Asimismo, hay que destacar, siguiendo otra vez a Yasmine Ergas (1993: 546), que los feminismos se han debatido entre dar primacía a la feminidad y al cuestionamiento de la naturaleza de esa categoría, es decir construir y deconstruir la feminidad y el sexo como una realidad anatómica; en todo momento llevamos a cabo sutiles negociaciones psicológicas y sociales, acerca de cómo escogemos vivir nuestro género. Estrechamente ligado a lo anterior, encontramos un intento de tipificación de los feminismos, el cual se refiere simplemente a la división de los diversos feminismos en familias teóricas: feminismo liberal, marxista, radical, materialista y en América Latina y del Caribe, agregamos, el feminismo autónomo radical, surgido desde los años noventa y que ha renovado sus propuestas en varios momentos (Falquet, 2014).

Hay quienes consideran que en lugar de olas, lo que hay son vertientes, en tanto fuerzas políticas en movimiento y articulación constante en una realidad social cambiante (Espinosa, 2009).

“NINGUNA GUERRA EN MI NOMBRE”: FEMINISMO Y ESTUDIOS CULTURALES EN LATINOAMÉRICA¹

Maria Teresa Garzón Martínez

Mónica Inés Cejas

Merarit Viera

Luisa Fernanda Hernández Herse

Linda Daniela Villegas Mercado

Quiero sugerir una metáfora diferente
para el trabajo teórico: la metáfora de la lucha,
del forcejeo con los ángeles.

Stuart Hall

“*Las mujeres somos la mitad de cada pueblo*”. Esto lo decimos así, de principio, porque queremos condicionar la lectura de este libro, a la realidad que no se la quiere ver, ni reconocer. O sea que la afirmación de que “las mujeres somos la mitad de todo” es condición de realidad planteada de principio (Paredes, 2010: 41, cursivas nuestras).

Para nosotras, un grupo de mujeres que se reconocen como feministas, ubicadas en el sur global y cuyo lugar de intervención política e imaginación teórica son los estudios culturales, abrir este artículo citando a Julieta Paredes implica, como ella misma lo afirma, condicionar la lectura del grupo de reflexiones que exponemos a continuación. Este artículo es una propuesta de lectura interesada, contextualizada, polifónica, poliescritural y limitada, sobre lo que significa y se propone en la intersección de los estudios culturales y el feminismo en nuestro territorio, desde prácticas concretas, teniendo en cuenta que tanto el feminismo como los estudios culturales nunca han sido una sola cosa y que los casos aquí presentados los inscribimos en el mapa heterogéneo del hemisferio sur.

No obstante, el presente ejercicio, surgido de varias tardes de lectura, discusión, reflexión, café y galletas, no es una invitación para el “reconocimiento”, ni para “completar” la historia bajo una lógica heterosexual de complemento. Estas letras constituyen una provocación, desde la metodología de la sospecha, con miras a aportar a un proyecto en común de reordenamiento de las prácticas intelectuales, políticas y del hacer en la intersección de los campos que nos convocan, donde la lucha, el forcejeo con los ángeles, aún es posible y necesario en espacios geopolíticos y corporales subalternos y subalternizados.

Los estudios culturales en Latinoamérica, como un campo de producción de conocimiento, pero sobre todo como un lugar de intervención y transformación de las realidades sociales, las prácticas culturales y las relaciones de poder, han sido históricamente alimentados por el trabajo de las mujeres quienes, siendo feministas o no, han contribuido de manera significativa. Ciertamente, varias de las prácticas epistemológicas, políticas y metodológicas de los estudios culturales regionales han llegado por la vía de la crítica literaria feminista (en el caso de Colombia, por ejemplo) o por los estudios de la memoria de las mujeres víctimas de regímenes dictatoriales (así en el caso de Chile) o por las propuestas de las agencias culturales (en el caso de Perú) o por los estudios de frontera (en el caso de México). Así pues, que los estudios culturales hayan asumido también aquí que lo “personal es político”, con todo lo que ello implica en todos los niveles, es el ejemplo paradigmático de nuestra afirmación y nuestra inquietud.

No obstante, como sucede casi siempre con los aportes de las feministas —y en general de las mujeres— a los diferentes campos de conocimiento, los esfuerzos en la región por construir

el debate y la memoria de las trayectorias y genealogías de los estudios culturales olvidan nuestro aporte o lo sintetizan en un concepto problemático: *género* (Szurmuk e Irwin, 2009; Valenzuela, 2005). Es muy diciente que, en la experiencia latinoamericana, por ejemplo, las lecturas feministas sobre obras de ficción, a todas luces fundamentales para los estudios culturales, apenas han interesado a autores tan importantes como Néstor García Canclini o Antonio Cornejo Polar (Castro, 2012). Más preocupante, empero, nos parece aquella afirmación que aún retumba en nuestro quehacer: “En América Latina el feminismo no ha logrado todavía una lectura de género. En los estudios literarios hay excepciones, pero en los estudios de la comunicación no existen” (Martín-Barbero, 1997: s/p.). Dicha sentencia, hecha originalmente por Jesús Martín-Barbero, en 1996, a quien muchas de nosotras reconocemos como un maestro, olvida que, en la década de los noventa, no sólo la crítica literaria se hizo más visible e influyente en el mundo académico, sino que existen un sinnúmero de experiencias, tal vez no desde la comunicación ni desde el mundo académico, que dan muestra de que la deuda histórica no es de las feministas con la historia de la región —pues somos la “metáfora”—, sino de las disciplinas y campos que son miopes frente a nuestras propuestas —los “ángeles”— (Franco, 1989; Mujeres Creando, 2005; Pratt, 1989; Richard, 2009; Rovira, 1996). Maestro: ¿cómo afirmó semejante cosa?

Claro, no estamos frente a una cuestión nueva. La pregunta por el feminismo y los estudios culturales ha estado muy presente en los contextos anglosajones, ya que ciertas reivindicaciones del feminismo metropolitano fueron totalmente compatibles con las preguntas nodales de los *cultural studies* (McRobbie, 1994;

Morris, 1990; Payne, 2000; Portugal, 2005). No pasa lo mismo en Latinoamérica. En consecuencia, vale la pena reflexionar una vez más sobre ¿cuál podría ser la relación entre mujeres, cultura y poder? ¿Para quiénes es significativa esa relación? ¿El llamado *giro cultural* de la lucha feminista puede aliarse con los estudios culturales? Si todo lo anterior es afirmativo, ¿qué tipo de conocimiento y prácticas se desprenden de la intersección entre estudios culturales y feminismo? Aún más: ¿cómo es representada, estudiada y analizada la relación entre feminismo y estudios culturales desde el propio feminismo y desde los mismos estudios culturales? Por último, y tal vez sea la pregunta fundamental: ¿nuestro feminismo “*crapped on the table of cultural studies*”, como un día lo afirmó Stuart Hall (1992) con referencia a la experiencia inglesa?

Con “pasión y sangre”, así como asumimos todas las cosas fundamentales en las que creemos (Castro-Gómez, 2003) planteamos una lectura, sin ánimo programático ni voluntad de verdad, que transita por el siguiente tejido hecho a punta de un constante trastabillar. En un primer apartado hablamos de algunos antecedentes fundamentales para el problema que abordamos donde, sin lugar a dudas, se destaca el trabajo de Nelly Richard. En un segundo apartado hablamos del debate suscitado entre crítica literaria feminista y las nociones de cultura. En el tercer apartado pensamos sobre el cuerpo y la sexualidad. En el cuarto ingresamos en el mundo de las rockerás y sus formas de construirse otras. Por último, nos detenemos en prácticas no académicas que hemos aglomerado bajo el concepto de *agencia cultural* y que, para nuestro entender, constituyen parte importante de los estudios culturales, pues éstos trabajan en la academia, sí, pero muchas veces su casa se encuentra

afuera, y esto se debe mantener así por cuestiones de salud mental y coherencia política.

TEJER ES ESCRIBIR LA MEMORIA

Nos representamos como metáfora de lucha, pero también de tejido. Silvia Rivera Cusicanqui afirma que “la noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido” (2010: 72) ya que, en lugar de fijar jurisdicciones de autoridad, nosotras tejemos tramas a través de las prácticas que nos constituyen como productoras y “creadoras de lenguajes y de símbolos capaces de ‘seducir’ al otro y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes” (2010: 72), abriendo así la posibilidad de incluir lo mezclado, lo fronterizo. La seducción, más la idea de *envolvente*, como atributos femeninos resignificados, devienen así en herramientas fundamentales para una política no exenta de tensiones, pero incluyente, y sus posibilidades de proyección en una “cultura, teoría, epistemología, política de Estado y también como definición nueva del bienestar y el ‘desarrollo’” (2010: 72). En suma, como proyecto de modernidad: “más orgánica y propia que la modernidad importada de las élites, caricaturas de Occidente que viven de la ventriloquia de conceptos y teorías, de corrientes académicas y visiones del mundo copiadas del norte o tributarias de los centros de poder hegemónicos” (2010: 73).

En las mujeres reside, entonces, el potencial creador del lenguaje en la producción de identidades y prácticas que remiten a pensar la hegemonía, el valor, el poder y la representación, es decir, la cultura. La metáfora de las mujeres como tejedoras permite ir más allá de la idea de *irrupción específica, decisiva, rupturista* —nosotras agregaríamos escandalosa y productiva— del pensamiento feminista en los estudios culturales durante la

década de los años setenta del siglo xx (Hall, 1992, 1996), a la que Stuart Hall equiparó con el acto de “defecar en la mesa”, por el “ruido teorético” que produjo al introducir en el análisis del poder cuestiones como el género, el sexo y la sexualidad, y pujando por hacer efectivo el lema de “lo personal es político” en la academia (Reverter, 2009).²

En Latinoamérica, Nelly Richard es, sin lugar a dudas, una de las tejedoras de los hilos culturales y las relaciones de poder que tienden puentes entre la crítica cultural y el pensamiento feminista. Richard los conecta para mostrar el potencial radical de una crítica cultural feminista que no reconoce las “fronteras entre la reflexión especulativa, la estética y la política” (Amado, 2000: 235). *Discurso* es un concepto clave para posicionarse en estas coordenadas y tanto tejer como destejer:

Entendemos por “discurso” un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso político y social de los signos (Amado, 2000: 76).

Discurso es praxis, discurso es un campo conflictivo y político mediante el cual se pueden también destejer “las maniobras ocultas de los signos que, supuestamente neutros, fingir que la razón abstracta del pensamiento universal es una razón superior, ya que es imparcial y desinteresada” (Amado, 2000: 76). Con esto, Richard traduce al campo de la cultura la metodología de la sospecha tan cara a la crítica feminista y a nosotras.

Junto al discurso como herramienta metodológica, Richard destaca la transdisciplinariedad como otra coincidencia entre la crítica cultural y la feminista, lo que implica un posicionamiento estratégico móvil, que apuesta por los márgenes y sus posibilidades desestabilizadoras al “habilitar los tránsitos, los

desplazamientos, la valoración de los márgenes, de los intersticios, de lo que resiste el encerramiento en un ‘área restringida’ del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico” (Arfuch, 2008: 208), es decir, en su carácter transdisciplinar. Pero la crítica feminista tiene una historia y es en ese devenir que Richard sitúa su encuentro con la crítica cultural en un momento de vuelta a la cultura. Lo hace firmemente posicionada desde contextos locales y, en este sentido, es el contextualismo radical que refiere a la historia y a la memoria en Latinoamérica, lo que anima eso que hemos dado en llamar *metodología de la sospecha*. En otras palabras, la reflexión aguda para evitar las falsas expectativas de una crítica despolitizada sin fuerza transformadora.

En efecto, es ese contextualismo radical lo que le permite identificar teórica y metodológicamente puntos de fuga, intersticios por donde, precisamente, siendo consciente de esos contextos locales, se generan campos de lucha por la significación en el terreno del lenguaje y el discurso. Allí posiciona una crítica feminista caracterizada por el uso político del análisis del discurso para desmontar esencialismos como el signo *mujer*. Entonces, la crítica feminista puede entenderse como una crítica cultural, y de ahí su “giro”, en un doble sentido:

1) es crítica *de* la cultura, en tanto examina los regímenes de producción y representación de los signos que escenifican las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación en todo aquello que circula y se intercambia como palabra, gesto e imagen, y 2) es una crítica de la sociedad realizada *desde* la cultura, que reflexiona sobre lo social incorporando la simbolicidad del trabajo expresivo de las retóricas y las narrativas a su análisis de las luchas de identidad y de las fuerzas de cambio. Nada de eso se entiende sin compartir el supuesto de que la “cultura” es el teatro oblicuo de las figuraciones indirectas que le dan una voz quebrada a lo social, entrometiéndose en sus pliegues más difusos, en

sus urdumbres semiocultas, en los huecos donde rastrear las huellas de lo inconexo, lo escindido, lo residual, lo disperso (Richard, 2009: 5).

¿POR QUÉ LA LITERATURA?

Compartimos una intuición: la creación literaria es, para las sociedades occidentales, la meca de lo culto, o bien, el lugar por excelencia de la expresión cultural y la objetivación del espíritu. Que en nuestros días la gente relacione el acto de leer y el de escribir con el de obtener una “mayor cultura” o que se considere que existe una deseable “cultura general” que se aprende gracias al hábito de leer o a la educación letrada nos habla del lugar privilegiado que tiene la palabra escrita en las nociones normativas de lo cultural, donde las mujeres no suelen tener espacio, en apariencia. En consecuencia, la pregunta que emerge es, a saber: ¿cómo se han relacionado las mujeres con la palabra escrita?, y ¿cómo esto impacta en nuestras nociones de cultura? Aquí nos dimos a la tarea de tejer de forma panorámica y con algunos textos que usualmente no aparecen juntos, una propuesta desde tres perspectivas que se han trazado para el análisis de las mujeres como creadoras de cultura en la región, desde el ejercicio de escribir y de hacer la crítica literaria.

La primera perspectiva que encontramos se enfoca en el análisis de la relación entre la cultura y las mujeres y cómo es que las escritoras se han abierto camino en el espacio de la creación cultural, dando otros significados a aquello que se considera el “objeto” literario. A propósito, dos ejemplos. Desde Chile, a mediados del siglo XIX, la poesía de tradición oral tenía una regla de género, en la que la rama masculina hablaba de lo que era “realmente importante para la comunidad” y, por su parte, a la rama femenina le correspondía “la entretención y la

risa” (Orellana, 2009: 135), que recae sobre todo en la figura de la mujer popular que cuestiona el orden y la moral. Aparece en este escenario la poeta Rosa Araneda, quien canta al desarrollo urbano de Santiago. Araneda vende sus escritos en hojas sueltas en los mercados, con lo que “adquiere una presencia tangible e irrumppe en las calles de la ciudad, se hace ver” (Orellana, 2009: 138). Su dejarse ver implica, además, una demanda colectiva por proyectos de vida femeninos fuera de lo doméstico, pero no desde un ejercicio de la literatura de élite, sino desde lo popular.

La anterior comprobación hace mucho ruido en la historia de las escritoras latinoamericanas porque es un lugar común pensar que ese desafío de la profesionalización de la profesión y la ciudadanía se hizo desde aquellas posiciones de privilegio que tenían las mujeres letradas, como lo fue el caso de Soledad Acosta de Samper, en Colombia. Araneda no sólo consigue cuestionar y romper con la estricta división de género de la poesía de tradición oral usando los recursos de la rama masculina, sino también rompe con la idea de que las mujeres nos inscribimos tarde en lo que hoy se denomina *cultura de masas*. Aquí, la cultura no sólo es el objeto literario, sino el tomarse la “calle” y subvertir, en cierto sentido, las relaciones de poder.

Para la mexicana Rosario Castellanos, las mujeres han hecho camino en la creación literaria enfrentando siglos de argumentaciones que renombrados filósofos europeos han hecho en torno a la inferioridad de las mujeres, que explicarían su falta de capacidad para la creación cultural. Ahora bien, ¿a qué noción de cultura se refieren?: “una especie de enfermedad que, como la hemofilia, las mujeres no padecen pero transmiten” (Castellanos, 1992: 270). No obstante, ¿cómo es que, a pesar de lo anterior, han existido mujeres como Safo, Santa Teresa, Virginia Woolf o

Gabriela Mistral? Para la autora, la cuestión radica en saber cómo es que “monstruos tan extraordinarios como [...] las mujeres cultas o creadoras de cultura” (1992: 260) llegan a serlo, y cuestiona los universalismos masculinos a través del análisis del mismo concepto de *cultura*, concluyendo que ésta puede ser una “fuerza atractiva a la que la mujer resulta susceptible de responder” (1992: 286). Si la cultura es una “fuerza atractiva”, entonces también puede seducir a las mujeres, quienes, por lo demás, pueden “responder” con su propia seducción. Castellanos se apropiá de los imaginarios masculinos y misóginos, los responde y los hace funcionar para crear otro tipo de conocimiento que, sin embargo, no deja de enmarcarse en los límites del “espíritu” y no en los procesos sociales que condicionan una visión de clase y sus privilegios.

En una segunda perspectiva existen textos que recogen la producción literaria escrita por mujeres, y proponen etapas y criterios para su periodización y análisis. De acuerdo con la italiana María Rosa Cutrufelli (2004), se han tendido, en este sentido, dos líneas generales de abordaje: *a)* la figura femenina como objeto de representación y *b)* la mujer como sujeto de escrituras literarias. Y aunque esto es cierto para el contexto europeo, parte de ello se vio reflejado en Latinoamérica. El cambio de paradigma en los estudios literarios se da con lo que Cutrufelli (2004) denomina la *autonomía de la visión*, es decir, cuando la literatura hecha por mujeres enfrenta al androcentrismo y a la supuesta neutralidad de la escritura, no ocultando el sexo de la autora. Ahora existe una conciencia clara, que viene de los estudios de la representación y de los estudios del sicoanálisis, que el discurso es el significante de una historia política que se encarna en el cuerpo y se hace materia y que, en

ese sentido, la lucha es por la significación: producir y controlar nuevos discursos para nuevos cuerpos.

Cuerpo no es una categoría fácil de abordar, no es del todo material, no es del todo abstracta. Por lo tanto, luchar por los significados que se encarnan implica la pregunta sobre si existe algo como una “cualidad femenina neta” en la escritura o si el acto de crear está gobernado únicamente por un impulso constructivista. En nuestra región, por ejemplo, la misma pregunta fue respondida de diferentes maneras: la poeta colombiana María Mercedes Carranza dirá que no existe nada en la diferencia sexual que nos haga producir una cultura diferente, mientras la escritora sor Juana Inés de la Cruz, la poeta Alfonsina Storni o la crítica literaria Lucía Guerra Cunningham afirmaran lo contrario. Este debate suscita uno paralelo sobre si es posible clasificar la literatura en femenina, feminista o de mujeres. Una será toda aquella que se encuentra al margen del canon, la otra será toda aquella que tenga un compromiso político evidente con las sujetas mujeres y la otra será la producida por sujetas mujeres quienes no necesariamente asumen una posición política.

En este momento de la discusión, que abarca las décadas de los años setenta y ochenta del siglo xx, es cuando la crítica literaria feminista retoma elementos de los estudios culturales anglo y de algunas teorías del género. Por ejemplo, el trabajo de la mexicana Maricruz Castro (2012) nos brinda un buen panorama de lo que aconteció en México. A grandes rasgos, señala que “los estudios literarios con una perspectiva de género en México reflejan las fases recorridas por la crítica literaria feminista” (Castro, 2012: 18). En cuanto a las temáticas, la autora explica que ha predominado la exploración de la identidad femenina como un

gran tema, así como “la subordinación de la mujer, sus representaciones y estereotipos” (2012: 19). En relación con las metodologías de análisis que la crítica literaria feminista ha seguido, indica que hay varias tendencias:

Al releer a las escritoras que forman parte del canon (Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska), el deseo de visibilizar a otras que han sido ignoradas, minimizadas, estudiadas insistentemente desde sólo un ángulo o leídas desde otros puntos de vista (Nellie Campobello, Amparo Dávila) así como la inclinación por configurar imágenes y representaciones de la mujer, a través del análisis de los textos literarios (Castro, 2012: 20).

Para Castro, la situación de la crítica literaria en México, en su cruce con el feminismo y los estudios de género, es como Elaine Showalter describía hace más de veinte años,

como modos de lectura específicos, dentro del orden ideológico vigente, de naturaleza patriarcal, que analizan las imágenes y estereotipos de las mujeres presentes en la literatura, las omisiones y las nociones erróneas sobre las mujeres en la crítica, y a la mujer como signo en los sistemas semióticos (Olivares citada en Castro, 2012: 24).

En este punto, sin duda, la simbiosis entre estudios culturales y crítica literaria feminista fue de suma importancia y dio frutos valiosos en términos de la arqueología de escritoras insumisas.

La tercera perspectiva de la crítica literaria feminista, más contemporánea, tiende vínculos con los estudios culturales, la teoría poscolonial, el giro decolonial, los estudios subalternos y los feminismos del sur, para un análisis crítico de la creación cultural femenina. Tal es el caso de la crítica literaria colombiana y feminista María Teresa Garzón Martínez (2007), quien propone actualizar el debate sobre la crítica literaria feminista de la mano de los estudios culturales, por tender éstos a proponer reflexiones sobre su propia práctica intelectual. Garzón define la crítica literaria feminista colombiana como “aquel conjunto de propuestas de análisis escritas por mujeres, en mayor grado, que

se ha interesado en re-evaluar y cuestionar el lugar de menor jerarquía que la tradición literaria le ha asignado a la literatura escrita por mujeres” (2007: 52). Dentro de este conjunto heterogéneo de propuestas, la autora se centra en analizar la relación entre representación y política, a partir de la obra de Montserrat Ordóñez, quien genera la representación de la “escritora excluida”, cuyo paradigma es la novelista Elisa Mújica, quien “no es una mujer excluida por mujer, sino por escritora” (2007: 57).

Utilizando el concepto de *representación* como “un término controvertido, poniendo en duda su potencial como estrategia de transformación social” (2007: 61), Garzón se pregunta por los efectos de dicha representación en un panorama en el que “lo que la representación puede representar, ya no se concibe en términos únicos, estables o constantes” (2007: 61). Ciertamente, el acto de representar a las mujeres creadoras de literatura con la “escritora excluida” “produce sujetas homogéneas de identidades aparentemente predeterminadas, fijas y estables” (2007: 62), además de invisibilizar el lugar desde donde se les busca representar: “Ordóñez no se (d)enuncia como mujer ‘blanca’, semi-‘extranjera’, de clase media y ‘letrada’” (2007: 62).

Si la “escritora excluida” pretendía concentrar bajo su representación a todo el conjunto de mujeres productoras de literatura, evitando la discusión de la particularidad y la diferencia, entonces se puede decir que produjo “un nuevo conjunto de exclusiones de todo lo que no puede representarse bajo la figura de la escritora excluida [...] ¿Qué excluye lo excluido en Ordóñez?” (2007: 63), a lo cual Garzón señala: “tal vez, la ‘escritora excluida’ se vea constantemente amenazada en su aparente estabilidad, entre varias, por la escritura de *otras*

mujeres, tal vez mujeres de frontera, de raza, no heteronormativas, de las cuales no se hace mención en la obra crítica de Ordóñez” (2007: 63). Dado lo anterior, la autora afirma, desde la crítica feminista como arena para el debate político, que “no basta con producir crítica, también es necesario hacer una reflexión en torno a desde dónde se hace la crítica, cuáles interpretaciones se privilegian, qué agendas políticas se movilizan, cuáles son sus efectos y qué juegos de poder se juegan” (2007: 64), enunciando así su propio lugar en la producción crítica literaria.

Como hemos visto, la pregunta por lo cultural, su visualización como arena para la transformación social y la necesidad de desarticular los entramados de poder que aparecen naturalizados en el ejercicio de escribir, son comunes a las inquietudes feministas y a las de los estudios culturales. El análisis crítico de las formas de producción, circulación y mediación de productos culturales, entre éstos, los literarios, así como de las sujetas que enuncian y se enuncian a través de la palabra escrita, han hecho que los estudios culturales y la crítica literaria feminista compartan preocupaciones e inquietudes. Y aunque en un principio el cruce entre crítica literaria feminista y estudios culturales, en nuestra región, siguió privilegiando la “ciudad letrada”, poco a poco se ha hecho conciencia de que la cultura no es la letra desnuda, sino el repertorio de signos, símbolos, prácticas, constituidas y constituyentes, de relaciones de poder, las cuales no sólo definen nuestras formas de pensar y representar, también de sentir, imaginar y desear. Para nosotras es imperativo continuar indagando sobre esta fructífera relación entre literatura, feminismo, cultura y poder, porque en el cambio “cualitativo del estatuto de la cultura” (Castro-Gómez, 2003) que

se expresa allí existe la posibilidad de crear conocimiento útil para nuestras sociedades latinoamericanas.

CUERPO Y SEXUALIDAD: DESDE LA FRONTERA A TRAVÉS DE PRÁCTICAS CULTURALES DIVERSAS

Según Eduardo Restrepo, “para los estudios culturales, el poder es más que el ejercicio de ciertas relaciones de fuerza donde las subjetividades, corporalidades y espacialidades son producidas y confrontadas en diversas escalas” (2012: 129). Si el poder produce cuerpos y subjetividades, además de espacialidades, entonces qué es el cuerpo y por qué esta pregunta parece sólo interesar a las mujeres. Ningún régimen de poder puede sin el cuerpo, es más que obvio. Y tampoco esta discusión se limita exclusivamente a las “políticas de la representación”, sino en cómo producir un conjunto de prácticas que se articulen con la transformación social y el declive del sistema sexo/género, y hallen su sentido en tal apuesta. Entonces, ¿cómo romper con la norma “naturalizada” que marca el cuerpo de mujer dentro de una representación de género? ¿Qué experiencia encierra aquella mujer que vive en la frontera de la representación desde un cuerpo normado? ¿Tiene que ver la cultura de alguna forma con ello? Desde los años ochenta y noventa del siglo xx, los estudios latinoamericanos que piensan sobre el cuerpo y la sexualidad se han concentrado en “pensar lo impensado” (Grau, 2012). Así, desde un contexto en el que aparecen y desaparecen las normatividades en diversas prácticas culturales, es posible visibilizar cómo las mujeres crean, significan, dan sentido, casi siempre luchando, para romper, resignificar, subvertir esa “naturalización” que conforma su cuerpo, su experiencia, su ser en la cultura.

Según Fernanda Hopenhaym (2012), las fronteras del género no se miden por límites geográficos, sino por líneas que dividen, diferencian y asemejan a sujetos, colectivos o culturas. Y aunque esta autora no habla “abiertamente” desde el feminismo, sí cuestiona la normatividad del género en su artículo “El género como componente transversal en los estudios culturales”, donde afirma que

las fronteras en las experiencias de vida de las minorías, conforman espacios duales que bien, pueden dar lugar a las culturas de resistencias o pueden crear barreras para la emergencia de las mismas [...]. Las mujeres, en la historia de la modernidad, hemos estado en la frontera de la centralidad masculina, hemos quedado al margen, hemos sido excluidas. Muchos años de lucha han derivado importantes logros para modificar nuestra condición de vida, para consolidar nuestra identidad como seres con los mismos derechos que los hombres, para impactar en el discurso político (Hopenhaym, 2012: s/p.).

¿Cómo impactar en el discurso político desde la experiencia? ¿Cómo desde el cuerpo, la práctica sexual logra “cruzar”, o no, la frontera? Pues tanto Hopenhaym como Olga Grau aseguran que desde las prácticas culturales, pensadas como hakeres colectivos y maneras de ocupar espacios de forma política, las mujeres son un cuerpo “otra” y no sólo construyen frontera sino que la habitan y la trascienden, por este motivo, las hemos elegido como parte de nuestro hilar. De esta manera, desde Chile, Grau (2012) analiza el impacto cultural que el *performance* de la travesti “Hija de Perra” provoca en el pensamiento de un público normado por la “economía mental de la reproducción de lo mismo”, es decir, de la norma. Grau (2012) narra la manera en que “Hija de Perra”, con su actitud y su discurso transgresor, confunde al público con una imagen que hace de sí un cuerpo ambiguo, logrando que quienes la observan se pregunten: “si se ha cambiado de sexo o no, si [su

cuerpo] es postizo o artificial e incluso si hay un sexo verdadero o no” (2012: 188).

Pero Grau lleva su análisis a un terreno más profundo, pues conecta la materialización de un cuerpo “impensado” — representado en “Hija de Perra”— con la de una práctica sexual “sucia”, que se conforma en el imaginario-real con la de seres andróginos que toma de la literatura de Balzac y Woolf, donde se producen identidades ambiguas: “identidades que el otro desea” (Grau, 2012: 190). Desde esta misma línea analítica, Laura Zambrini (2010), orientada más a la vestimenta y el ornamento como parte de “técnicas corporales” (Foucault, 1989, 2003; Mauss, 1950) que demarcan límites entre el binarismo heterosexual femenino/masculino, estudia las representaciones de un colectivo travesti en la prensa gráfica de Argentina; en su investigación la autora explica la forma en que se historiza la heteronormatividad y las identidades de género desde construcciones sociales vinculadas con la moda y el consumo. A partir de las marcas de género, contextualiza las estructuras que norman las identidades representadas en cuerpos aceptados y rechazados. Zambrini concluye: “hace falta un análisis agudo que permita poner en cuestión la creación histórica de estereotipos identitarios sobre lo femenino y/o masculino. Posibilitando la problematización de la producción de los cuerpos *generizados* como actos sociosemióticos y la vez políticos” (2010: 146).

Latinoamérica es el contexto que enmarca los casos analizados, y si bien, ninguno de éstos se instala desde el feminismo de forma “abierta”, sí centran el análisis en mujeres y “sujetos/as abyectos”, que cuestionan la normatividad de género desde la experiencia. Son, pues, sujetos/as del feminismo que trastocan la norma y

“actúan” en la frontera desde el arte, la cultura y lo cotidiano, conformando identidades en proceso (Hall, 2010).

En Colombia, en el libro *Mundos en disputa: intervenciones en estudios culturales* coordinado por María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza Romero, aparecen dos textos que articulan el cuestionamiento del género y sus efectos en el cuerpo y la sexualidad. Volvemos a hablar desde la frontera, desde el intersticio, que en común muestra una rasgadura a la norma; lugar que a través de prácticas culturales piensa y visibiliza lo “impensable”, por esto, hemos elegido esta compilación pionera en el campo. En el primer texto, Paola Cárdenas (2007) analiza en la Web discursos que despliegan representaciones femeninas relacionadas con la salud mental de las mujeres. Así, “el estudio no reflexiona sobre las representaciones de mujer, para verificar si se adecuan o no a ‘la verdadera condición psicológica de las mujeres’; por el contrario, indaga sobre el tipo de relaciones que se entrelazan entre el poder, saber y verdad en tales representaciones” (Cárdenas, 2007: 21-22). Para esta autora, “lo importante” recae en los procesos de subjetivación que logran interpelar a las mujeres mediante los discursos socializados a través del ciberespacio.

El segundo texto de Ana Lucía Ramírez (2007) denuncia el género como una norma que excluye y tiene efectos sobre los cuerpos de mujeres no heterosexuales. La sujeta que Ramírez retoma habla desde la memoria de la “rareza”, se enuncia desde el silencio. ¿Qué nos dice el silencio en un cuerpo “abyecto”? Ramírez (2007), en el texto pionero del tema, retrata la fractura de la “verdad” y de la norma a través del silencio de mujeres que experimentan ser extrañas desde sus cuerpos, sus deseos y su sexualidad. Posibilita visibilizar los cuerpos que guardan la

memoria de la invisibilidad, de la exclusión, de la burla y la violencia que el género como norma deja y lleva a algunas mujeres a vivir en el “borde”, en la frontera de sí. La autora afirma que

la rareza de [...] diagnosticada como intersexual a los 14 años de edad es percibida principalmente desde su experiencia corporal, pues su cuerpo se materializa de modos ostensiblemente distintos a los cuerpos ‘normales’, invitando a pensar que éste existe excesivamente por fuera y más allá de su marca sexual (Ramírez, 2007: 93).

El silencio es una estrategia y un intento de salida a la abyección, pero también, “para acceder a un cuerpo y a una identidad socialmente posible” (2007: 97).

MÚSICA Y ROCK: “CANTANDO Y TOCANDO TAMBIÉN SE LUCHA”

La música, como expresión artística, ha significado históricamente una plataforma que permite habilitar la creación, desarrollar la imaginación, hacer realidad las utopías y pensar lo imposible como lo posible. El rock, como expresión y producción musical de una cultura, no es la excepción. Desde su origen, ha simbolizado no sólo una manifestación artística, sino que también ha sido un espacio donde existen producciones culturales y políticas juveniles, de género y de clase. La participación de mujeres en el rock ha sido latente, sin embargo, los procesos de su reconocimiento dentro de este fenómeno cultural no han sido sencillos, pues casi siempre éstas, al ser parte de una banda rockera —ya sea cantando o tocando un instrumento—, se enfrentan a representaciones sociales que son simbolizadas, en gran medida, a partir de su ser mujer. Así, algunas investigadoras académicas latinoamericanas, tejedoras de lo cultural, han retratado, analizado y descrito las experiencias de rockerás.

En este sentido, la posibilidad de crear una posición política y subversiva en el rock se muestra cuando “algunos casos” tocan puntos excéntricos (De Lauretis, 1993) y logran encontrar estrategias y negociaciones para salir del género, aunque después vuelvan a éste de forma fatal. Shane Grenne (2012) analiza el caso de María T-Ta, una feminista *punk* de los años ochenta quien, mediante su música, imagen, fotografía, y sus presentaciones, reta la norma de la mujer subordinada a una sexualidad pasiva, dejando en claro su gusto por “tirar”. Grenne expresa la visibilización de la sexualidad femenina vinculada con el placer y el erotismo de manera pública: “este artículo no es realmente acerca de armas o guitarras. Trata de las políticas de ‘tirar’ en el contexto de un país desbordado por una política de lucha” (2012: 67). Y es que el Perú de los años ochenta del siglo XX, en el que se desenvuelve la práctica artística de María T-Ta, es un contexto de confrontación donde la utopía comunista está presente.

De esta forma, el autor escribe desde la radicalidad, y deja ver una postura feminista crítica, que para nada busca repetir la victimización femenina de la objetivación sexual. Greene deja claro que el feminismo que él analiza está supeditado por factores de clase, edad, generación, contexto geográfico, temporalidad, etcétera. Aquí se hace un análisis desde la crítica, pero también desde la “frontera” que cuestiona la norma e incita al “pecado”, y, para ello, esta rockera basta como ejemplo. Asimismo, se apela a la idea de *masculinización de las rockeras* e invita a pensar de “otra forma”, donde las mujeres están a la “ofensiva y no a la defensiva, para ser sexualmente activas y no pasivas” (2012: 75).

Hablamos, así, de posiciones políticas que se desarrollan en expresiones culturales y artísticas cotidianas en Latinoamérica.

Bajo esta visión, es necesario mencionar el trabajo de Carmen de la Peza (2008); en éste, a pesar de no hacer énfasis en una teoría feminista, hace un análisis del fenómeno rockero desde la cultura popular, cargado de prácticas simbólicas que dan sentido a “una realidad” que no se aleja de sistemas normativos, pero en la cual los/as sujetos rockeros/as sí pueden posicionarse políticamente. La autora habla del proceso estético-ético y político que se expresa también en lo corporal de dichas prácticas, y especifica una relación dialógica propuesta entre práctica y discurso. De la Peza explica que el rock es un dispositivo de enunciación que ha sido un espacio privilegiado de subjetivación en las nuevas generaciones consideradas como culturas juveniles, pero también es un espacio que permite reconfiguraciones de género y posicionamientos políticos de subversión femenina. Sin embargo, ni la subversión, ni el cruce de la “frontera” de “lo femenino”, ni la resignificación son dados de forma “automática”, por el contrario, están cargados de luchas, negociaciones y estrategias que las mismas mujeres producen y reproducen.

En la misma línea, bajo un lente crítico feminista y de estudios culturales, Merarit Viera (2008, 2013) analiza cómo las rockeras producen una representación y autorrepresentación de su cuerpo a partir de sus experiencias, pero desde un contexto geográfico, además de simbólico, fronterizo: Tijuana. Viera hace un estudio de la significación del cuerpo femenino, donde las experiencias de las rockeras son el parte aguas para hilar nuevos procesos de construcción identitaria femenina en la contemporaneidad. La autora asegura que el rock es una “tecnología de género” (De Lauretis, 1996 [1989]) donde se producen representaciones femeninas y masculinas que son apeladas, resignificadas o producidas por las rockeras con fines de reconocimiento artístico.

Para Viera (2013), el estilo de vida rockero origina prácticas propias en las cuales las mujeres se posicionan y negocian en un espacio dominado por los hombres.

La autora saca a la luz cómo las rockeras tijuaneneses construyen y materializan la representación de su cuerpo a partir de un complejo entramado de negociaciones que dialogan con su poder-hacer/saber en el rock, ya sea ejecutando un instrumento o cantando en una banda. Pero su actuación oscila en un constante “ir y venir” entre diversos ámbitos sociales que constituyen su propia autorrepresentación como mujeres. Así, finalmente Lauretis concluye que las jóvenes rockeras se apropián de mecanismos que sostienen el rock como una tecnología de género, pero desde una “diferencia” estratégica que a veces logra subvertirlo, tocando “puntos excéntricos” (De Lauretis, 1993), es decir, fisuras y momentos de tensión. En este sentido, Viera (2013) afirma que el camino para ser reconocidas como mujeres y como rockeras se hace múltiple desde su propia adaptación al contexto rockero, pero también a lo que sus actos de “agencia” logran cambiar para poder ser consideradas como “sujetos excéntricos” (De Lauretis, 1993).

Como hasta ahora se ha expuesto, el rock demuestra que, por un lado, es un espacio subversivo, pero a su vez es un espacio productor de género. Las mujeres apelan a su participación en éste, mediante experiencias que les permiten cuestionar e hilar otras formas de femineidad, por lo tanto, existe un posicionamiento político que no siempre está dibujado a través del activismo, pero que se devela mediante la música y la acción de ser reconocidas como artistas y “músicas”. El cuerpo, el deseo, la sexualidad están intrínsecamente vinculados con sus experiencias, pero también con sus capacidades de actuar. Las

autoras (y el autor) que hasta ahora mencionamos lo saben, y aun cuando argumentan la contradicción del rock como alterno develan que, desde un análisis feminista, éste sigue siendo un espacio misógino y masculino (De la Peza, 2008; Viera, 2013). Además, también presentan a mujeres actuando desde la música, que se crean a sí mismas desde la excentricidad, la subversión y la interpellación que hila otras maneras y devenires de ser mujer.

SIN PEDIR PERMISO PARA CAMBIAR LA HISTORIA

En esta sección, nos interesa dar a conocer ciertas estrategias de lucha de mujeres que se nombran como *feministas*, la mayoría de las veces, y que proponen formas contestatarias de empoderar a las mujeres desde lo que se ha denominado *agencia cultural*. Es decir, aquí vamos a trabajar con un grupo de iniciativas, prácticas artísticas y pedagógicas que, a través del uso de la cultura y sus artefactos, desde perspectivas no académicas, autogestionadas, populares, comunitarias y creativas, apuestan por la transformación social desde una táctica de lo “okupa”, proponiendo formas diversas de la política. En ese sentido, las agencias culturales, expresadas en el graffiti, la música, el cine, la calle, devienen el mecanismo por el cual se propone una revolución donde podamos bailar y hacerlo a nuestra manera. Son, en suma, esa “continuación de la política por otros medios” (Hall citado en Castro-Gómez, 2001: 2).

Nuestros sueños son sus pesadillas. Situadas en la ciudad de La Paz, Bolivia, Mujeres Creando afirman su posición como mujeres, feministas, indígenas, lesbianas. Para ellas, la calle es un espacio contradictorio de posibilidades para las mujeres, pues la acción colectiva organizada les permite transformar zonas de peligro en escenarios de placer y memoria. Sus intervenciones buscan

desmitificar la ficción público/privado, para lo cual, echan mano del graffiti y de la producción audiovisual. Sus grafitis están constituidos por denuncias explícitas de situaciones personales que sirven como herramientas de defensa personal para las otras, incitan a un momento íntimo y reflexivo con un espacio físico-histórico que ha negado el cuerpo de las mujeres y su posibilidad de interactuar creativamente sobre éste.

Desde una política feminista, de autonomía en relación con el Estado, no violenta pero rebelde y colectiva, Mujeres Creando plantean “el cambio social como un hecho creativo” (2005: 231) que desestructura las actuales relaciones sociales y construye nuevas. Para ellas, el feminismo es, ante todo, una alianza entre mujeres rebeldes, quienes han desarrollado de forma intuitiva la capacidad de “desacato al mandato patriarcal” (2005: 244), constituyendo una práctica social transformadora con la cual han actuado desde hace dieciocho años en Bolivia, haciendo de la pared el papel de las canallas, proletarias del discurso y sus significados.

Si te dicen perra (1999), Lima, Perú. La zona metropolitana de la ciudad aparece empapelada de afiches que afirman: “Si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, porque te pusiste una falda muy corta y traicionera”; “si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos”; “si tu ex te dice perra está en su derecho, está dolido porque lo dejaste”. Como fondo de los afiches se observa la imagen de una perra de la especie canina: negra, sin pedigrí, casi deshecha, pero desvergonzadamente feliz. Por último, en la parte inferior de cada afiche se observa una dirección electrónica: hablaperra@hotmail.com. ¿Quién pudo osar semejante transgresión? ¿Cómo echar al bote de la basura más de veinte

años trabajando en pro de la imagen de la mujer para que no se le asocie siempre, de manera despectiva, con el trabajo de la prostitución? Éstos fueron algunos de los interrogantes que suscitaron esta puesta en escena, esta intervención plástica.

Con su propuesta, Natalia Iguiñiz apuesta por una transformación de las maneras como representamos el mundo y las identidades, desde la parodia, la intervención artística y el uso de las nuevas tecnologías. Con esa intervención se abren fisuras que perturban las representaciones más hegemónicas y políticamente correctas, agenciando, así, espacios para la emergencia de identidades políticas estratégicas, donde se reapropia el insulto y se le vacía de contenido. Por ello, consideramos *Perrahabl@* como un antecedente de suma importancia de lo que puede llegar a ser la agencia cultural en Latinoamérica, pues allí el cruce entre las representaciones de género, el arte y la deconstrucción de toda una cultura misógina que las hace posibles están más que dadas (Garzón, 2005).

Nuestro deseo es nuestra revolución. Mujeres al Borde es eso: una apuesta por el deseo y la libertad:

Desde este borde, proponemos inventar nuevas palabras para nombrarnos de otros modos que se parezcan más a lo que queremos estar siendo, hacer visible lo que siempre ha estado invisible a través de nuestras propias imágenes, retar la amargura y la violencia del orden de género, heteronormativo y patriarcal con nuestras carcajadas, nuestro humor, nuestro arte, nuestro placer y nuestra creatividad (Mujeres al Borde, 2009: s/p.).

Ana Lucía Ramírez y Claudia Corredor han hecho un trabajo incansable, desde el audiovisual, el periodismo y el teatro, durante más de doce años, que hoy recorre todo el sur de las Américas, en pro de desestructurar el mundo simbólico e imaginario pensado desde lo heteronormativo y que, como lo dice uno de sus cortos más representativos: “no a toda Barbie le

corresponde un Kent” (Ramírez y Corredor, 2004). Con varias escuelas de producción audiovisual, muchas puestas en escena, infinidad de caminates en el Sur, las chicas al borde proponen una revolución cultural y social de gran alcance porque esta última entra, de lleno, en el mundo de lo simbólico e imaginario, en donde la lucha por lo que significa el cuerpo y la diferencia sexual que lo marca es el punto de partida como el lugar por descolonizar. Así, este colectivo se adscribe al desafío feminista de “evacuar” las prácticas artísticas, para rellenarlas de nuevos sentidos. Nuestro deseo es nuestra revolución, eso es todo y con eso es suficiente.

Si no puedo bailar. El Toque lésbico, en Bogotá, es una batucada que con tambores y alegría nos tomamos las calles como un acto político de visibilización de nuestra existencia lesbiana. Porque creemos que la música es un medio que dice, propone y sintetiza propuestas políticas transformadoras, el *toque lésbico* utiliza los tambores para crear territorios libres de opresiones, ahuyentar la discriminación por cuestiones de sexualidad, raza, clase y género y atraer la libertad para todos los grupos humanos (Garzón Martínez, 2013: 2).

La batucada es un proyecto de mujeres lesbianas que ve la luz en la marcha del orgullo LGBT, realizada en Bogotá en 2009. Y desde entonces empieza a ser parte importante de todas las manifestaciones feministas en la ciudad. Claro, ésta no es la única experiencia que existe en Latinoamérica. De hecho, en la región hay muchas batucadas lésbicas y feministas, todas trabajando en sintonía. Aquí la consigna es una: revolucionar lo que sabemos, lo que creemos saber, por lo que luchamos, lo que amamos, los cuerpos y sus ritmos. Ahora bien, al respecto, existe un aspecto importante: ésta funciona como una escuela de formación, no sólo feminista, también musical. En efecto, muchas de las chicas que integran la batucada han llegado allí sin mayor formación, porque tampoco se necesita. La batucada se encarga

de enseñar, de orientar y de ser solidaria. Entonces, el toque lésbico, cada vez más, se consolida como un laboratorio feminista que apela al trabajo con la cultura, entendida en un doble sentido: como mundo simbólico, pero también como horizonte de intervención con miras a aportar a la transformación y a la producción de condiciones de posibilidad para la transformación social.

Hemos querido reseñar brevemente estas experiencias de agencia cultural porque las consideramos ejemplos sobre qué se puede hacer desde la cultura y el poder para interferir en el orden normativo, ya que es hora de que las mujeres, feministas o no, se asuman a través de una conciencia rebelde, subalterna, crítica, porque lo que está en juego es la vida misma.

“NINGUNA GUERRA EN MI NOMBRE”

Aquí no hemos intentado dar una única versión de cómo se da y qué representa la intersección entre feminismo y estudios culturales en nuestra región. Ésta no es la única forma de contar la historia, ni tampoco es la verdad absoluta, pues entendemos que todo campo de producción de conocimiento se constituye a partir de sus múltiples definiciones, muchas veces polifónicas e interesadas. Sólo queremos asegurar que, sin la pregunta por lo político, sin un cuestionamiento por el deseo, sin una práctica autorreflexiva, sin un conocimiento situado, sin un contextualismo radical y sin la orientación de la intervención como la posibilidad de producir reacciones, el feminismo y los estudios culturales no son y no nos interesan, siempre pensando que esta posición, este riesgo, no tiene garantías (Grossberg, 1997; Garzón, 2013; Garzón y Mendoza, 2006; Hall citado en Restrepo, 2012).

En este punto no hemos llegado tan lejos como se necesita, pero hemos dado un primer paso en el camino que nos urge transitar. Un camino que tiene como lugar de partida la metáfora de la lucha, porque estamos en guerra, simbólica, epistemológica y material. Pero nuestra lucha, como bien afirman Mujeres Creando, implica un giro: “para nosotras, luchar se conjuga con amar, con sentir y con crear, si no, esa lucha te destruye en vez de hacerte crecer” (2005: 202). Si es verdad, como afirma Lawrence Grossberg (1997), que el mundo cambia y puede cambiar, entonces siguen teniendo sentido prácticas intelectuales cuyo principio y fin sea la transformación social, y es ahí donde el cruce que nos inquieta puede hallar su potencial, para que la metáfora se transforme en una consigna por resemantizar siempre: “Ninguna guerra en mi nombre”. Si esto es posible, entonces, desafiamos a los ángeles a nombrar la vida (Paredes, 2010).

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor (2008), *Crítica cultural entre política y poética*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Brunsdon, Charlotte (1996), “A Thief in the Night: Stories of Feminism in the 1970s at cccs”, en David Morley y Kuanhsing Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, Londres.
- Cárdenas, Ximena (2007), “Salud mental y mujer: mecanismos de una interpellación ideológica desde el ciberespacio”, en María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza (coords.), *Mundos en disputa: intervenciones en estudios culturales*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Castellanos, Rosario (1992), “Sobre cultura femenina”, en *Debate Feminista*, año 3, vol. 6, septiembre, México, pp. 260-286.
- Castro, Maricruz (2012), “El género, la literatura y los estudios culturales en México”, en *Estudios sobre las culturas*

- contemporáneas*, vol. xvii, núm. 35, México, pp. 9-29.
- Castro-Gómez, Santiago (2001), “Carlos Reynoso. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa, 2000”, Ponencia presentada en el I Encuentro Internacional sobre Estudios Culturales Latinoamericanos: Retos desde y sobre la Región Andina, Quito, 13 al 15 de junio.
- (2003), “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional una visión desde los intersticios”, en *Revista Iberoamericana*, vol. xix, núm. 203, abril-junio, pp. 343-353.
- De Lauretis, Teresa (1993), “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”, en María Cangiamo y Lindsay DuBois (comps.), *De mujer a género, teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- (1996 [1989]), “La tecnología del género”, en *Revista Mora*, núm. 2, Buenos Aires, pp. 6-34.
- De la Peza, Carmen (2008), “Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México (1968-2006)”, en María de la Peza (coord.), *Comunidad y desacuerdo. Comunicación, poder y ¿nuevos? Sujetos de la política*, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)-Xochimilco / Fundación Manuel Buendía, México.
- Foucault, Michel (1989), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2003 [1977]), *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Franco, Jean (1989), *Plotting Women*, Verso, Londres.
- Franklin, Sarah, Celia Lury, y Jackie Stacey (eds.) (1991), *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*, Harper Collins Academic, Londres.
- Garzón, María Teresa (2005), “Si te dicen perra... tienen razón”, en *Nómadas*, núm. 23, Universidad Central-Iesco, Bogotá, pp. 195-201.

(2007), “Montserrat Ordóñez y la ‘escritora excluida’. Notas sobre la crítica literaria feminista en Colombia”, en María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza (eds.), *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

(2013), “Hacerse pasar por lo que una no es”, libro inédito.

Garzón, María Teresa, y Constanza Mendoza (2006), *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*, Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Bogotá.

González, Isabel (2009), “Mujeres que ‘interrumpen’ procesos: las primeras antologías feministas en los estudios culturales”, en *Revista Estudios Feministas*, vol. 17, núm. 2, pp. 417-443.

Grau, Olga (2012), “Las implicancias de la gura andrógina para pensar la diferencia sexual”, en *Nomadías. Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina*, núm. 16, noviembre, pp. 187-196.

Greene, Shane (2012), “Hay chicas que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta”, en *Tabula Rasa*, núm. 17, julio-diciembre, pp. 63-93.

Grossberg, Lawrence (1997), “Cultural Studies: What’s in a Name? (One more Time)”, en *Bringing it All Back Home. Essays on Cultural Studies*, Universidad de Duke, Durham.

Hall, Stuart (1992), “Cultural Studies and its Theoretical Legacies”, en Lawrence Grossberg y Cary Nelson (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, Nueva York / Londres.

(1996), “Who Needs ‘Identity?’”, en Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, Londres.

(2010), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*, Universidad Javeriana-Instituto Pensar / Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Envión, Popayán.

Hopenhaym, Fernanda (2012), “El género como componente transversal en los estudios culturales”, en *Revista Interpretando: Nuevas Miradas sobre el Acontecer Humano*,

núm. 4, marzo.

Martín-Barbero, Jesús (1997), “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes que esta etiqueta apareciera”, en *Dissens*, núm. 3, pp. 47-53.

Mauss, Marcel (1950), *Las técnicas corporales*, Puf, París.

Mc Robbie, Angela (1994), *Postmodernism and Popular Culture*, Routledge, Londres.

Morris, Meaghan (1990), “Banality in Cultural Studies”, en Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television*, Universidad de Indiana, Bloomington.

Mujeres Creando (2005), “No somos artistas, somos agitadoras callejeras”, en *La virgen de los deseos*, Tinta Limón, Buenos Aires.

Orellana, Marcela (2009), “Rosa Araneda: versera y cronista a pesar de todo. Emergencia de una voz femenina y popular en la segunda mitad del XIX”, en *Nomadías*, núm. 10, Santiago de Chile, pp. 133-144.

Paredes, Julieta (2010), *Hilando no desde el feminismo comunitario*, El Rebozo, México.

Pratt, Mary (1989), *Amor brujo*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Ramírez, Lucía (2007), “Memorias de niñas raras”, en María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza (coords.), *Mundos en disputa: intervenciones en estudios culturales*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Restrepo, Eduardo (2012), *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*, Siglo XXI, Buenos Aires.

(2010), “Introducción”, en María Teresa Garzón y Constanza Mendoza, *Mundos en disputa, intervenciones en estudios culturales*, Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Bogotá.

Reverter, Sonia (2009), “El ruido de la teoría feminista”, en *Cuadernos Kóre. Revista de Historia y Pensamiento de Género*, núm. 1, Madrid, pp. 53-68.

- Richard, Nelly (2009), “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, en *Debate Feminista*, año 20, vol. 40, pp. 75-85.
- Rivera, Silvia (2010), *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- Rovira, Guiomar (1996), *Mujeres de maíz*, Virus, Barcelona.
- Szurmuk, Mónica, y Robin Irwin (2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Siglo XXI / Instituto Mora, México.
- Valenzuela, José (2005), “Los estudios culturales en México”, en *Estudios de Historia y Sociedad*, núm. xxvi, pp. 159-162.
- Viera, Merarit (2008), *Identidades narrativas de mujeres en el rock: un estudio en Tijuana*, Universidad Autónoma de Baja California / Maestría en Estudios Socioculturales-El Colegio de la Frontera Norte, México.
- (2013), *Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanense*, Doctorado en Ciencias Sociales, UAM-Xochimilco, México.
- Women's Studies Group (eds.) (1978), *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination*, Hutchinson, Londres.
- Zambrini, Laura (2010), “Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo”, en *Nomadías: Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina*, núm. 11, diciembre, Santiago de Chile, pp. 130-149.

En red

- Cutrufelli, María (2004). “Creación y crítica literaria en femenino”, en *Proyecto polite, saberes y libertades*, asociación italiana de editores, Sevilla, recuperado de <www.aie.it/polite/spacutrufelli.pdf>.
- Mujeres al borde (2009), “Gente queer al borde”, en *Mujeres al borde*, recuperado de <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache.bieeqyscqkgj:wwwmujereslaborde.org/pip.php%3farticle3+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co>>.
- Ramírez, Ana, y Claudia Corredor (2004), *¿A qué juega barbie?*

[cortometraje en red], recuperado de <<http://www.mujeresalborde.org/spip.php?article24>>.

Notas

¹ Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Nómadas*, núm. 40 del Instituto de Estudios Sociales, Universidad Central, Bogotá, en abril de 2014, pp. 158-173. Recuperado de <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105131005011>>. Agradezco a mis compañeras de camino haber apoyado la idea de volver a publicar el artículo en este libro.

² No obstante, la inserción del feminismo en los *cultural studies* no fue tan tersa ni tan pacífica como se suele afirmar. Véase Brunsdon (1996), Women's Studies Group (1978), Franklin *et al.* (1991), González Díaz (2009).

UNA HISTORIA DE IRREVERENCIAS: EL FEMINISMO EN MÉXICO

Ana Lau Jaiven¹

En este texto analizo el activismo de los grupos feministas y su posiciones discursivas a lo largo de más de cuarenta años tejiéndolos con las prácticas artísticas que se relacionaron con los distintos movimientos. Parto de la premisa de que cuando las mujeres se levantan por demandas para su género, se inicia una práctica ciudadana que va a desplegarse desde la década de los setenta en una multiplicidad de agrupaciones que tendrán como sujetos de acción a mujeres de orígenes, edades, clases sociales y oficios diversos. La lucha de estas mujeres que se autodefinirán como feministas tomará un curso distinto cada vez que los procesos sociales, políticos y económicos así lo requieran, de ahí que desde estar en contra de las instituciones y los partidos políticos, transitarán de ese activismo comprometido a uno asalariado y participativo políticamente. Junto y cobijado por esas corrientes feministas aparecerán también expresiones estéticas encabezadas por jóvenes mujeres que daban cuenta de lo que ocurría utilizando otros lenguajes alternativos que también buscaban cambiar las condiciones de subordinación femeninas. Esgrimirán un comportamiento irreverente, contestatario o simplemente “diferente”, como veremos...

Los feminismos —en tanto movimiento social reivindicativo— se han convertido en disciplina que se enseña, así como en ideas y teorías como en prácticas sociales; si bien en algunas demandas se muestran con ideas homogéneas, una de sus características gira alrededor de sus constantes debates por lo que se manifiestan de diferentes maneras y en variadas corrientes. Definirlos es una tarea formidable, ya que existen múltiples

acercamientos y concepciones que no aprehenden en su totalidad la diversidad de esos feminismos. También porque toda definición es restrictiva y excluyente. No obstante, me atrevo a decir —en una primera aproximación— que el feminismo representa un abanico de puntos de vista enfrentados a la dominación patriarcal y al cambio social desde muchas posiciones de acuerdo a las sujetos que se acercan a militar. Sonia Álvarez afirma que el feminismo puede ser pensado, más que como un movimiento unificado, como un campo discursivo de acción/actuación, amplio y heterogéneo que no se limita a los grupos u organizaciones denominados feministas, sino que se extiende a otros grupos y espacios de actuación (Álvarez, 1998).

Eso me lleva a señalar que la teoría feminista es una teoría crítica de la sociedad, que permite ver cosas que otros no percibirían a primera vista, es decir, donde unos ven protección y deferencia hacia las mujeres, otras vemos explotación y paternalismo, feminización de la pobreza, normalización, violencia, explotación y desigualdad (Freedman, 2004: 25). En efecto, se puede tomar como punto de partida la premisa de que los feminismos se ocupan de la situación de subordinación y carencia de poder que sufren las mujeres en la sociedad y de la discriminación con que se enfrentan en razón de su sexo. Además, todas aquellas que nos identificamos como feministas exigimos un cambio en el orden social, económico, político y cultural para reducir y, finalmente, superar la discriminación, sometimiento y violencia de que son objeto las mujeres con la finalidad de transformar las representaciones de poder tanto simbólico, social, como en el nivel individual o personal.

Por lo anterior, resulta difícil definir el término feminismo a partir de un conjunto de conceptos cerrados o estáticos. Lo que

podemos hacer es explicarlo a partir de su origen y desarrollo históricos. Cito dos ejemplos: el término feminismo es relativamente moderno. Por largo tiempo se creyó que fue Charles Fourier quien lo acuñó. Genevieve Fraisse dice que al parecer se empleó por primera vez en 1871, en un texto médico francés, para designar la interrupción del desarrollo de los órganos y caracteres sexuales en pacientes masculinos que aparentemente sufrían una “feminización” de su cuerpo (Fraisse, 1991: 193).² Alejandro Dumas hijo, escritor francés republicano y ferviente antifeminista, lo utilizó en un panfleto de 1872 intitulado “L’homme-femme”, sobre el tema del adulterio, para calificar a las mujeres que se comportaban de manera masculina. Es decir se usó como feminización de los varones y/o para denotar virilización de las mujeres (Fraisse, 1991: 194). Este tipo de confusión de género subsiste hasta la fecha, ya que se piensa que las feministas contravienen las diferencias naturales entre hombres y mujeres.

Además el vocablo *feminismo* surgió después de que algunas mujeres comenzaran a cuestionar su situación de inferioridad y a demandar mejoras en su condición. Este término no fue en un principio señal de identificación para quienes luchaban por los derechos de las mujeres, sino que poco a poco algunas fueron introyectándolo y empezaron a utilizarlo y a autonombrarse feministas.

Ello permite interrogarnos sobre los criterios para usar el término, así como para distinguir como feminista a una persona, a un grupo o a una acción. Por lo tanto, me pregunto, ¿es necesario que exista un propósito determinado a fin de emprender la lucha feminista? Considero que sí, que el reconocimiento como feminista no es para todas las mujeres que luchan por

reivindicaciones, por ejemplo de servicios como luz o agua, o por la paz, lo que serían reivindicaciones inmediatas de género; hay quienes califican estas demandas como pertenecientes al movimiento amplio de mujeres, que en México se desarrolló en la década de los ochenta y que mediante la lucha se concientizaron y convirtieron sus reclamos en feministas (Lamas, *et.al.*). Si es así, entonces debo complejizar mi pregunta desde otro lugar, ¿qué distingue o identifica a las personas como feministas y qué términos debemos utilizar? En la actualidad resulta bastante complicado reconocer entre mujeres feministas y quienes se dicen feministas y/o solo se declaran ser seguidoras “del género”, ¿querrá esto decir que existen distintas maneras de ser feminista? Identificarse como feminista implica, entre otras cosas, asumir una conciencia y una praxis crítica y cuestionadora que luche por transformar las relaciones inequitativas de poder entre hombres y mujeres o seres humanos/as, entre éstas/os y otros seres vivos a favor de una vida digna. El patriarcado se ha desplegado de múltiples formas, lo que ha provocado relaciones de subordinación que llevan a desequilibrios y jerarquización de las relaciones entre ambos sexos, entre sexos y entre lo humano y la vida, y hay que pugnar por desaparecerlas.

La palabra feminismo, opina Yasmine Ergas, “no designa una realidad sustancial cuyas propiedades pueden establecerse con exactitud; por el contrario, se podría decir que con el término feminismo se indica un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y a la capacitación de los sujetos femeninos” (Ergas, 1993:543).

Los feminismos tienen como objetivo interpretar, deconstruir y avanzar sobre la opresión de las mujeres y todas las personas en condición de subalternidad a fin de proponer vías de solución para

su emancipación. Se define también como un conjunto de ideas y de prácticas que las mujeres feministas desarrollan cuando luchan por reivindicaciones de género. Estas acciones buscan transformar las relaciones de poder en y entre los géneros, superar la desigualdad y cuestionar los papeles tradicionalmente asignados a ambos sexos y desaparecer las jerarquías.

De lo anterior se infiere que los movimientos feministas son movimientos socioculturales³ que cuestionan valores, creencias y normas arraigadas en la sociedad que asignan a las mujeres roles subordinados respecto a los varones. El principio básico en que descansó la lucha por la liberación de las mujeres en un primer momento, era que todas ellas eran iguales, ya que sufrían una misma opresión. Esta aseveración que por un tiempo se discutió ya no es procedente, porque existen visibles diferencias entre las mujeres que se expresan en diversidad de reivindicaciones, en diferencias de clase social, étnicas, etarias, generacionales, de opción sexual, todas variables que cruzan las condiciones de los géneros. A esto hay que sumarle que las mujeres por el espacio social que ocupan se encuentran en la intersección de múltiples identidades de clase, de género, de etnia, de edad.

LOS FEMINISMOS MEXICANOS⁴

En un momento en el que el Estado y sus instituciones no eran capaces de solucionar los conflictos sociales y enmarcado en un proceso de transición hacia la modernización de México, cuando los canales de participación parecían estar cerrados y la búsqueda de una mayor democratización era la utopía a alcanzar, aparecieron grupos de mujeres que rechazaban el orden prescrito, cuestionaban la subordinación y proponían subvertir las costumbres imperantes. El movimiento estudiantil mexicano de

1968, al igual que el de otra parte del mundo, propició que el descontento femenino tomara el camino de la organización y de la protesta y con ello las mujeres se conformaron, al igual que otros actores, en nuevos sujetos sociales. Los feminismos mexicanos fueron el resultado del agotamiento del modelo de desarrollo estabilizador, el cual respondió a la ebullición de nuevas ideas en el seno de las élites intelectuales e incluso de un importante crecimiento de la izquierda mexicana de donde algunas provenían (Tuñón, 1997: 65). Asimismo, “la relación entre arte y feminismo, apunta Rita Eder, tomó dos direcciones: por un lado una mirada crítica sobre el sistema artístico y un deseo por crear arte feminista vinculado a la causa de la mujer, denunciando la subordinación” (*Fem*, 1984: 10).

Estos feminismos de la nueva ola compartieron puntos de coincidencia con los movimientos feministas del mundo occidental: un origen urbano, una cultura universitaria y un desencanto ante el escaso margen de participación femenina en el ámbito público y una acendrada animadversión contra las normas patriarcales. Este proceso dotó a esos movimientos surgidos entonces en el país de un rasgo peculiar y específico, ya que a diferencia de lo que aconteció en Estados Unidos y algunos países de Europa, éste surgió derivado de partidos políticos y organizaciones sociales de izquierda y en algunos casos, como desprendimiento de éstos. De inicio planteó la democratización de la vida cotidiana y de las relaciones entre los géneros.

Justa Montero afirma que “el movimiento feminista y los grupos que lo van a conformar, surgen ante la necesidad de actuar sobre un arraigado conflicto, que atraviesa a la sociedad, determinado por el hecho de ser mujer o varón” (2006). Es por ello que sobre esa diferencia biológica inicial se articulan los procesos

que otorgan poder a los hombres sobre las mujeres y generan discriminación y desigualdad. Este conflicto responde a una de las características estructurales del modelo de organización social, que requiere y define a un nuevo sujeto social que son las mujeres, quienes protagonizan el discurso y la acción colectiva de denuncia a los límites que impone a su libertad la sociedad patriarcal (Montero, 2006: 167-169).

Los primeros grupos que conformarán lo que hoy conocemos como movimiento feminista aparecen en México en 1970. La lucha de estas mujeres integrantes del “nuevo” movimiento tendrá características diferentes de las de sus antecesoras, ya que en primer lugar no giró alrededor del sufragio. Habían transcurrido 17 años desde la obtención del voto, por lo tanto ahora la lucha estaría encaminada a revolucionar la vida cotidiana y a cuestionar las relaciones entre hombres y mujeres más allá de las cuestiones de igualdad legal. Para ello, estas jóvenes mujeres se proponían mostrar y difundir los campos donde la dominación era más patente: el hogar (la doble jornada de trabajo), la actividad laboral (remuneración menor), los medios de comunicación masiva (mujer-objeto, consumista), la calle (violencia sexual), la discriminación legal y el goce del cuerpo como centro.

Algunas de las condiciones que favorecieron la aparición de esta nueva ola, se explican por una mayor inserción de las mujeres en el mercado laboral y en la educación superior, el desarrollo de métodos anticonceptivos más seguros y accesibles, (la píldora) más posibilidades de acceso a la educación y ciertos cambios en su situación jurídica y sobre todo una liberalidad de las relaciones sexuales y cambios de actitudes y costumbres de la juventud de los sesenta (rock, derechos civiles, reconocimiento a la

homosexualidad y a la discapacidad). Además, entre los factores coyunturales de tipo sociopolítico que igualmente propiciaron ese surgimiento fueron la recomposición de fuerzas políticas y sociales surgidas de los recientes sucesos del movimiento del 68 y una apertura política fomentada como reacción ante los sucesos de ese año.

A finales de la década de los sesenta en México, se gozaba de crecimiento económico, solidez monetaria y estabilidad política. El modelo desarrollista intentaba ponerse en práctica con base en una política que favoreciera a los sectores de la burguesía industrial en detrimento de la clase trabajadora y de las capas medias. Estas últimas comenzaron a resentir la concentración del poder político y ahí fue donde el régimen comenzó a sentir la presión. Fueron precisamente los beneficiados por el sistema quienes se inconformaron y participaron en las manifestaciones públicas que en 1968 irrumpieron contra el gobierno poniendo en duda la legitimidad de las instituciones vigentes. El movimiento estudiantil reveló la inhabilidad del gobierno para responder a demandas de carácter limitado, que iban más en el sentido de una reforma que de un cuestionamiento global del sistema social. La participación de mujeres en variadas actividades las empujó a organizarse y demandar ser consideradas como sujetos epistémicos y políticos.

Los feminismos se van a configurar a partir de un doble proceso: el personal y el colectivo. Las mujeres que lo van a integrar, se rebelan contra aspectos particulares de su condición y manifiestan las situaciones que viven y perciben, como injustas; y la dinámica colectiva genera la identificación de unas con otras y de las subordinaciones a las que están sometidas. (Montero, 2006: 169).

El régimen de 1970-1976 intentará dar cabida a la participación de nuevos sectores de la población dentro del aparato estatal y para ello abrirá algunos canales de comunicación destinados a solventar tensiones sociales. Aparecerán sindicatos disidentes e independientes del control estatal, de maestros, electricistas, ferrocarrileros, y movimientos campesinos. Los feminismos mexicanos aparecieron también en estos momentos.

Los grupos feministas activos de entonces emergieron de sectores urbanos, clasemedieros y universitarios. El surgimiento de los grupos de liberación femenina fue el resultado de varios factores a través de los cuales algunas mujeres tomaron conciencia de la opresión de que eran objeto y la encauzaron como lucha política autónoma. Hay que destacar el carácter plural del movimiento, de su teoría, práctica y realidad organizativa, frente a cualquier visión dogmática, ya que no hubo una única manera de analizar y representar la subordinación de las mujeres, es por ello que me refiero a la diversidad en los feminismos. Los feminismos van a dar cabida a los procesos y grupos que asumen explícitamente una postura crítica ante las múltiples formas en que la categoría mujer se construye como subordinación (Mouffe, 1993: 21).

A lo largo de los años han aparecido y desaparecido grupos, organizaciones y colectivos feministas vinculados a diferentes reivindicaciones, aunque todos concuerdan con la demanda de lo que hoy se conoce como democracia inclusiva. La creación del pequeño grupo, sin determinación de jerarquías en su seno y un profundo rechazo hacia las formas de organización tradicionales fue una característica predominante en los primeros años y tuvo un impacto en la formación teórica de los feminismos así como de sus reivindicaciones. Su lema: “lo personal es político” daba

cuenta de que los problemas considerados privados no son otra cosa que el resultado de relaciones sociales de poder encarnadas en la intimidad (Serret, 2012: 39). Estas mujeres buscaban mostrar la dicotomía que existe entre el ámbito público y el privado. Lo llevaron a cabo atreviéndose a ser irreverentes frente a la tradicional manera de hacer política masculina y de organizarse.

La mayoría de los grupos se nucleó en torno a la reflexión y análisis de la condición femenina: la maternidad, la doble jornada de trabajo, la sexualidad, la violencia, la domesticidad y sus relaciones de poder al interior de la familia. Al mismo tiempo que las feministas reclamaban su autonomía, cuestionaban el modelo de mujer imperante y la carencia de ejercicio ciudadano en el hogar. La legitimación y visibilización de las mujeres en la sociedad es una cuestión cultural. La idea de que la democracia solo se cumpliría con el voto será debatida por las feministas al esgrimir un ejercicio igualitario de las libertades que condujera a desaparecer dinámicas de desigualdad entre las personas. El lema tomado de las feministas chilenas reflejerá lo que pensaban: “democracia en el Estado, la calle y la cama”.

Algunos eventos sociales y políticos acaecidos durante la década de los setenta como la movilización popular, la celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975, las Reformas Políticas de 1977 y luego las de 1986 que legalizaron a los partidos de oposición, originaron que las feministas cuestionasen también su praxis al interior de los grupos. Por un lado, se abrió la preocupación por un mayor acercamiento a las “masas” de mujeres y, por otro, la necesidad de unirse entre sí y de formar alianzas con los partidos a fin de consolidar y estructurar un movimiento.⁵

El establecimiento de coaliciones, redes y frentes ha sido otra manera de intentar unir distintas corrientes de pensamiento buscando enarbolar demandas en conjunto. Esta forma de operación ha tenido éxitos y fracasos. Aborto libre y gratuito, el combate a la violación y a todas las formas de violencia hacia las mujeres han resultado ser los ejes comunes de lucha que siguen vigentes y aún no están resueltos. Actualmente se han añadido otros reclamos: la lucha contra la violencia hacia las mujeres (los feminicidios tipificados en la ley, la violación),⁶ los derechos sexuales y reproductivos y el respeto a la diversidad sexual.

A pesar de que en los primeros años los grupos esgrimieron su autonomía frente al Estado y su rechazo a la doble militancia, esto se fue transformando y poco a poco la acción pública de algunas feministas logró adicionar entre algunos sectores y medios de comunicación, no sólo su presencia, sino las ideas y propuestas que sostenían, mismas que todavía esperan permear a las distintas clases sociales, las esferas de gobierno, los partidos políticos, los sindicatos y las nuevas fuerzas sociales. De todos modos quiero subrayar que su presencia simbólica ha mantenido vivo al movimiento en la conciencia colectiva. Aunque definirse como feminista siga siendo motivo de desconfianza y peligro.

El accionar de los grupos feministas mexicanos ha pasado por varias etapas ante de constituirse en lo que hoy conocemos. En un ensayo que escribí en el 2000 (Lau, 2002), dividí en tres décadas la acción de los feminismos y aquí añado, una década más.⁷

1970-1982: ORGANIZACIÓN, ESTABLECIMIENTO Y LUCHA

Durante la primera etapa (1970 a 1982): “Organización, establecimiento y lucha”, aparecieron entre 1970 y 1975 cuatro grupos: Mujeres en Acción Solidaria (MAS), Movimiento Nacional

de Mujeres, Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) y el Colectivo la Revuelta, que representaron sin proponérselo las corrientes dominantes del feminismo europeo y norteamericano: la feminista liberal, la socialista y la radical, pero bajo una realidad sociopolítica distinta lo que resultó en múltiples desencantos. En 1972 dio inicio lo que considero fue la primer actividad radiofónica que se refirió a los feminismos: *El Foro de la Mujer*, emitido en la frecuencia de Radio UNAM, producido y conducido por la poeta, crítica de arte y escritora italo-guatemalteca Alaide Foppa —quien, además, impartía la cátedra Sociología de las Minorías en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la misma Universidad—. El primer programa se transmitió el viernes 26 de agosto de 1972 en el que entrevistó a Elena Poniatowska. Los programas tenían una duración aproximada de 15 minutos y una vez estructurados salían al aire los sábados por la mañana.⁸ Asimismo, se llevaron a cabo las primeras exposiciones del feminismo artístico mexicano, con motivo de la Primera Conferencia de la Mujer en 1975, “se realizó la exposición *La mujer como creadora y tema del arte*, donde se expusieron obras de hombres sobre mujeres y solamente participaron algunas pintoras como Leonora Carrington, María Lagunes y Geles Cabrera” (Mayer, 2004: 20).

Mientras tanto, hubo intentos por remontar el aislamiento en que se había confinado el movimiento, para combatirlo y trabajar unidas en torno a intereses comunes se constituyó arropada por varios grupos la Coalición de Mujeres Feministas en 1976, que acordó trabajar sobre tres ejes que desde entonces han sido prioritarios para la práctica feminista mexicana y que aún no se han resuelto: la despenalización del aborto a nivel federal, la educación sexual, la lucha contra la violación y la protección para

las mujeres golpeadas. La Coalición sirvió como elemento cohesionador de las demandas en que todos los grupos estaban de acuerdo. El 1 de diciembre de 1977 consiguieron presentar un primer proyecto para la despenalización del aborto, al que denominaron “por un aborto libre y gratuito”.⁹ Su órgano de difusión fue *Cihuat. Voz de la Coalición de Mujeres* que apareció en mayo de 1977 y se publicaron 5 ejemplares hasta marzo del año siguiente. La poca periodicidad de muchas publicaciones da cuenta de la dificultad de mantenerlas vivas y de la poca circulación que tenían.

El número doble de *Cihuat* del 23 de julio de 1977, da cuenta de una exposición feminista a la que denominaron como “Collage Íntimo” en donde participaron Lucila Santiago, Mónica Mayer¹⁰ y Rosalba Huerta.

Mientras se reunía la Coalición y cobijadas por ella se constituyó también en 1976 el Colectivo de Mujeres. Estas militantes pusieron en la mesa de discusión una problemática que las feministas no habían acabado por asimilar: la problemática que implicaba la doble militancia, es decir pertenecer a un partido político y a un grupo feminista. Provenientes del Partido Revolucionario de los Trabajadores, desde donde estudiaban abiertamente la problemática de las mujeres y analizaban la opresión femenina tratando de relacionarla con la lucha de clases, pero sin subordinarse a ella, entablaron relación con militantes del MAS y del MLM, y ante la necesidad de integrarse al feminismo comenzaron a funcionar como grupo de concientización y se acercaron a participar en la Coalición.

Arropadas e influenciadas por lo que estaba pasando con y en los grupos feministas, varias artistas soltaron su imaginación y se formaron dentro de una generación de mujeres a quienes

podemos considerar como las creadoras irreverentes; se dedicaron a la música, la pintura, el videoarte y el *happening* que luego se convertiría en perfomance. Sobresale, por ser de las primeras, Pola Weiss, videoartista, que desde 1975 y hasta su muerte en 1990 usó su cuerpo como texto, el sonido y la escritura en un proyecto radical para leer y escribir el mundo como lo veía para crear poesía (mx.globedia.com). En esta tónica en 1978, Magali Lara, Mónica Mayer y la misma Pola Weiss, participaron en una obra “explícitamente feminista” en el Salón 77-78 Nuevas Tendencias en el Museo de Arte Moderno. Cada una presentó sus obras: Lara una serie de dibujos en torno a la intimidad, Weiss dos video-perfomances y Mayer un tendedero rosa donde colgaban papelitos del mismo color con las respuestas de mujeres diversas a la pregunta: “como mujer, lo que más detesto de la ciudad es” (Mayer, 2004: 18).

Con estas manifestaciones se empezó a entablar un diálogo entre artistas y feministas dentro del cual algunas creadoras se acercaron al feminismo y su obra lo empezó a mostrar. No obstante, Mónica Mayer se queja precisamente de que “una de las grandes debilidades del arte feminista mexicano ha sido no encontrar en las feministas a su público natural. O las artistas feministas no hemos sabido responder a sus necesidades o ellas no han entendido que nuestros planteamientos son políticos, pero también artísticos” (Mayer, 2004: 36). En la misma tónica Eli Bartra añade certeramente que “la creación artística y el feminismo no es un matrimonio bien avenido” (Bartra, 2008: 9).

Desde la escritura y para dar cuenta de lo que estaba pasando en el ámbito feminista en octubre de 1976 se fundó la revista *Fem*¹¹ editada colectivamente por un grupo proveniente del MLM e ideada por Alaide Foppa y Margarita García Flores,¹² quienes

formaron el primer directorio colectivo. Su idea consistía en crear un espacio para la reflexión y análisis sobre la condición de “la mujer”. Esta revista, que se editó ininterrumpidamente hasta 2005, ha sido un referente imprescindible de los movimientos feministas y de la lucha por los derechos de las mujeres en México y América Latina. Atrajo, además, a feministas de todos los grupos y a académicas reconocidas quienes participaron escribiendo artículos originales, además de sus experiencias personales. Las cuestiones tratadas iban desde la historia de las mujeres hasta los temas que se debatían en el movimiento y que importaban a las mujeres, con el tiempo dividieron en secciones la revista. Hubo otras publicaciones de escasa difusión y duración, pero que contenían información importante como *La Correa Feminista* cuyos 19 números aparecieron entre 1991 y 1998; entre 1990 y 2014 se publicaron 50 números semestrales de *Debate Feminista* libro-revista con números monográficos y traducciones de artículos académicos.

La década de los años noventa vio nacer a lo largo del país a diversos grupos feministas que se organizaron buscando mejorar la condición de las mujeres y contrarrestar la violencia que cada vez se infiltraba, en algunas entidades. De esta manera aparecieron el Centro de Atención a la Mujer en Colima, el Centro de Orientación y Apoyo a la Mujer en Tamaulipas, la Red Estatal contra la Violencia hacia las Mujeres en Guerrero, Casa de la Mujer en Tijuana, Grupo de Mujeres de Morelos y otras más.

Como se observa, las feministas no sólo se organizaron y participaron en grupos de concientización y discusión, también hubo movimientos artístico-culturales que abarcaron varios escenarios y pluralidad de disciplinas artísticas: rockerás, actrices, escritoras, cineastas, pintoras, grabadoras, cantantes y

performanceras que ocuparon espacios y divulgaron las premisas de los feminismos de otra manera y con lenguajes distintos, aunque pareciera que no se ha trabajado sobre el tema.

Al mismo tiempo, los grupos feministas organizados no permanecieron estables y circulaban entre sí, abandonaban la militancia y/o volvían o se retiraban definitivamente, hay que subrayar que durante estos años el trabajo realizado por quienes persistieron en su empeño puso las bases de lo que en el futuro reivindicarían las hoy día jóvenes feministas. El caso del MLM resulta ilustrativo ya que fue uno de los grupos que más actividades impulsó, amén de haber interactuado con mujeres de otros grupos. Tras desaparecer dejó una estela de iniciativas que pusieron las bases de propuestas importantes.

Entre los intentos por hacerse notar y conseguir reconocimiento encontramos que del 7 al 9 de noviembre de 1977 tuvo lugar en la ciudad de México, el “Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer”, apoyado por el Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde participaron investigadoras de México, América Latina y Estados Unidos. Fue impulsado por feministas que buscaban que dentro de los círculos académicos se las tomara en cuenta en el marco de sus investigaciones y que se establecieran programas y/o centros de estudios de la mujer. A raíz del Simposio se organizó una exposición de pintura paralela en el Museo Carrillo Gil, curada por Alaide Foppa, Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol en donde participaron cerca de ochenta pintoras (Mayer, 2004: 22).

Esta etapa también vio aparecer varios grupos y colectivos de mujeres con distintos perfiles profesionales. Entre 1975 y 1982 estuvieron activos el Colectivo Cine Mujer, Lucha Feminista, el

Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias; en 1977 aparece Lesbos el primer grupo de lesbianas feministas y Mujeres para el Diálogo grupo relacionado con la iglesia. En 1979 se constituyó el Frente Nacional por la Liberación y los Derechos de la Mujer con lo que la rica experiencia de la Coalición desapareció. Esta etapa la considero como fundacional y de aprendizaje de lo que en adelante funcionará y se debatirá dentro del movimiento.

Con el fin de dar a conocer las premisas sobre el aborto de una manera irreverente, Marta Lamas formó el grupo musical de las “Leonas”; quienes compusieron y cantaron corridos mexicanos para parodiar las actitudes de la época frente al aborto y al feminismo. Hacia 1982 este trío de cantantes, que de por sí actuaba esporádicamente, desaparece. Volverán al escenario, otras mujeres al lado de Marta Lamas, renombradas ahora como las “Moscas Muertas”, en cada presentación de un nuevo número de la revista *Debate Feminista*.

El caso del Colectivo Cine Mujer resulta ilustrativo, ya que muestra la relación que se estableció entre igualdad y emancipación desde el activismo para que mujeres artistas que entonces estudiaban en la escuela de cine del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM¹³ dieran cuenta, a través de imágenes, de la subordinación en que se encontraban las mujeres y con esas imágenes contribuyeran a la concientización feminista. Este Colectivo, organizado en 1975 y conformado por cineastas dedicadas al documental, produjo varios títulos que exploraban las problemáticas feministas que se discutían entre los diversos grupos. Rosa Martha Fernández dirigió *Cosas de mujeres* (1978) que abordaba el problema del aborto clandestino; Beatriz Mira, *Vicios de la cocina* (1978) sobre el trabajo doméstico; *Rompiendo el silencio* (1979) también de Fernández y

acerca de la prostitución; *No es por gusto* (1981) de Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamés. El grupo se disolvió a finales de los ochenta.¹⁴ Algunas continúan trabajando por su cuenta.

¿Convivieron al mismo tiempo las expresiones artísticas y el movimiento político? Pareciera que sí, y al buscar la información es muy poco lo que las militantes feministas hablan de la cultura artística que giraba a su alrededor y ello hace que la búsqueda sea más difícil.

LOS AÑOS OCHENTA: ESTANCAMIENTO Y DESPEGUE

La segunda etapa durante los años ochenta: “Estancamiento y despegue” (el feminismo popular versus el feminismo histórico). En esta década no encontramos que en un primer momento el auge de los grupos conformados en la década anterior se repliega. El movimiento se extiende hacia diversos ámbitos ya no clasemedieros. Hay autoras que denominan esta etapa como de feminismo popular y feminismo social (Espinosa, 2012). Al mismo tiempo, algunos grupos se institucionalizan y se convierten en asociación civil en la búsqueda de financiamiento. En ciertos aspectos se convierten en buscadoras de financiamiento.

Además, se dieron algunos cambios en estos años, Por ejemplo se abandonaron los grupos de autoconciencia, que se transformaron a fin de llevar a cabo “trabajo hacia afuera”. Durante esta década la autonomía de que presumían las feministas se diluyó cuando el dinero de agencias internacionales comenzó a fluir y a financiar proyectos académicos y productivos, lo que creó problemas al interior de los grupos y entre las mujeres; surgieron enfrentamientos y competencia por el protagonismo.

En 1983 se constituyó el primer grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra, sus integrantes Mónica Mayer, Herminia Dosal y Maris Bustamante buscaban analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación. Su primer performance¹⁵ tuvo lugar ante mil espectadores, el 7 de octubre de 1983 en la marcha feminista contra la violación.¹⁶ En 1987, Mayer y Bustamante se presentaron en la televisión con un performance titulado *Madre por un día* donde hicieron una presentación sobre lo que sienten las mujeres embarazadas.

Estos experimentos de enlace expresan el momento de los feminismos mexicanos, donde si bien la organización y presencia de las mujeres en el ámbito público se intensifica, no existió la capacidad para enarbolar demandas comunes, establecer ejes de lucha, ni ventilar adecuadamente las diferencias políticas mismas que se venían planteando desde la década anterior y que atravesaban también las variables de edad, estado civil como de opción sexual.

Un hito importante en este proceso fueron los terremotos que sacudieron al país en septiembre de 1985. De la tragedia y de los escombros de los sismos surgieron, tanto una conciencia y una solidaridad ciudadana que modificó la identidad política y social de la gran urbe, como grupos de mujeres damnificadas que se incorporaron a la lucha democrática general a partir de sus condiciones concretas de vida, trabajo y género (por ejemplo: las costureras). La cineasta María del Carmen de Lara registró en un documental llamado *No les pedimos la luna* (1985) la lucha y la conformación del Sindicato 19 de Septiembre. Cabe destacar también el trabajo de Ana Victoria Jiménez desde los años setenta, quien ha documentado al movimiento y trabajado al lado de Mónica Mayer.¹⁷ Por su parte Rotmi Enciso e Ina Riaskov han

registrado desde la década de los ochentas la trayectoria de los feminismos mexicanos. Enciso, fundadora en 1987 de Producciones y Milagros Agrupación Feminista ha fotografiado y videograbado el hacer de las mujeres feministas.¹⁸ Otro aspecto poco tomado en cuenta es el de las mujeres moneras feministas. En esta esfera destacan Cecilia Pego y Cintia Bolio, quienes siguen trabajando en algunos medios impresos (Sánchez, 2003).

Entre 1986 y 1988, el país fue escenario de una lucha donde el eje común de acción de las distintas fuerzas de oposición fue la búsqueda de una alternativa democrática que estableciera límites al poder instituido y ejerciera un sistema de contrapesos (Lamas, *et.al.*: 1995). Para las feministas y para el Museo de Arte Moderno fue una oportunidad para definir un proyecto de acción política e incorporarse a la política, donde creían poder cambiar las desigualdades entre los sexos en materia política y legislativa. La discusión en esta etapa giró alrededor de la necesidad de hacer trabajo hacia fuera e incorporar la perspectiva de las mujeres a la lucha por la democracia. Hubo quienes no estuvieron de acuerdo y alegaron que debía prevalecer la autonomía por lo que permanecieron fuera, mientras otras entraron de lleno a participar. Buscaron llevar a cabo acciones comunes a las cuales se integraron algunas feministas en varios organismos frentistas como Mujeres en Lucha por la Democracia, Coordinadora Benita Galeana, Red contra la Violencia y por los Derechos de la Mujer y Coordinadora Feminista del Distrito Federal. Esta forma de acción va a ser común a lo largo de los años. Las mujeres feministas se congregan mediante redes y coordinadoras con un objetivo común de lucha. Resulta interesante señalar que esta coyuntura política amplia y democrática, colocó a las feministas de lleno y de nueva cuenta ante la necesidad de definir su

proyecto político de manera más general, unida y a largo plazo. Los desacuerdos no se hicieron esperar y algunas se distanciaron, mientras que otras se iniciaron en la práctica política institucional.

LOS AÑOS NOVENTA: ALIANZAS Y CONVERSIONES

“Alianzas y conversiones” en la década de los noventa, es la tercera etapa, cuando el feminismo se institucionaliza y aparecen feministas de élite y se establece una jerarquía al interior del movimiento porque hubo mujeres que entraron a participar en el gobierno, en la academia o en la sociedad civil. Se forja un débil acercamiento con las mujeres de los sectores populares y se incorpora un contenido genérico a sus demandas de clase; al mismo tiempo los grupos feministas vinculados a ellas lograron incorporar su propia perspectiva a la dimensión de la realidad sociopolítica del país. Aparece, además, la urgencia de exigir, consolidar leyes y garantías para que el gobierno cumpliera con su responsabilidad de hacerse cargo de la exclusión y discriminación de las mujeres.

El alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas impulsó no solo a la sociedad en general, sino a las feministas en particular a volver los ojos hacia las campesinas e indígenas. La revolución indígena evidenció la intensa participación de las mujeres a través de la Ley Revolucionaria de Mujeres aprobada el 8 de marzo de 1993, es decir, bastante antes del estallido de la revolución el 1 de enero de 1994. Fue elaborada y redactada por las zapatistas y publicada en *El Despertador Mexicano*, medio informativo del EZLN. Consta de diez artículos en donde se subraya que la revolución es también asunto de mujeres y que ellas deben tener los mismos derechos que los hombres, las

mismas oportunidades laborales, el mismo derecho a participar en su comunidad y en cargos políticos, a educarse y formarse y a escoger pareja con plena libertad. En otros lugares y regiones del país el ejemplo de las zapatistas cundió y despertó expectativas.

Ensancharon sus perspectivas, expresaron su identidad, sus demandas y aspiraciones en un lenguaje de derechos. Este lenguaje les permitió comunicarse con otras mujeres organizadas a través de las barreras de etnia y de clase. En los últimos tiempos forma un movimiento amplio de mujeres indígenas que escapa a los límites de las fronteras nacionales” (Marcos, 2014).

Desde el punto de vista de la creación cultural, una mirada al sur de México ilustra sobre la emergencia de diversas iniciativas, colectivas y grupos de trabajo feministas que, a la par del movimiento de mujeres indígenas zapatistas, desde la década de los noventa, empiezan a proponer análisis e intervenciones sobre esta realidad desde prácticas culturales. Aquí, es importante decir que al ser Chiapas, en especial, una zona de tránsito, frontera, resistencia y convergencia, el paso de personas de muchas partes del mundo ha contribuido a enriquecer y diversificar la vida cultural de la región, generando condiciones para un intercambio rico y el ejercicio de una creatividad constante, aunque muchas veces estas iniciativas sean de corta vida. Así pues, colaborando en ocasiones con asociaciones cíviles nacionales e internacionales o de manera autónoma y autogestionada o en articulación con movimientos sociales propuestas feministas diferentes se expresan a través del performance, el grafitti, la música, la literatura. A modo de ejemplo, desde la plataforma arte-acción Doris Difarnecio, actriz, directora teatral y militante feminista, creadora del grupo Fortaleza de la Mujer Maya desde 1999, viene interviniendo el

espacio público de la ciudad de San Cristóbal de las Casas. A través del performance, propone acciones urbanas, desde lo erótico, lo pedagógico y lo decolonial, contra el feminicidio para contribuir al debate y, sobre todo, a la acción de las mujeres.

Por otro lado, las mujeres urbanas, sobre todo de la Ciudad de México, que querían participar en la esfera pública para acceder a la toma de decisiones adoptaron algunas estrategias y empezaron a establecer alianzas con otras mujeres ajenas al feminismo, una de ellas fue la denominada Ganando Espacios por Acciones Positivas lanzada con la idea de que la igualdad entre hombres y mujeres sancionada en el artículo cuarto de la Constitución fuese un hecho. Otra estrategia fue la que desarrolló el Grupo Plural compuesto por feministas y por militantes de partidos políticos, el cual trabajó en un proyecto de reforma a la ley sobre delitos sexuales que se concretó en 1999. También por estos años se formó el grupo De la A a la Z, con el objeto de servir de enlace entre las feministas y las mujeres de partidos políticos. Estuvo integrado por 3 feministas independientes y 4 que pertenecían a partidos políticos 2 del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y dos del Partido de la Revolución Democrática (PRD). Asimismo en 1999 se constituyó Diversa como agrupación política nacional. Tuvo como objetivo establecer alianzas e intervenir en la agenda con demandas de equidad e igualdad. En 2006 al lado del Partido Social Demócrata (PSD), una mujer, Patricia Mercado, contendió por la presidencia de la república.

Además, a partir de las recomendaciones emanadas de la Cuarta Conferencia de la Mujer en Beijing en 1995 —donde se llamó a los gobiernos a fortalecer el acceso igualitario de las mujeres al poder en condiciones de equidad—, se reclamó la visibilidad y se reforzaron las medidas para intensificar la

participación política de las mujeres, a través de varias modificaciones al Código Federal de Instituciones y Procedimientos Electorales (Cofipe). Se crearon reglas y se incorporaron “acciones positivas” para alcanzar la igualdad entre ambos sexos, a partir de cuotas¹⁹ a nivel político (30 %). En la LIV Legislatura 1988-1991 se incorporaron 61 diputadas, en la LV (1991-1994) bajó a 38. En la LIX Legislatura (2006-2009) hay 113 diputadas (22.6 %) de 500 y 23 Senadoras (18.1 %) de 128. En la LXI (2009-2011) subió a 140 diputadas el 28 % y 27 senadoras y 101 senadores. Actualmente a pesar de que se contempla la paridad encontramos en la LXII Legislatura en la Cámara de Diputados que el 37.4 % (185) son mujeres contra el 62.6 % (313) de varones. En tanto que en el Senado 34.4 % (44) son mujeres y 65.6 % hombres.

El porcentaje de escaños legislativos obtenidos por mujeres en la Cámara de Diputados y el Senado ha crecido de forma casi continua entre 1991 y 2012. Mientras que en la cámara baja esta cifra pasó de 8.4 % en 1991 a 36.8 % en 2012, en la cámara alta el cambio fue de 4.7 % en 1991 a 32.8 % en 2012. Puesto de otra forma, en las últimas dos décadas el porcentaje de legisladoras creció 338 % y 598 % en la Cámara de Diputados y el Senado, respectivamente (Garrido de Sierra, 2013).

ESTE SIGLO: RELACIONES COMPLEJAS Y PLURALIDAD DE IRREVERENCIAS

Por último, en los primeros 16 años del presente siglo, la relación al interior de los feminismos mexicanos se ha complejizado: encontramos algunas feministas llevando a cabo acciones individuales y dejando de lado trabajos colectivos; hay algunas en los partidos políticos intentando poner en marcha una agenda de

género; al mismo tiempo hay cada vez más jóvenes mujeres que exigen ser incorporadas al acervo de los derechos básicos, y aquellas que en un número creciente se profesionalizan, convirtiéndose en expertas “generistas”. Ésta, llamada por algunas como la “tercera ola feminista”, incorpora las diversidades femeninas, el ecologismo, el ciberfeminismo y la transexualidad, entre otras cuestiones. En el mismo sentido, las mujeres artistas han variado también sus representaciones y emergen como más visibles y dejan de estar relegadas y empiezan a ser conocidas. Es el caso de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, quienes recuperan el formato del cabaret en tanto expresión artística popular y le dan un giro feminista y lésbico. Hacia 1980 compraron y remodelaron el teatro de la Capilla, que había pertenecido a Salvador Novo y lo convirtieron en cabaret “El Hábito”, donde presentaron espectáculos de parodia y performance. Cansadas de administrarlo, en 2005 lo concesionaron a “Las reinas chulas” quienes desde entonces y mediante la sátira, la farsa y la música hacen crítica social feminista.²⁰

Encontramos a las perfomanceras con mayor presencia y haciendo arte acción muy relacionado con las problemáticas feministas de estos momentos. A lo largo del segundo milenio, según nos dice Josefina Alcázar:

La inmediatez y confrontación directa con el público permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. [Una nueva generación de artistas como]: Lorena Wolffer, Katia Tirado, Lorena Orozco, Elvira Santamaría, Rocío Boliver (La Congelada de Uva), Katnira Bello, Niña Yhare, Gabriela Olivo de Alba, Elizabeth Romero, María Eugenia Chellet, Andrea Ferreyra, Lorena Méndez, Edith Medina, Thereza López y Diana Olalde (Toti).²¹

Al tiempo que se empiezan a tomar en cuenta las expresiones creativas de mujeres pintoras, fotógrafas, cineastas, curadoras, escultoras y grabadoras (véase Bartra: 2008) se busca darlas a conocer desde otras formas en donde los elementos tecnológicos se ponen en práctica. Así por ejemplo, “para documentar la memoria de las artistas mexicanas en artes visuales a partir del siglo xx” se organiza el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas un sitio en la web «www.museodemujeres.com» en 2008, un proyecto independiente y sin fines de lucro, ideado por la fotógrafa, videoasta y feminista Lucero González, donde se exhiben las obras y las exposiciones de variadas corrientes.

En este escenario tan variopinto, también continúan grupos que desde los años ochenta han orientado su actividad a la academia y a la difusión de la problemática específica de la mujer en los medios masivos de comunicación. Después de tanto tiempo, en la academia feminista florecen hoy día programas docentes y centros de investigación sobre el tema y ya adquieren presencia en las principales instituciones del país: UNAM, UAM, Colegio de México y algunas universidades de provincia. Del mismo modo han aparecido numerosos núcleos de mujeres en los estados de Chihuahua, Nuevo León, Sinaloa, Colima, Michoacán, Oaxaca, Guanajuato, Morelos, Puebla y Chiapas. Estos impulsan el pensamiento feminista y han ganado legitimidad social a través del uso cada vez más extendido de la categoría género. Esta categoría surgida dentro de la academia se ha esparcido hacia otros ámbitos perdiendo y ocultando su contenido crítico y político. Se utiliza como sinónimo de mujeres y como dice Joan Scott, “se ha recuperado privándolo de su significado como un reto radical al estatus quo” (Scott, 2011: 97).

Ha habido, además, un auge de añejas demandas tales como mayor penalización para la violación y despenalización del aborto, así como el vínculo que éstos temas establecen con los derechos humanos. Con respecto al aborto hay que señalar que aunque la cuestión tiene muchas aristas, las conferencias internacionales, la IV sobre Población y Desarrollo en el Cairo de 1994 y también la Cuarta de Mujeres, celebrada en Beijing en 1995, ofrecieron argumentos sobre cómo lograr que se reconociera la interrupción del embarazo, como un problema de salud pública, ya que “se retomó el concepto de derechos reproductivos y se estableció una relación entre políticas públicas relacionadas con el control de la natalidad y la preocupación por el bienestar de las mujeres” (Márquez, 2010: 188). Sin embargo, el debate continúa y se enfrenta a la postura de los sectores conservadores (Pro-Vida y la alta jerarquía eclesiástica). En el año 2000 se consiguió despenalizar tres causales para abortar: por inseminación artificial no consentida, por grave daño a la salud de la mujer y cuando el producto presenta malformaciones congénitas o genéticas graves.²² La insistencia y lucha persistente de muchas feministas llevó a que el 24 de abril de 2007 se aprobara la ley que despenaliza la interrupción del embarazo (ILE), pero sólo en el Distrito Federal (hoy Ciudad de México). El 26 de abril apareció publicada en la Gaceta Oficial el “Decreto por el que se reformaba el Código Penal para el Distrito Federal y se adicionaba la Ley de Salud para el Distrito Federal” con las modificaciones relacionadas al aborto y servicios de salud. No obstante y por las presiones de grupos de interés conservadores aliados del Partido Acción Nacional y del PRI se modificaron 17 constituciones estatales y echaron para atrás las leyes que despenalizaban algunas causales y se incluyó en algunas constituciones estatales

el derecho a la vida desde el momento de la concepción hasta la muerte natural.²³ Hoy día hay mujeres presas y criminalizadas por abortos espontáneos u “omisión en razón de parentesco” en al menos 11 estados. Las iniciativas presentadas en Morelos y en Guerrero se han tenido que desechar. Mientras que en Nuevo León se avaló una ley anti-aborto.²⁴

Los últimos sexenios –Zedillo, Fox y Calderón–²⁵ dan entrada a la “tercera ola” que llega acompañada por una diversidad de feminismos en la cual algunas mujeres participan como sociedad civil estimulando políticas públicas en beneficio de las otras mujeres. Otras pretenden ingresar a la política, y enarbolan la llamada “perspectiva de género” para alcanzar una curul, independientemente del color al que están afiliadas. Hay una proliferación de Organizaciones de Sociedad Civil que planean y diseñan estrategias encaminadas a conseguir el mejoramiento en la condición femenina. También encontramos a las jóvenes radicales y autónomas que no acuerdan con las anteriores y cuya forma de lucha tiene su base en las redes sociales desde donde globalizan sus pretensiones. Están aquellas que usan su cuerpo con contenido político y como territorio de lucha (Femen México) y las que buscan visibilizar las estructuras sexistas y luchan a través del arte contra la imposición de narrativas androcentristas. También empiezan a surgir grupos que rechazan la solemnidad y apuestan por un feminismo donde ponen en acción diversas prácticas culturales (véanse varios de los capítulos de este libro) y estrategias novedosas en el feminismo.

Como se puede observar, hoy en día los feminismos conocen nuevas formas de expresión y de intervención, entre lo que puede considerarse un feminismo institucional que reviste varias formas las cuales van desde los pactos interclasistas, la formación de

cabildeos o grupos de presión, hasta la creación de secretarías o institutos de las mujeres (en México se estableció el Instituto Nacional de las Mujeres [Inmujeres] del Distrito Federal desde 1998 y el nacional de 2001).²⁶

Algunas feministas han apostado por incluirse en el ámbito estatal al calor de las luchas por la paridad y por las políticas compensatorias o acciones afirmativas, buscando imponer puntos de la agenda del movimiento de mujeres. Esta postura ha traído como consecuencia el debilitamiento de los movimientos, y el desprendimiento y escisión de grupos que no consienten ser cooptados por el Estado; éste, por su parte, ha reajustado y reinterpretado las demandas feministas para adaptarlas a los proyectos estatales con un lenguaje de género.

La Red de Mujeres en Plural, grupo constituido en 2009, a partir de la búsqueda por la paridad en las Cámaras, por el respeto de la cuota del 40 por ciento de candidaturas para las mujeres y para conformar una amplia oferta legislativa para los electores/as, luego de mil peripecias logró la emisión de la sentencia SUP-JDC-12624 que entre otras cosas prevé: “Que de las fórmulas de candidatos de mayoría relativa al Senado, al menos 40 por ciento, 28 fórmulas, tendría que estar integrado por mujeres, propietarias y suplentes” (Alcocer, 2013: 70).

En este nuevo milenio, hay feministas decididas a dejar de estar fuera, incorporarse a la política y buscar puestos en donde puedan incidir. Sin embargo, encontramos insuficiente representación feminista en puestos de decisión política. La esperada masa crítica que implique un número sustantivo capaz de generar una situación de fuerza y unión, no se ha alcanzado.

Los feminismos están viviendo modificaciones en sus dinámicas, estrategias y espacios de intervención, complejizando

y diversificando la orientación de sus luchas. Han surgido tensiones al interior de los movimientos que tienen que ver con el rumbo que han tomado las acciones que esgrimen los feminismos y las feministas: el dilema sobre la relación con el Estado se encuentra en la mesa de la discusión y no parece haber diálogo posible. Además, se han agregado demandas por derechos de cuarta generación como son los económicos y por supuesto los sexuales y reproductivos, que por cierto son los que más resistencia enfrentan por parte no solo del Estado, sino de sectores pertenecientes a la derecha.

Expresados en la creación cultural, desde la literatura y específicamente en el sur del país, se han hecho esfuerzos importantes entre los que se encuentra el seminario de escritura “Palabras para nuestras vidas”, facilitado por La Colectiva “Lenguajes Feministas y Ginecotopías Feministas: La Editoria”, realizado en el año 2014, en donde casi por diez meses mujeres diversas se reunieron para, por medio de ejercicios de escritura creativa, construir procesos de conocimiento, autonomías y solidaridades. En este mismo campo, pero sin adjudicarse para sí mismas una identidad política feminista, poetas indígenas, como Enriqueta Pérez Lunez (tzotzil) y María Concepción Bautista (tzotzil), proponen un ejercicio creativo que construye visiones diferentes de lo que significa crecer en y ser parte de un mundo complejo como el indígena, reivindicando al mismo tiempo sus voces como mujeres que deconstruyen estereotipos, retan los deberes ser y se forjan desde las múltiples posibilidades de sus “yoes” y “nosotras”.

Por su parte, las rockerás, hiphoperas y “músicas” en general del México contemporáneo toman los espacios públicos que necesitan para visibilizar su posición política (la cual también es

cotidiana) en contra de la subordinación y la falta de reconocimiento que históricamente han experimentado. Jóvenes excéntricas que exhiben sus cuerpos en espacios considerados como “no propios” para ellas (Viera, 2015) son un ejemplo de cómo el feminismo ha impactado la realidad sociopolítica. Es así que en las últimas décadas, las mujeres en la música han tenido mayor presencia en el rock, pero no sólo esto, también han logrado generar espacios en los cuales reivindican su posicionamiento como rockeras: el colectivo Histeria Femenina (Ciudad de México, 2013), integrado por bandas como “Bloody Benders”, “Las Navajas”, “Las Betty Punk”, entre otras, se crea con el objetivo de generar alianzas y sororidad entre rockeras, así como espacios para presentar sus creaciones musicales; de igual manera, y desde el *hip hop*, el tour “Somos Guerreras”, integrado por las raperas Rebeca Lane de Guatemala, Nakury y Nativa de Costa Rica y Audry Funk de México con un discurso abiertamente feminista han recorrido de enero a abril de 2016 las naciones centroamericanas de Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, El Salvador, Guatemala para finalmente arribar a tres puntos de México, Ciudad Juárez, Ciudad de México y Mérida. Es necesario mencionar que las mujeres que son parte de los escenarios rockeros y *hip hop*eros cuentan recientemente con espacios feministas donde presentar sus creaciones, como por ejemplo: Casa Gomorra y la Punto Gozadera (Ciudad de México).

No es posible obviar en este apretado análisis la violencia contra las mujeres, la cual se ha incrementado de manera escandalosa en los últimos años. Si bien se cuenta con una Ley general de acceso a las mujeres a una vida libre de violencia, nuestro país fue entre 2011 y 2014 el quinto con el mayor

crecimiento en su tasa de feminicidios –pasó de 2.4 a 3.20– sólo detrás de Honduras, El Salvador, Bahamas y Surinam.²⁷

En este sentido destacan en México iniciativas contra la violencia como las de Kolectiva Fronteriza, un grupo de mujeres que desde mediados de la década pasada “pretende desarrollar un movimiento desde las mujeres para resistir y transformar la cultura patriarcal y machista que existe en nuestra ciudad” (Documento de presentación de la Kolectiva). Su propuesta de acción consiste en difundir quiénes son las mujeres de Juárez combatiendo estereotipos que vehiculan una cultura del odio que llega hasta el feminicidio. Sin embargo la propuesta de la Kolectiva no se queda en un mero duelo de representaciones. De lo que se trata es de “transformar sus contextos y realidades a través de un compromiso hacia ellas mismas y hacia las demás para ir creando colectivamente sus propios espacios y herramientas alternativas desde el activismo callejero, el arte urbano y participación con otras redes y colectivos” (*Idem.*). En una sociedad en la que el contrato social que sustenta la condición ciudadana y liga Estado a nación se fisura por la espiral de violencia de la que el Estado es también parte por el ejercicio violento del poder y por negligencia para combatir la impunidad que lesionan las garantías individuales de sus ciudadanos, la Kolectiva propone reconstituir el tejido social reconfigurando el espacio público mediante un activismo callejero que le devuelva a la cultura su dimensión política y despliegue su potencial para el cambio social. Contesta así a canales tradicionales para hacer política como los partidos políticos, proponiendo en cambio al “stencil, el performance, la fotografía y el contacto con la gente en los espacios públicos” para reclamar la ciudadanía plena de las mujeres de Juárez, es decir para combatir no sólo la violencia

física contra ellas sino las limitaciones a su condición de sujetos políticos derivadas del orden de género imperante. En el proceso se propone y configura un nuevo tipo de sujeto ciudadano que, reconociéndose con cuerpo de mujer en ese contexto específico, busca posicionarse mediante la denuncia, el reclamo, la propuesta colectiva y mediante formas no convencionales de hacer política y apropiarse del espacio público: el humor (ironía) y la espontaneidad.

Virginia Vargas (2007) me ayuda a contextualizar lo que sucede hoy y a lo que nos enfrentamos. Esta autora afirma

que entre las dimensiones de lucha, la emprendida contra todos los fundamentalismos, tiene funestas repercusiones para las mujeres ya que incide sobre sus cuerpos. Por ello en esta lucha contra los fundamentalismos, el cuerpo se convierte en uno de esos “saberes impertinentes” como les ha llamado Diana Maffia. El cuerpo trae la huella de la ciudadanía cuando esgrime sus derechos sexuales y reproductivos y por tanto, se ha convertido en territorio de disputa; el militarismo [continua Vargas] coloca los cuerpos de las mujeres como botín de guerra de todos los bandos; el racismo es discriminación real y simbólica por el color de la piel y tiene expresiones perversas en los cuerpos sexuales de las mujeres; el hambre está quitando capacidades irrecuperables a los cuerpos de las nuevas generaciones (Vargas, 2007: 3).

Lo anterior da cuenta de la pluralidad y estrategias de los feminismos que siguen vivos y muestran una variedad de posicionamientos de acuerdo con la realidad y el contexto en donde se desarrollan. Las mujeres, particularmente quienes se definen como feministas, han sido factor fundamental en la puesta en escena de la discusión académica y política de las diferencias como generadoras de derechos y, por ende, de ciudadanía.

A MODO DE CIERRE

Hoy día es imprescindible que las feministas levanten la voz frente a la violencia, la corrupción y la impunidad que atraviesan a nuestro país. No pueden quedarse solo esperando participar en política. La violencia hacia las mujeres se ha exacerbado, el cuerpo se ha vuelto botín de guerra. Los derechos básicos se han violentado y en algunas entidades no se respetan. En la actual situación, las mujeres feministas no podemos quedar al margen; es necesario visibilizar nuestra presencia.

Para concluir, hay que dejar en claro que los asuntos pendientes para las mujeres siguen sin estar contemplados en las agendas gubernamentales que pretenden asumirse como democráticas e inclusivas. Ante ello las feministas tenemos que seguir insistiendo también para incluir esas cuestiones que relegan a las mujeres: la lucha contra la violencia hacia las mujeres y las niñas es una asignatura pendiente; la despenalización del aborto a nivel nacional, que no es otra cosa que el derecho que tenemos las mujeres para decidir sobre nuestro cuerpo; el derecho a la libre opción sexual; la igualdad ante la ley (que incluye el derecho al trabajo y a un salario en igualdad de condiciones); la lucha contra el racismo, por la autonomía, la de las mujeres indígenas y campesinas por la posesión de la tierra, en fin el ejercicio de la ciudadanía, en tanto exigencia de justicia que lleve a la satisfacción de las necesidades y acceso a derechos sociales, económicos, políticos y sexuales a todas y todos los miembros de la comunidad.

No quiero dejar de mencionar que considero a los movimientos feministas mexicanos como movimientos sociales que han transformado algunas presunciones y han logrado poner en la palestra temáticas antes inimaginables a partir de una trayectoria y desarrollo lleno de escollos y limitaciones. A pesar

de que las mujeres activistas que han participado comparten una relativa estabilidad organizativa y una comunidad de objetivos e intereses no siempre coincidentes, el compromiso por el cambio, el carácter movilizador y disruptivo de sus demandas, el nivel de integración simbólica entre sus miembros, aunado a su presencia casi constante en el escenario público les ha permitido continuar y construir alianzas para cumplir algunos de sus objetivos. Y los feminismos siguen... incluso los que aún se muestran renuentes a reconocerse como tales y que resultan de ciertas prácticas culturales llevadas a cabo por mujeres jóvenes a lo largo del país, como lo es la irrupción femenina en el graffiti y el arte urbano, prácticas que, por tener como soporte las calles y el mobiliario urbano, se asumen como masculinas y son, en efecto, androcéntricas. Entre estas mujeres puede, observarse en años recientes la aparición de políticas claramente feministas aunque no se identifiquen como tales, fenómeno acompañado por un auge de festivales de graffiti y arte urbano femenino en México y América Latina como *Nosotras estamos en la calle* (Perú), *Mujer libre* (México), *Warmi Paint* (Ecuador) o *Feminem* (México),²⁸ creados *ex profeso* por y para mujeres y que expresan un “hacer entre mujeres” que se propone la resignificación del espacio público como lugar de creación y placer para las mujeres y no sólo como lugar de tránsito (Hernández Herse, 2013).

El 26 de marzo de 2016 la ilustradora feminista *Delilirium candidum* un taller de *fanzine* y *comic* feminista en “Punto Gozadera”, espacio autogestivo ubicado en la Plaza San Juan de la Colonia Centro en la Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México. Con el lema “Hazlo tú misma y con las demás” se invitaba a las mujeres a un recorrido audiovisual por la historia del *fanzine* feminista y a crear los propios en colectivo teniendo

como herramientas un par de tijeras, hojas de papel, recortes, colores, y la ola de experiencias, denuncias, luchas, sueños que han pasado a través de sus cuerpos, dándole un significado político a su discurso y construyendo una comunidad de mujeres.

Ahí mismo en “Punto Gozadera” el tour *Somos Guerreras* habría de hacer este mismo año su penúltima escala antes de llegar a la ciudad de Mérida, Yucatán. Este tour, en el que las raperas denuncian los retos de las latinoamericanas tales como el acoso sexual en las calles, la violencia sexual y el feminicidio, constituye una forma de ver al *hip hop* hecho por mujeres como un movimiento político que sobrepasa fronteras y construye redes de sororidad y concientización.

Construir redes que trasciendan fronteras físicas y crear lazos entre mujeres a partir de un discurso feminista latinoamericano en el que mujeres de distintas adscripciones étnicas, de clase, de preferencia sexual, identidad sexual y/o genérica es un eje clave en los feminismos contemporáneos latinoamericanos. La creación de éstas redes se gesta hoy en día de manera importante en los espacios virtuales de las redes sociales donde jóvenes mujeres desde diversos puntos de la región se pueden conectar unas con otras, hacer política y crear cultura. Precisamente este tejido de redes en espacios virtuales fue abordado el 9 de marzo de 2016 en el marco de los eventos del Día Internacional de la Mujer con las *Jornadas Hackfeministas* en la UAM, Unidad Xochimilco. Recorrer la genealogía de los ciberfeminismos, la relación de las luchas feministas y las tecnologías y la lucha contra el acoso sexual virtual cometida por los *machitrolls* deviene en la autodefensa de mujeres y aquellos fuera de la norma ante las violencias patriarcales tanto *online* como *offline*. Este (re)surgir de la autodefensa feminista obedece a la nula atención institucional

por parte del Estado ante el acoso sexual en las calles, las agresiones sexuales, los feminicidios. Así, con el lema “Ni víctimas, ni pasivas” tanto dentro de las redes sociales como en las calles, las mujeres están uniéndose para defenderse de cualquier tipo de hostigamiento e incluso amenazas de muerte por el simple hecho de ser mujeres y/o tener una postura abiertamente feminista. De entre los grupos de autodefensa feminista puedo mencionar a “Comando Colibrí” en la Ciudad de México donde se entrena físicamente en la “defensa personal para mujeres y otros cuerpos en peligro” y el colectivo de *punks* y activistas feministas “Las Hijas de Violencia” que en enero de 2016 iniciaron una estrategia de autodefensa creativa para luchar contra el acoso sexual en las calles de la Ciudad de México anfrentando a los acosadores con altavoces cantando: “Eso que tú hiciste hacia mí se llama acoso. Si tú me haces esto, de esta forma yo respondo” y lanzándoles con pistolas de juguete una lluvia de confeti. Si bien son distintas las estrategias, comparten los objetivos de visibilizar, denunciar, defenderse, actuar contra la opresión patriarcal que viven las mujeres y todos los cuerpos fuera de la norma.

Los feminismos siguen, en efecto al tomar la pluma, el micrófono, la lata de aerosol, la lente (fotográfica y/o cinematográfica), las tecnologías y la autodefensa como nuevas estrategias que si bien pueden parecer en un principio muy distintas a las de nuestras antecesoras a quienes les debemos el estar aquí ahora escribiendo, dialogando, luchando, siguen los preceptos de una agenda feminista de transformación social.

BIBLIOGRAFÍA

Alcocer, Jorge (coord.) (2013), *Cuota de género. Una sentencia histórica*, Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco / Mujeres en Plural / Nuevo Horizonte, México.

Álvarez, Sonia (1998), “Feminismos Latinoamericanos”, en *Estudios Feministas*, vol. 6, núm. 2, Florianópolis.

Amorós, Celia (1994), *Feminismo: igualdad y diferencia*, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.

Butler, Judith (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, PUEG-UNAM / Paidós, México.

Cabrera, Marta, y Liliana Vargas Monroy (2014), “Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: inflexiones de los feminismos disidentes contemporáneos”, en *Universitas Humanística*, vol. 78, núm. 78, Feminismos Disidentes I, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Pontificia-Universidad Javeriana de Colombia-*Revista de Antropología y Sociología*, Bogotá, pp. 19-37, recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/is_sue/view/635>.

Ergas, Yasmine (1993), “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, en Michelle Perrot y Georges Duby, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5: El siglo XX / Françoise Thébaud, Taurus, Madrid.

Espinosa Damián, Gisela (2009), *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*, División de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)-Xochimilco (Teoría y análisis), México.

Falquet, Jules (2014), “Las ‘Feministas autónomas’ latinoamericanas y caribeñas: veinte años de disidencias”, en

Universitas Humanística, vol. 78, núm. 78, Feminismos Disidentes I / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Pontificia-Universidad Javeriana de Colombia, julio-diciembre, Bogotá, pp. 39-63.

Fraisse, Geneviève (1991), *Musa de la razón: La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*, Universidad de Valencia / Instituto Universitario de Estudios de la Mujer / Cátedra (Feminismos), Valencia.

Freedman, Jane (2004), *Feminismo ¿unidad y conflicto?*, Narcea, Madrid.

Gargallo Celentani, Francesca (2012), *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, Desde Abajo, Bogotá.

Garrido de Sierra, Sebastián (2013), “Las mujeres en el Congreso”, en *Letras Libres*, Vuelta, México, en <<http://shar.es/1m0Ep7>>, consultado el 03 de marzo de 2016.

Gross, Elizabeth, y Mònica Mansour (1995), “¿Qué es la teoría feminista?”, en *Debate Feminista*, vol. 12, octubre, México, pp. 85-105.

Hernández Herse, Luisa (2013), “Las mujeres no pintan. Identidades de jóvenes creadoras de graffiti en México”, tesis de maestría en Estudios de la Mujer, UAM-X, México, en <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300883>>.

Huguet, Montserrat (ed.) (2012), “La historia internacional contemporánea en perspectiva de género”, en *Revista de historia y pensamiento de género*, núm. 7, otoño / invierno, pp. 101-135, en <www.uc3m.es/cuadernoskore>.

Lamas, Marta, et al. (1994), “Encuentros y desencuentros: el movimiento amplio de mujeres en México, 1970-1993”,

Fundación Ford, México.

, et al. (1995) “Building Bridges: the Growth of Popular Feminism in Mexico”, en Amrita Basu (ed.), *The Challenge of Local Feminisms. Women’s Movements in Global Perspective*, Boulder, Colorado, Westview.

Lau, Ana (1987), *La nueva ola del feminismo en México: Conciencia y acción de lucha de las mujeres*, Planeta (Mujeres en su tiempo), México.

(2002), “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio”, en Eli Bartra et al., *Feminismo en México, ayer y hoy*, Molinos de viento / Serie Mayor / Ensayos, núm. 130, UAM-Xochimilco, México.

Luna G., Lola (2004), *El sujeto sufragista, feminismo y femineidad en Colombia, 1930-1937*, Centro de Estudios de Género / Universidad del Valle / La Manzana de la Discordia, Cali.

Marcos, Sylvia (2014), “Derechos humanos y mujeres indígenas”, en *México Social multimedia*, en <<http://mexicosocial.org/index.php/secciones/especial/item/436-derechos-humanos-y-mujeres-indigenas>>, consultado el 3 de marzo de 2016.

Mayer, Mónica (2004), *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Pinto mi Raya, México.

Mendoza Enciso, Rosa María “Rotmi Enciso” (2008), *Ni santas, ni putas, sólo mujeres. Imágenes del Movimiento Feminista en la Ciudad de México*, Instituto de las Mujeres Ciudad de México / Producciones y Milagros Agrupación Feminista, A. C., México.

Montero, Justa (2006), “Feminismo: Un movimiento crítico”, en *Intervención Psicosocial*, vol. 15, núm. 2, Madrid, pp. 167-180.

Mouffe, Chantal (1999), *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Paidós Ibérica, Barcelona.

Posada Kubissa, Luisa (2005), “El pensamiento de la diferencia sexual: el feminismo italiano. Luisa Muraro y ‘El orden simbólico de la madre’”, en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*, vol. 2: Del feminismo liberal a la posmodernidad, Minerva, Madrid.

Sánchez, Agustín (2003), *Las moneras, llegaron ya...* Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, México.

Scott, Joan Wallace (2008), *Género e historia*, Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.

Sendón de León, Victoria (2002), *Marcar las diferencias: Discursos feministas ante un nuevo siglo*, Icaria, Barcelona.

Serret, Estela (2004), “Género y democracia”, Instituto Nacional Electoral, México.

Tuñón Pablos, Esperanza (1997), *Mujeres en Escena: de la tramoya al protagonismo (1982-1994): El quehacer político del movimiento amplio de mujeres de México (1982-1994)*, UNAM (Las ciencias sociales-Estudios de género) / Colegio de la Frontera Sur / Porrúa, México.

Vargas, Virginia (2007), “Las nuevas dinámicas feministas en el nuevo milenio”, recuperado de <http://www.flora.org.pe/pdfs/gina_nuevasdinamicas.pdf>, consultado el 3 de marzo de 2016.

Viera, Merarit (2015), *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana, Abismos Casa*, México, recuperado de

<<http://imryt.org/radio/homo-sampler/jovenes-excentricas-cuerpo-mujer-y-rock-en-tijuana>>

W. Scott, Joan (2011), “Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis”, en *La Manzana de la Discordia*, enero-junio, vol. 6, núm. 1, Cali, recuperado de <<http://www.bdigital.unal.edu.co/48429/#sthash.O5BYyz2e.dpu>>.

Notas

¹ Profesora-investigadora en el Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

² Por su parte, Paul Preciado (antes Beatriz) añade que fue el médico francés Ferdinand Valére Faneau de La Cour quien escribió en 1871 un libro titulado *Del feminismo y del infantilismo en los tuberculosos*, en el que aseguraba que numerosos hombres tuberculosos que padecían de esta enfermedad (en particular si la padecían de forma hereditaria) presentaban rasgos “feministas” e infantiles: esto es, “cabello fino, pestañas largas, piel blanca y blanda, barba escasa, genitales pequeños, mamas voluminosas” refiriéndose así a los rasgos femeninos de estos varones, por cierto patológicos. Véase <<http://unaantropologaenlaluna.blogspot.com.es>>.

³ Considero que el feminismo se integra a la noción de “nuevas ciudadanías” ya que esgrime una lucha en contra de la exclusión, la exigencia de la no discriminación, el derecho a la diversidad, el reconocimiento y la visibilidad.

⁴ Esta sección se apoya en parte en mi texto: Lau (1987).

⁵ Los distintos acercamientos para impulsar los proyectos de despenalización del aborto, por ejemplo, mostraron el poco interés que los políticos de izquierda tenían por la salud y las propuestas de las feministas.

⁶ Desde el 2007 existe la “Ley General de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia”.

⁷ Se trata de un análisis centrado en su mayoría en las actividades llevadas a cabo por las feministas en la Ciudad de México. Habría que agregar las múltiples expresiones de los feminismos en los contextos por lo general más conservadores del interior del país.

⁸ Estos programas duraron hasta 1980, fecha en que secuestraron y mataron a Alaide y a su chofer en Guatemala. Había ido a visitar a su madre y fue emboscada por las fuerzas de Romeo Lucas García.

⁹ En agosto de 1976 se conformó el Grupo Interdisciplinario sobre el Aborto (GIA) cuyo objetivo era plantear una propuesta sobre aborto que tomara en cuenta los puntos

de vista de distintos sectores de la sociedad y del Estado. En el documento de conclusiones el GIA se pronunciaba por la supresión de toda sanción penal para el aborto voluntario y por la expedición de normas técnicas sanitarias. Este documento no se hizo público, véase, Márquez (1998: 44).

¹⁰ Mónica Mayer (1954) es una activista y artista feminista que ha participado dentro del feminismo desde sus inicios hasta el día de hoy. Es muy reconocida y aparece en muchas creaciones artísticas. Véase *Mónica Mayer: Si tiene dudas...pregunte. Una exposición retrocolectiva* (2016), <MUAC/Fundación Alumnos47.Catálogo>.

¹¹ El nombre abreviado de feministas y feminismo. Un recuento pormenorizado de la fundación de la revista se encuentra en *Fem 10 años de periodismo feminista*.

¹² Precursora del voto de las mujeres, priista que fue regidora, diputada y senadora. Falleció en septiembre de 2009.

¹³ Después se unirán las alumnas del Centro de Capacitación Cinematográfica.

¹⁴ Además de mi memoria, véase *Fem, Publicación Feminista*, “La mujer en el arte”, vol. IX, núm. 33, abril-mayo de 1984.

¹⁵ Me parece importante destacar lo que se concibe como performance: Aunque en un principio muchos/muchas hacían performance sin saberlo, pues no lo nombraban así, para fines de los setenta el término empezaba ya a circular. El performance surgía como un híbrido que se nutría del arte tradicional —como las artes plásticas, la música, la poesía, el teatro y la danza— del arte popular —como la carpa, el cabaret, el circo— y de nuevas formas de arte —como el cine experimental, el videoarte, la instalación y el arte digital. Pero, también, se nutre de fuentes extra-artísticas como la antropología, el periodismo, la sociología, la semiótica, la lingüística—; así como de las tradiciones populares vernáculas (merolicos, fiestas populares, procesiones) El performance nace como un arte interdisciplinario, un arte que transita por los resquicios. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (2005). Véase <<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html>>.

¹⁶ “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra, para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz”, en *Fem*, vol. IX, núm. 33, abril-mayo de 1984, p. 53.

¹⁷ El archivo de Ana Victoria Jiménez que abarca de 1970 a 1990 se encuentra custodiado por la Universidad Iberoamericana.

¹⁸ Su libro de fotografías *Ni santas ni putas solo mujeres. Imágenes del Movimiento feminista en la Ciudad de México*, México (2008) es una historia ilustrada del movimiento feminista y lésbico.

¹⁹ Las cuotas de género tienen como objetivo garantizar la efectiva integración de mujeres en cargos electivos de los partidos políticos y del Estado. La reforma electoral 2007-2008 obliga a los partidos a registrar como mínimo 40 % de candidaturas de un mismo género, de acuerdo con la Reforma Constitucional de febrero de 2014, que

estableció la paridad de género como obligación para partidos, autoridades y ciudadanos.

20 Véase en <www.elvicio.com.mx>.

21 Véase en <Revista.escaner.cl/node/333>.

22 Se conoce como la “Ley Robles”, disponible en <<http://www.gire.org.mx/contenido.php?informacion=42>>.

23 No existe una cifra concreta, pues México carece de un registro nacional de las mujeres en prisión por abortar. Las estadísticas corresponden a cada procuraduría (fiscalía) estatal pero son pocas las que lo hacen, dicen las organizaciones.

24 Como señal de protesta un grupo de mujeres registraron la propiedad de su cuerpo en el Registro catastral.

25 Todavía no es posible analizar las acciones de Peña Nieto, aunque su actuación en el caso de los feminicidios en el Estado de México sugieren que las mujeres no son su preocupación.

26 Como una política pública y siguiendo las recomendaciones de Beijing, se conformó en 2001 el Inmujeres, que ha llevado a cabo campañas y acciones limitadas, ya que sus atribuciones no le permiten más que emitir recomendaciones.

27 Véase <www.animalpolítico.com>.

28 Algunos son feministas de origen y otros debido al empuje de sus participantes, han virado hacia una política más feminista que femenina.

LO GROTESCO EN LO DOMÉSTICO:
LA FIGURA DE DOROTEA
EN *REMAINS OF THE DAY* DE DANIELA EDBURG¹

*Linda Daniela Villegas Mercado*²



Dorotea (2006) de la serie *Remains of the Day*, de Daniela Edburg.

En 2014 se cumplieron 75 años desde que el primer volumen –de una serie de catorce novelas para niñas y niños– *El maravilloso Mago de Oz* (1900), de Lyman Frank Baum, llegara a la pantalla grande, con la actriz Judy Garland en el papel de Dorothy, convirtiéndose en una de las más importantes adaptaciones de uno de los relatos fundacionales de la cultura popular estadounidense, siendo desde ese entonces, la historia, objeto de sinnúmero de versiones.

Consolidada a nivel internacional como ícono de la cultura popular estadounidense gracias a la versión cinematográfica de Victor Fleming de 1939, y a que surge en el contexto de

entreguerras, el filme pareciese una transición de la Gran Depresión de 1929 tras la quiebra de Wall Street a la lenta resurrección estadounidense con el New Deal del presidente Franklin D. Roosevelt, al pasar de las tonalidades sepia del hogar de Dorothy en Kansas a la multicolor Tierra de Oz en la conformación del *American Dream*.

Brian Attebery sostiene que Baum explota “la poderosa pero desvanecida fe en el sueño americano en su narración” (1980: 88). De esta manera lo que lleva a Dorothy Gale a la tierra del Mago de Oz es la búsqueda del *American Dream* que se convierte en el terreno ideal para la creación del cuento de hadas estadounidense, en donde las princesas, príncipes, reyes y reinas son sustituidos por personajes que son dueños de su propio destino como Dorothy. Ese *American Dream*, construido en anhelos de éxito financiero, igualdad de oportunidades, libertad, uso de tecnologías, sólo pudo ser resucitado en la fantasía de una historia de hadas a la americana.

Las reinterpretaciones posteriores a la obra de Baum siempre han resaltado elementos característicos de la época en que se han producido, desde el uso de Technicolor en la película de Fleming en 1939, pasando por las técnicas 3D en la versión cinematográfica de Sam Raimi *Oz: El Poderoso* (2013), hasta la fotografía construida apoyada en el Photoshop utilizada por la artista mexicana nacida en Houston, Texas, Estados Unidos, Daniela Edburg (1975),³ cuya versión de Dorothy de *El Mago de Oz* genera atracción y rechazo a la vez, ante los tintes grotescos en que se le representa.

Sumada a las innovaciones tecnológicas que permiten dar un giro audaz a la versión original de la historia de *El Mago de Oz*, las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales del

contexto y época en que se realizan las distintas adaptaciones impactan sobremanera. En el caso de la imagen de *Dorotea*⁴ realizada por Daniela Edburg dentro de su serie fotográfica *Remains of the Day* (2005-2007),⁵ el contexto contemporáneo de la guerra contra el narcotráfico en México,⁶ con lo abyecto de sus cadáveres, feminicidios, decapitaciones, cuerpos mutilados y desapariciones forzadas entre otras muchas vejaciones, tiene un gran impacto sobre su producción visual.

En el contexto latinoamericano y mexicano, con las guerras del narcotráfico, lo grotesco se inserta como modo de estar en el mundo. La violencia es constitutiva de la vida cotidiana cada vez más y su correlato, el terror, se instala para vivir sin un relato que cohesione la comprensión de la vida al margen de la contingencia insalvable (Tornero, 2011: 182).

Previo a la imagen de *Dorotea*, la artista Daniela Edburg había realizado, en 2001, en su primera serie fotográfica *Drop Dead Gorgeous* —en la cual jóvenes mujeres son víctimas principalmente de *m&m's*, *Oreos*, *Slim Fast*, plátanos—, otra referencia a la historia de *El Mago de Oz* en su imagen *Muerte por algodón de Azúcar* en donde una joven mujer es perseguida en un campo abierto por una nube rosada que semeja al dulce de algodón que ella sostiene en su mano y nos recuerda al vendaval que arranca a Dorothy de su hogar en Kansas a la Tierra de Oz.

Sin embargo en la imagen que alude a *El Mago de Oz*, en la serie *Remains of the Day*,⁷ la amenaza es más explícita pues Dorotea se encuentra decapitada y donde debiera de encontrarse su cabeza se encuentra un charco de sangre e intestinos color carmín hechos de tela. El material de tejido se replica en el corazón que sostiene Dorotea en su mano derecha, ¿acaso será el corazón de El Hombre de Hojalata? Por ser Dorotea un personaje ampliamente reconocido en el imaginario cultural, al verla

representada de manera tan grotesca genera sorpresa, desconcierto, horror, y atracción.

La escena en cuestión, ambientada en un campo de amapolas, enmarcada por un cielo abierto, resulta pacífica; sin embargo, el cuerpo inerte de Dorotea, desprovista de cabeza torna lo idílico y sublime, en grotesco al hacer su aparición lo abyecto de la decapitación.

En este contexto de violencia en México y la apropiación de los discursos visuales de la cultura popular me pregunto ¿cómo leer una obra como la de Daniela Edburg y, en específico, su Dorotea? ¿Podría ser que lo grotesco a que aludía Tornero es la estrategia que utiliza la artista para denunciar la violencia ejercida contra los cuerpos de las mujeres? ¿Daniela Edburg realiza a través del contrapunteo entre lo sublime y lo abyecto, que resulta en grotesco, una subversión de los discursos normativos de la feminidad y una crítica a la domesticidad y a la dicotomía público-privado? Son estas interrogantes las que me motivaron a analizar el trabajo de Edburg, partiendo del contexto específico en México y de los estereotipos vinculados a la feminidad.

Con el fin de ir desentrañando las claves del misterio de la imagen de Dorotea partiré de que la fotografía, soporte técnico a partir del cual la obra de Edburg es montada, permite representar el género.⁸ Como señala Teresa De Lauretis al enunciar que la tecnología de género, en este caso la fotografía, son “las técnicas y estrategias discursivas por las cuáles es construido y representado el género” (1989: 19). Siguiendo a De Lauretis esta construcción de género como representación y auto-representación nos permite develar la capacidad de producción y reproducción de imágenes que contribuyen a la creación y recreación de imaginarios sociales que influyen en nuestra forma

de configurar a hombres y mujeres. Por lo tanto, la imagen fotográfica como medio de comunicación potencia y reproduce la construcción de representaciones sociales que perpetúan los estereotipos de género vinculados con la “feminidad”. Sin embargo, la fotografía también tiene la capacidad de subvertir los estereotipos al realizar una vuelta de tuerca en la construcción de las imágenes.⁹

La imagen de Edburg se adscribe a la fotografía construida,¹⁰ heredera del collage dadaísta de principios del siglo xx,¹¹ en que se toca el tema de la muerte, la cultura popular estadounidense, las representaciones publicitarias y la intertextualidad en torno a la referencialidad de elementos de la cinematografía hollywoodense con cierto aire trágico-cómico grotesco.

El proceso de análisis de la imagen de Dorotea parte de que la fotografía es un texto a ser descifrado tomando en cuenta a la intertextualidad como característica principal de la cultura contemporánea. En relación con la intertextualidad, según Julia Kristeva es:

un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble (Kristeva en Navarro, 1997: vi).

Entre las diversas expresiones discursivas que manifiestan intertextualidad pueden mencionarse: el pastiche, la parodia, el remake, la cita, el collage, el fotomontaje. En la imagen de Edburg planteo que la estrategia de fotomontaje¹² que ella realiza podría definirse como “ambigüedad subversiva”.

Como señala la historiadora de arte Dawn Ades en relación al fotomontaje: “se puede conseguir perturbar nuestra percepción

normal del mundo y crear imágenes maravillosas. Mediante la yuxtaposición de elementos entre sí de naturaleza extraña se crean paisajes alucinatorios, cuando los objetos cotidianos se trasladan a un nuevo contexto resultan enigmáticos” (2002: 107).

Partiendo de analizar a la imagen fotográfica como si de un texto se tratase me es importante señalar que en el presente artículo mi trabajo consistirá en descomponer mi imagen de Dorotea, para ubicar los contextos de origen de los mismos y así articular un sentido haciendo una crítica reflexiva. De esta manera y tomando en cuenta que el lenguaje visual es un sistema de signos, la fotografía se concebiría como una frase. Como señala Roland Barthes “El relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato” (1977: 6). Al desagregar los códigos que existen para construir el sentido de la imagen recurro a códigos del análisis retórico, códigos culturales encontrados en la imagen y códigos de lo sublime y lo abyecto que conjugados me dan lo grotesco en la misma.

LO GROTESCO COMO ESTRATEGIA DISRUPTIVA

Para comprender las estrategias disruptivas visuales de las que se vale Edburg en la construcción de la imagen de Dorotea es fundamental acercarnos al concepto de lo grotesco, que hace referencia dentro de su obra a lo “imposible e inverosímil” a “la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso..., como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*” (Bajtin, 1995: 273, 275. Las cursivas son mías).

Los orígenes del término grotesco provienen de *grottesco* (de las grutas), el cual hace referencia a un estilo de arte decorativo extravagante descubierto, en la *Domus Aurea* o *Palacio Dorado*,

en Roma, perteneciente a Nerón, en el siglo xv en pleno Renacimiento italiano, caracterizado por “una serie de dibujos extraños y misteriosos, en donde se combinan vegetación, animales y partes del cuerpo humano en intrincados, y entremezclados diseños fantásticos” (Russo, 1995: 3). La yuxtaposición de elementos extravagantes y desbordados en lo grotesco se ve claramente ejemplificada en el contexto del Carnaval de la Edad Media como lo refiere el crítico literario Mijail Bajtin (1995) al analizar las obras literarias *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, a partir de esta categoría estética:

El Carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba un porvenir aún incompleto (Bajtin, 1995: 15).

La discusión de Bajtin sobre el carnaval sugiere que este “acerca, unifica, compromete y combina lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grandioso con lo insignificante, lo sabio con lo estúpido” (1984: 123). Esta combinación de opuestos se convierte en una apuesta subversiva, en donde lo carnavalesco que se opone a la norma volteá al mundo al revés con el propósito de hacer una crítica.

Considero que son las características del carnaval, en su ruptura con los cánones impuestos por la sociedad, y la transgresión los que se ven reflejados en la obra de Edburg, en donde al utilizar elementos que en su contraste expresan lo grotesco en espacios tranquilos y bellos de la naturaleza con una figura femenina que alude a una representación de la muerte violenta al ser un cuerpo mutilado. Al ser lo grotesco la invención de cosas poco probables y la yuxtaposición de elementos

incompatibles, considero que se ajusta adecuadamente para el análisis de Dorotea de Edburg. Lo grotesco dentro de la composición de la imagen fotográfica será entendido en este artículo como la mezcla de elementos contradictorios y excesivos que rompen las reglas de lo ordinario y verosímil, desafiando la construcción estereotípica de lo “femenino” y provocando en el espectador ya sea hilaridad o rechazo, consternación, sorpresa, reacciones que por contrarios potencian el asombro.

Para esta investigación, vinculo a las representaciones de violencia enmarcadas dentro de un contexto estético de lo grotesco, observado en la corporalidad de Dorotea, con la presencia de violencia simbólica y violencia de género en las imágenes:

La violencia de género ha sido señalada como una forma de ataque específico que coexiste con otras expresiones de violencia que determinan en la actualidad las relaciones abusivas de poder que se instauran entre los diversos seres humanos: comúnmente, cuando se dirige contra las mujeres suele denominarse violencia de género (Arisó, 2010: 20).

Pero no sólo es una violencia explícita la que aprisiona al cuerpo sino también una violencia simbólica que, como señala Pierre Bourdieu, se instituye

a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo, o mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etcétera) son el producto de la asimilación de las clasificaciones de ese modo naturalizadas de las que su ser social es el producto (2000: 51).

La violencia simbólica actúa a través de las mentes y de los cuerpos configurando los imaginarios de sumisión. En este caso de la mujer en relación con el patriarcado, de manera un tanto sutil que ni siquiera se percibe como tal, apoyándose en creencias socialmente inculcadas disponiendo así las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas y de aceptación. Esta violencia reflejada en la presencia de un cuerpo fragmentado femenino de manera metafórica y explícita en la obra de Edburg convierte al cuerpo en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impudico, en lo grotesco, en lo degradante, en lo abyecto.

Señala Christine Ross, en *Modern Art and the Grotesque*, que muchas mujeres artistas feministas y poscoloniales fusionan en su arte lo destructivo y constructivo del cuerpo a partir de las ideas de lo grotesco de Bajtin y de lo abyecto como herramienta de transgresión y reinención de lo femenino. Aplicándolo a la visualidad de una corporalidad femenina, Mary Russo señala: “Las imágenes del cuerpo grotesco son precisamente aquellas que son abyectas para los cánones estéticos clásicos de representación del cuerpo” (1995: 8).

La noción de cuerpo femenino que Daniela Edburg perfila se representa a través de lo grotesco, en la serie *Remains of the Day* a través de elementos abyectos tales como la representación de la muerte femenina y la mutilación del cuerpo femenino, aunque de igual manera se maneja lo sublime en una suerte de combinación que genera en el espectador sorpresa, atracción, disgusto y repugnancia. Por abyecto entendemos aquello que se conecta con las prácticas transgresivas en general, con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones, como señala Julia

Kristeva, quien sostiene que la abyección es lo que perturba identidad, sistema y orden, no respeta, bordes, posiciones, reglas y se materializa en el “cuerpo putrefacto, sin vida, transformado completamente en deyección, elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico” (1988: 146). Es el cuerpo putrefacto, como señala Kristeva, lo que se ha transformado completamente en deyección, siendo así el cadáver la polución fundamental.

Lo opuesto a lo abyecto se resalta en los paisajes de naturaleza de campo que apelan a lo sublime de la naturaleza como refiere Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio* (1790). Por lo tanto, lo sublime para Kant “presenta a su vez, diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto temor o melancolía” (1999: 14). Según Lyotard, a “lo sublime no imita la naturaleza, más bien crea un mundo paralelo, donde lo monstruoso y lo informe tienen su derecho porque pueden ser sublimes. Por ser informe, oscuro, el sentimiento de lo sublime es indeterminado, éste es un placer mezclado con lo doloroso, un placer que proviene del pesar” (1998: 102). La lectura profunda que realiza J. F. Lyotard de lo sublime en Kant, proponiendo su propia postura respecto al término, es donde yo encuentro mayores posibilidades para pensar lo sublime en mi análisis.

“NO HAY LUGAR COMO EL HOGAR”¹³

En la historia de *El Mago de Oz*, Dorothy Gale¹⁴ es una pequeña huérfana que vive con sus tíos en una granja de Kansas, donde los días transcurren entre la opacidad y la monotonía hasta que, sorpresivamente, un tornado hace irrupción en sus vidas arrancando a Dorothy de su hogar y, con ello, se desatan una serie de aventuras en las que Dorothy intenta retornar a la par que va descubriendo sus habilidades y su lugar en el mundo.

Acompañada de su perrito Toto, emprende su odisea y conoce a peculiares personajes tales como El Espantapájaros, El Hombre de Hojalata y El León Cobarde quienes en su afán por conseguir las cualidades de la inteligencia, el amor y el valor respectivamente, se unen a Dorothy en una intensa jornada que tiene como objetivo llegar con el Mago de Oz para que se los otorgue, pese a que cada uno de ellos ya cuenta en abundancia con cada una de esas virtudes. Aunque como señalaría Laura Barrett: “la incapacidad de estos personajes de percibir su inteligencia, compasión y coraje en la ausencia de símbolos externos de estos elementos, es una indicación de la creciente importancia de la representación” (2006: 169).

La historia se va desenvolviendo en torno a una niña capaz de enfrentar un tornado, emprender una insólita aventura acompañada de tres personajes masculinos opacados por su falta de carácter y enfrentar con valentía a las brujas del Este y el Oeste y al mismísimo mago de Oz, un mortal que se oculta tras una conveniente máscara de misticismo y que resulta ser un incompetente y falso mago. Es así como Dorothy se convierte en heroína de la aventura que inicia en El Camino Amarillo y culmina en la Ciudad Esmeralda, hogar del Mago de Oz.

Es importante señalar que la aproximación al personaje de Dorothy en el libro es distinta a la que se aborda en el filme de la compañía productora Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), donde los guionistas Noel Langley y Florence Ryerson, junto con el director Victor Fleming, tuvieron una visión más conservadora en cuanto al tratamiento del personaje principal femenino ideado por Lyman Frank Baum, ya que disminuyen su papel y le restan independencia y seguridad a Dorothy haciendo que delegue en otros parte de sus decisiones. En contraposición, en el libro

Dorothy encarna una pequeña niña que en mi opinión podría considerarse una heroína feminista por ser un personaje fuerte, competente e independiente que lleva la batuta en las decisiones a lo largo de la intensa jornada, sin depender de sus compañeros masculinos. De igual manera considero que la elección de una niña como figura protagónica de la narración rompe con el acostumbrado relato en el que un personaje masculino es el que guía la historia.

En la época en que fue escrito, Baum¹⁵ marcó un parteaguas al ser una niña y no un niño el personaje protagónico de la historia infantil. Dorothy conduce a sus compañeros por el Camino Amarillo, haciéndose cargo de muchas de las tareas sin esperar que los personajes masculinos la auxilien, sino que busca sus propias herramientas para resolver los obstáculos que salen a su paso. Estas cualidades le son arrebatadas en la versión de la MGM al quitarle a Dorothy el poder de su propio destino. Sumado a esto su aventura es reducida a un sueño y no a una aventura materializable, cuando se evidencia en la cinta que es una ventana la que ha golpeado su cabeza y por lo tanto Dorothy se ha sumergido en un profundo sueño. Esto demerita su hazaña al ser un mero producto de su imaginación todo lo vivido como se presenta al final de la película.

La Dorotea de *Remains of the Day*, ambientada en una de las locaciones clave de la historia, El mortífero campo de amapolas, experimenta violencia letal al aparecer en la imagen acostada en medio de un campo de amapolas con su característico vestido azul cielo y las zapatillas color rubí sosteniendo en su mano derecha un corazón de rojo intenso hecho de tejido. El que Dorotea sujetete un corazón de seda roja no nos alarma, sino fuera porque la cabeza de la niña ha desaparecido y en su lugar se encuentra un

charco de sangre y vísceras color carmín hechas igualmente de tejido. Lo perturbador de la imagen radica en la decapitación a Dorotea, su cabeza ha sido removida y lo idílico de una posible siesta en medio del pastizal provocada por aspirar la fragancia de las amapolas, como sucede en la historia, se ve quebrantada dejando un rastro de sangre de tintes abyectos en la imagen, donde se manifiesta: “el manejo mórbido de la imagen, se manipulan los miedos y las fobias de los sujetos a través de la espectacularización del horror y la violencia” (Barrios, 2010: 110).

La posición del cuerpo apunta hacia el norte, las piernas de Dorotea se encuentran algo torcidas y las puntas de los zapatos rubí se dirigen, quiero imaginar, hacia la tierra de Oz. El tronco parece desdibujado, está aplastado; pareciera que algo muy pesado ha caído sobre él y la parte superior donde debiera estar la cabeza aparece un rojizo amasijo de lo que parecieran vísceras: “La muestra magnífica de la progenie monstruosa se halla en la decapitación, cima de lo fragmentario” (González, 2009: 93). Extravío de la razón, pérdida de la cabeza en lo metafórico y en lo literal, pero ¿qué ha producido este cercenamiento de la cabeza-razón de Dorotea?

En esta representación hay un giro subversivo pues se hace una reinterpretación y modificación de las escenas originales de la historia, aquí el sentido de lo grotesco nace de la necesidad de subvertir el canon de representación pero ¿con qué fin? Se da en la imagen una espectacularización del horror, la fantasía se ha roto, lo cual le imprime una sensación de tremenda perturbación.

Existe una mezcla de escenas del filme, de donde considero Edburg extrae sus ideas para conformar esta imagen. Tanto en la novela como en la película, a raíz de un tornado, Dorothy y Toto salen volando con casa y todo. Este vuelo llega a su fin de manera

sorprendente cuando al aterrizar en el País Munchkin, aplastan a la Malvada Bruja del Este quien mantenía sojuzgada a la población local. Dorothy deviene así en heroína liberadora al matar a la tirana. Se podría suponer que la imagen de Edburg captura el momento en que la casa aterriza, sólo que en lugar de hacerlo sobre la bruja malvada del Este, cae sobre Dorotea aplastándola, en un escenario distinto, pues no se encuentran en Munchkinlandia, sino en El mortífero campo de amapolas: “Si el cadáver como cancelación de la muerte extrema el orden de la representación, será a partir de este extremo que lo informe y lo monstruoso sirva como estrategia de desmontaje del sentido mismo de la representación” (Barrios, 2010: 104).

La abyección sanguínea que producen la decapitación, el charco de sangre y las vísceras distribuidas ondulosamente en donde debiera estar la cabeza causan repulsión y rechazo. Como señala Julia Kristeva, la abyección es una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza, y “que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado más allá de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (1988: 11).

Sin embargo, al mirar con detenimiento las características de estos elementos, podemos observar que están hechos de tejidos. Corazón, tripas y charco sanguíneo están bordados, lo que sorprende a la vista, exorcizando en cierto modo la repulsión ante la sangre. Los tejidos como señala Rozsika Parker, han tenido una relación ambivalente con las mujeres: “se convirtió tanto en un medio para educar a las mujeres en el ‘ideal femenino’ como en un arma de resistencia a los imperativos de éste: una fuente de placentera creatividad y de opresión” (Parker, 1989: 5). Desde la antigüedad el sentido del hilo está asociado a la escritura y en general, se puede vincular con la búsqueda del principio de las

cosas. También el hilo se relaciona con el destino y en el mito de Ariadna, en el que se conecta el mundo de las tinieblas con la luz.

Podría decirse que el hilo se convierte en metáfora de un lazo femenino, articula las nociones de lugar, territorio, familia, grupo, en fin, elementos asociados con la construcción de la identidad y que en gran medida forman parte de una herencia cultural de transmisión matrilineal. La inserción de estos materiales en la imagen sustituyendo a vísceras reales hechas de carne, fluidos y linfa es claramente subversiva y muestra que “La manifestación de la mujer que entra en el discurso es desbordar lo que tradicionalmente ha connotado la feminidad y por tanto los tejidos” (Hobbs, 2012: 296), ya que las mujeres quieren reconocerse como sujetos activos en la trama del tejido social, redimensionando y reconfigurando de manera constante la tradición.

En el caso del corazón de seda relleno de aserrín, que sostiene Dorotea en su mano derecha, podría decirse que ese elemento palpitante se metamorfosea en emociones, representaría su propio corazón. La búsqueda del amor, de los sentimientos, la compasión no sólo es una tarea de El Hombre de Hojalata sino también de la niña. El corazón es el símbolo del alma de Dorotea. Mientras que los emblemáticos zapatos representan un lugar de refugio que posteriormente en la historia se convertirán en su boleto de vuelta a casa, esa casa tan ansiada que Dorothy nos hace recordar con la frase: “No hay lugar como el hogar”. Los zapatos de rubí se los proporciona (en la película) a Dorothy, La Bruja Buena del Norte, Glinda, anunciándole que tienen propiedades mágicas y pertenecían a la Bruja Malvada del Este cuando fue asesinada. Sin embargo, no le da a conocer a Dorothy

la magia de los mismos que le permitirían volver a casa, sino hasta que finaliza todas sus aventuras.

La constante mención del hogar dentro de la historia de Dorothy, tanto en el libro como en la película, es un punto clave en la construcción del personaje. Es así que la historia de Dorothy pasa por las etapas clásicas de los cuentos de hadas en donde existe una separación en el que el o la protagonista se separan de su hogar para vivir aventuras, vivir ciertas confrontaciones durante su trayecto para finalmente regresar al hogar y reincorporarse a su comunidad con nuevas experiencias que le permiten al o la protagonista adquirir conciencia de sus propios deseos y miedos. Dorothy experimenta las etapas del viaje mítico al desaparecer del “hogar” y huir en sus sueños a otro mundo posible, mientras que en la versión cinematográfica arriba realmente a los territorios del mago de Oz, la posibilidad de otro mundo es claramente posible.

La casa donde vive con sus tíos es símbolo máximo de la domesticidad femenina, representa el cuerpo, el vientre, y un encierro femenino que Dorothy claramente rechaza. Por lo tanto, es muy representativo el que en la imagen la casa le haya caído encima a Dorotea asesinándola en vez de que fulmine a la Bruja Malvada. La imagen de Edburg produce desazón al ver a Dorotea con tal castigo; todo indica que la protagonista se encuentra atorada, no puede continuar pero tampoco retornar a casa. En la obra de Edburg puede interpretarse que la joven ha sido castigada por no estar en casa. Sólo los hombres son los que dejan el hogar para mejorarlo, si no lo hacen, el deterioro, la enfermedad caen sobre sus seres queridos, mientras que en el caso de las mujeres, y específicamente en el caso de Dorotea, es todo lo contrario.

Sin embargo a diferencia de la estructura tradicional de los cuentos de hadas en donde los héroes van en búsqueda de nuevos aprendizajes en sus aventuras, en la imagen de Edburg a Dorotea no se le permite la opción de aprender, crecer e iluminarse fuera de sus territorios. No sólo no puede, sino que debe volver a casa, esto lo vemos representado de manera tajante en la imagen con la muerte de la protagonista. Julia Kristeva ha descrito ya que hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza, y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado más allá de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable:

Mientras lo femenino se asocia a naturaleza, lo masculino logra asegurar su entidad en la medida en que se separa de ella. Sus actos se desprenden radicalmente de la condición animal: “civilizarse” equivale a conquistar la naturaleza. Sólo aquél con capacidad para enfrentarse al medio adquirirá la soberanía: “No es dando la vida, sino arriesgando la propia como el hombre se eleva sobre el animal”, subraya Simone de Beauvoir (Murillo, 1996: 8).

El hecho de que se vincule a la mujer con la naturaleza y lo pasivo, en contraposición con lo público y activo del hombre, habla de la posición de subordinación en la que se encuentran las mujeres en la sociedad y la constante en representarlas en esas posiciones en la cultura popular:

Las mujeres son, por su capacidad reproductora y sus tareas en la crianza de los niños, relegadas al ámbito de lo doméstico, mientras que los hombres se reservan el ámbito público. Doméstico y público son esferas jerarquizadas. Lo público es considerado superior y en sus instituciones se toman decisiones que afectan a lo privado (o conjunto de actividades desarrolladas en torno al grupo madre-hijo) (Puleo, 1995: 47).

La imagen hace una denuncia al deseo del patriarcado de que las mujeres se contenten con la esfera privada del hogar, felices

con su suerte y que nieguen conductas independientes y certeras, para quedarse en el ámbito de la domesticidad.

Mi lectura es que Dorotea no está dispuesta a regresar a su encierro a Kansas, a pesar de mencionar el constante deseo de volver con sus tíos, sino que más bien la cultura la obliga, desde el golpe que le da la ventana en la cabeza que la sumerge en una ensueñoación que la transporta a Oz, en lugar de la verdadera posibilidad de viajar a esa tierra, como lo realiza en el libro de Baum, a negar la posibilidad de otro espacio en el que ella pueda ser independiente, dueña de sus pasos, para convertirse en personaje pasivo. Como escribe la crítica y artista feminista Laura Mulvey, suelen los personajes femeninos estar “atadas a su lugar como portadoras de significado, no como hacedoras de significado” (1989: 433), lo cual se aplica al personaje de Dorotea. Las mujeres no hablan, en cambio siempre se habla por ellas, ese cercenar el habla de las mujeres¹⁶ se ve reflejado en la imagen de Edburg como una denuncia a la violencia que viven las mujeres.

De igual manera vemos a Dorotea como una extensión de los zapatos rubí que cautivan nuestra mirada y que para ella se convierten en un cuerpo fragmentado. Las piernas y pies fragmentados funcionan como una sinécdota de una parte del cuerpo como un todo, convirtiéndose incluso los zapatos rubí en un fetiche. Dorotea queda subsumida, los zapatos rubí se vuelven el significante de Dorotea. La joven, que en la película es interpretada por una Judy Garland de 16 años, en vez de la niña de menos de 10 años que aparece en el relato escrito por Baum, no puede retener su poder como una niña en un mundo masculinizado y, por lo tanto, es convertida en una adolescente que debe aprender a controlar sus impulsos y deseos, en contraposición con la niña del libro de carácter más libre. El

heroísmo de Dorotea, al igual que la de otros héroes de ficción femeninos, no requiere de fuerza física. Ella no tiene por qué ser un adulto, su condición de niña le da la suficiente fortaleza para alcanzar sus deseos. El que sea castigada por la casa, representación por excelencia de la domesticidad, posiciona a Dorotea sin escapatoria del hogar que no permite la verdadera transformación y la independencia, que llega a ser verdaderamente una “niña perdida”, que se busca sea asimilada a una cultura patriarcal:

Kristeva sostiene que un ser social se constituye a través de la fuerza de la expulsión. Para llegar a ser social, el yo tiene que borrar algunos elementos que la sociedad considera impuros: excrementos, sangre menstrual, orina, semen, lágrimas, el vómito, la comida, la masturbación, el incesto y así sucesivamente. Para Kristeva, sin embargo, estos elementos expulsados nunca pueden ser totalmente destruidos, sino que persiguen los bordes de la identidad del sujeto con la amenaza de la disolución, o incluso la interrupción (McClintock, 1995: 71).

En la imagen de Dorotea se representa a la niña solitaria e incompleta en búsqueda de la sabiduría, experiencia, coraje y emociones, pero que queda varada en El campo de amapolas. Sin embargo conserva el amor, la compasión que estereotipadamente se les han asignado como características a las mujeres por encima de la razón (simbolizada en su cabeza). Precisamente de la razón ha sido privada mediante la decapitación: “Ahora sabemos que la cabeza consta de mucho más que la masa cerebral: la red de las neuronas la llevan hasta el último confín del cuerpo. La cabeza está en cada parte de una persona” (González, 2009: 90).

Podría muy bien compartir el argumento de Julia Kristeva cuando ésta observa que “la mujer está aquí para alterar, perturbar y desinflar los valores masculinos y no para defenderlos. Su papel es mantener las diferencias, subrayándolas, dándoles vida, haciéndolas entrar en juego unas contra las otras”

(1977: 498). En cada fragmento del cuerpo de Dorotea se encuentra una parte de su razón, de su cabeza, no se puede privar del todo de su valentía, curiosidad, fortaleza.

CONSIDERACIONES FINALES

El carácter transgresor y repulsivo de Dorotea causó en mí una sensación de rechazo y atracción al mismo tiempo, que no puede entenderse más que como un sentimiento de ambivalencia, la cual “puede ser concebida como prácticas performativas individuales o institucionales situadas que mantienen vivas valencias opuestas simultáneamente expresándolas y representándolas” (Lorenz-Meyer, 2004: 6).

Edburg desafía nuestra capacidad de asombro, dispara mecanismos que interpelan a la memoria cultural a través de la película *El Mago de Oz*. La cultura popular es parte de las herramientas a las que ella recurre desde el título de la obra y en ciertos elementos metafóricos de la imagen que los hace repetitivos y los termina convirtiendo en el sello de su producción, como son las telas que emulan sangre, la decapitación, la fragmentación, la mezcla de lo dulce con lo grotesco.

Como señala Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988), lo sublime y lo abyecto son las dos caras de una misma moneda, las dos formas de un mismo proceso que suspende al sujeto, que lo desborda, al mismo tiempo que rebasa el orden simbólico. Lo grotesco femenino posee, a la vez, un carácter subversivo y un proyecto utópico, en los que se afirman nuevas metáforas y nuevas perspectivas desde las que afrontar la realidad y, en este sentido, se relaciona directamente con lo subversivo carnavalesco. La repetición de las figuras retóricas, los colores y la operación constante de exorcizar lo que provoca desagrado con el corazón

tejido, los zapatos de rubí y apelar a cuentos infantiles, provoca un quiebre en la representación de los mundos de lo femenino. Hay una operación que desarma, rompe la secuencia del filme y mezcla las secuencias y las vuelve imposibles y, por lo tanto, grotescas. Frente a un estímulo cultural se espera cierta reacción, Edburg termina anulándolo, ya que quien observa su obra no sabe cómo reaccionar; depende de donde detenga la mirada frente a imágenes que apelan a más de un sentido, que no se restringen a lo visual sino que remiten a un universo sensorial más amplio.

Por lo tanto, *Dorotea* resiste el cierre, no ofrece al espectador un sí o no definitivo como respuesta a las preguntas que plantea la obra, ya que de igual manera y hasta al mismo tiempo se puede sentir tanto placer como rechazo. En general *Dorotea* devela una crítica al hecho de que se ha envuelto de superficialidad la condición de la mujer. Mediante una clara denuncia Edburg nos está mostrando lo que les está sucediendo a las mujeres, busca evidenciar que las mujeres viven siempre en constante riesgo de ser violentadas en una sociedad que no les garantiza la protección de sus derechos más básicos. Puede decirse, entonces, que el mensaje de Edburg es que las mujeres son objetos “dulces” y “amables” cosificados, que por la misma situación de ser objetivadas, resultan prescindibles, desecharables, literalmente arrojadas en los límites de las ciudades como si de desechos se tratara. Este contraste es brutal porque de ser consideradas “lo más bello”, “lo dulce”, son/pueden ser fácilmente violentadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, Dawn (2002), *Fotomontaje*, Gustavo Gili, Barcelona.
Arisó, Olga, y Rafael Mérida (2010), *Los géneros de la violencia: Una reflexión queer sobre la “violencia de género”*, Egales (G),

Barcelona.

Attebery, Brian (1980), *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*, Universidad de Indiana, Bloomington.

Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Theory and History of Literature, vol. 8, Universidad de Minnesota, Minneapolis.

(1995), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.

Barret, Laura (2006), “From Wonderland to Wasteland: The Wonderful Wizard of Oz, The Great Gatsby, and the New American Fairy Tale”, en *Papers on Language and Literature*, vol. 42, núm. 2, primavera, Universidad del Sur de Illinois Carbondale, Illinois, pp. 150-180.

Barrios, José Luis (2010), *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*, Universidad Iberoamericana, México.

Barthes, Roland (1977), “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 65-101.

Baum, Frank L. (1973), *The Annotated Wizard of Oz*, Clarkson Potter, Nueva York.

(2012), *El mago de Oz*, Random House Mondadori / Debolsillo, México.

Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.

Burger, Alissa (2012), *The Wizard of Oz as American Myth: A Critical Study of Six Versions of the Story, 1900-2007*, McFarland & Company, Jefferson.

Burke, Edmund (2005), *De lo sublime y lo bello*, Alianza, Madrid.

- Chaston, Joel (2001), “Baum, Bakhtin, and Broadway: A Centennial Look at the Carnival of Oz”, en *The Lion and the Unicorn*, vol. 25, núm. 1, enero, Universidad Johns Hopkins, Maryland, pp. 128-149.
- De Lauretis, Teresa (1989), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan, Londres.
- Edburg, Daniela (2007), *Catálogo de obra*, Kunsthause, México.
- Fricke, John (1999), *100 Years of Oz: A Century of Classic Images from the Wizard of Oz*, Stewart, Tabori & Chang (Willard Carroll), Nueva York.
- González Rodríguez, Sergio (2009), *El hombre sin cabeza*, México, Anagrama.
- Hansen, Linda (1984), “Experiencing the World as Home: Reflections on Dorothy’s Quest in ‘The Wizard of Oz’”, en *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 67, núm. 1, primavera, Universidad Estatal de Pensilvania, Harrisburg.
- Hobbs, Peter (2012), “The Sewing Desire Machine”, en Catherine Harper (ed.), *Textiles: Critical and Primary Sources*, vol. 4: Identity, Berg Publishers, Oxford.
- H. Puleo, Alicia (1995), “Patriarcado”, en Celia Amorós (ed.), *10 palabras claves sobre la mujer*, Verbo Divino, Pamplona.
- Kant, Immanuel (1999), *Lo bello y lo sublime*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Kristeva, Julia (1988), *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México.
- Lorenz-Meyer, Dagmar (2004), “Addressing the Politics of Location: Strategies in Feminist Epistemology and Their Relevance to Research Undertaken from a Feminist Perspective”, en S. Štrbánová, et al. (eds.), *Women Scholars*

- and Institutions*, vol. 13b, Research Centre for History of Sciences and Humanities, Praga.
- Lyotard, Jean-François (1998), *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Manantial, Buenos Aires.
- McClintock, Anne (1995), *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, Londres / Nueva York.
- Mulvey, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, Universidad de Indiana Bloomington, Bloomington.
- Murillo, Soledad (1996), *El mito de la vida privada: de la entrega al tiempo propio*, Siglo XXI, México.
- Navarro, Desiderio (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas-Unión de Escritores y Artistas de Cuba en Camagüey / Embajada de Francia en Cuba, La Habana.
- Parker, Rozsika (1989), *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Routledge, Nueva York.
- Ross, Christine (2009), “Redefinition of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body”, en Frances S. Connelly (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Universidad de Cambridge, Cambridge.
- Rushdie, Salman (2005), *El mago de Oz*, Gedisa, Barcelona.
- Russo, Mary (1995), *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Routledge, Nueva York.
- Scott, Joan (2008), *Género e historia*, Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.
- Suter, Gerardo (1993), “Escenarios rituales”, en *Luna Córnea*, núm. 2: Nuevas tecnologías, primavera, México, pp. 26-35.

Tornero, Angélica, y Lydia Elizalde (comps.) (2011), *Imaginarios del grotesco. Teorías y crítica*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Universidad Iberoamericana / Juan Pablos, México.

Villegas, Linda Daniela (2012), “Lo grotesco en la serie fotográfica *Remains of the Day* de Daniela Edburg”, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco-División de Ciencias Sociales y Humanidades, México.

Película

El mago de Oz (1939), Director: Victor Fleming; Actores principales: Judy Garland; Bert Lahr, Ray Bolger, Jack Haley; Productora: Metro-Goldwyn-Mayer.

Notas

¹ El artículo surge de mi tesis de maestría realizada en 2012 en Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco titulada: “Lo grotesco en la serie fotográfica *Remains of the Day* de Daniela Edburg”.

² Realicé la Maestría en Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, durante el período 2010-2012. Actualmente curso el Doctorado en el Departamento de Género y Estudios Culturales en la Universidad de Sídney, Australia, siendo mi tema de investigación el Activismo Feminista en el Hip Hop en Latinoamérica. De igual manera escribo la columna electrónica “Género en la Mira” para el periódico mexicano *El Universal* y formo parte del colectivo de mujeres periodistas Tiempo de Mujeres de Alternativa Latinoamericana, programa radiofónico de CFRU 93.3 de la Universidad de Guelph en Ontario, Canadá. Mis correos electrónicos: <danetoile@hotmail.com> y <lvil3898@uni.sydney.edu.au>.

³ De madre mexicana y padre estadounidense, sin duda su obra ha tenido una fuerte influencia de la cultura popular americana al reflejarse en los títulos en inglés de sus imágenes y utilizar referentes clásicos de filmes y demás productos comerciales estadounidenses. Entre sus series fotográficas se encuentran *Drop Dead Gorgeous*; *Killing Time*; *Remains of the Day*; *Knit*; *Parasites and Perishables*; *Proof*; *Bombs*; *Is it the end, or just my imagination*; *Civilized*; *The Breakfast Pieces*; *The Sample Project* y *Échantillon*. De este modo, la artista es indudable heredera de la cultura popular norteamericana gracias a su situación de mujer transfronteriza al haber nacido en

Houston, Texas pero vivir la mayor parte de su vida en San Miguel de Allende, Guanajuato.

⁴ Es importante notar que la artista visual Daniela Edburg trasladó al español el nombre de Dorothy por el de Dorotea. Cuando me refiera a la imagen producida por la artista, la nombraré Dorotea.

⁵ En la serie *Remains of the Day* se muestran jóvenes mujeres de tez blanca sin vida en espacios bucólicos solitarios, víctimas de violencia letal de cuyos cuerpos brotan dulces, ponys y flores en sustitución de sangre y vísceras.

⁶ La Guerra contra las Drogas fue iniciada en 2006 por el ex presidente Felipe Calderón (2006-2012). Según el Consejo de Seguridad Nacional, en 2010 (el año más violento del sexenio de Calderón) se registraron 15 mil 273 muertes violentas relacionadas con el crimen organizado.

⁷ Otra imagen de la cual considero la artista se ve influenciada en la imagen de Dorothy es “El Mundo de Cristina” (1948) de Andrew Wyeth por la joven mujer en un espacio bucólico en la soledad.

⁸ El género entendido como “elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (Scott, 2008: 65).

⁹ Con respecto a la capacidad de la fotografía como herramienta desestabilizadora y de subversión del orden véase texto de Mónica Cejas: “Cultura, poder y representación en la disputa por la inclusión. Sexualidades en Sudáfrica *post-apartheid*” en este libro.

¹⁰ “La fotografía construida tiene dos denominadores comunes: el primero, es la recontextualización de los referentes reales fotografiados, objeto, tiempo y espacio; el segundo, del cual surge el primero, consiste en materializar una idea preconcebida en una imagen fotográfica” (Suter, 1993: 32).

¹¹ El dadaísmo es un movimiento cultural que surgió en Zurich en 1916, como respuesta a la barbarie ocasionada durante la Primera Guerra Mundial y con el propósito de luchar contra la rigidez intelectual opresiva manifestándose a través del arte visual, la literatura y el teatro.

¹² El fotomontaje entendido como una fotografía compuesta por otras imágenes. Entre los autores más representativos de inicios del siglo XX se encuentran Raoul Haussmann, Hanna Höch, George Grosz y Max Ernst.

¹³ Frase de Dorothy cuando señala su deseo de retornar a su casa en Kansas.

¹⁴ “Dorothy tiene un apellido: Gale (vendaval). Y en algunos aspectos ella es el viento huracanado que sopla en ese rincón perdido del mundo” (Rushdie, 2005: 18).

¹⁵ Frank Baum fue el yerno de la destacada feminista Matilda Gage, quien con Susan B. Anthony y Elizabeth Cady Stanton condujeron el movimiento por el sufragio femenino en los últimos años del siglo XIX. Se cree que Baum fue influenciado por su suegra y esposa, en relación a las movilizaciones feministas de ese entonces al escribir su obra.

¹⁶ Para abordar el silenciamiento del habla de las mujeres, véase el artículo de María Teresa Garzón Martínez: “Nunca regalé el llanto. Silencio, lamento y re(ex)sistencia en la Llorona” en este libro.

“NUNCA REGALÉ EL LLANTO”
SILENCIO, LAMENTO Y RE(EX)SISTENCIA EN LA
LLORONA¹

María Teresa Garzón Martínez²

Quedarnos sin lengua,
ese es un lugar que
también se debe habitar.

María Lugones

El silencio es un “vestigio arqueológico”, asegura David Le Breton, en un mundo donde el imperativo es hablar, comunicarse, decirlo todo, poner de manifiesto la continuidad del mundo, “un mundo que se descubre a través del lenguaje que lo nombra” (2009: 7). El régimen antropológico de este mundo está determinado por la palabra que no cesa, propia de los medios de comunicación de masas, la cual asegura que la vida sigue y seguirá por la presencia incesante del murmullo, sin un contenido determinado. No obstante, apunta el autor, allí donde el silencio representa la “avería de la máquina”, la “interrupción de la transmisión”, existe la aspiración de la experiencia insonora a fin de “escuchar” el palpito de las cosas, de vivir el acontecimiento antes de que otro acontecimiento reemplace al primero en medio de la rápida turbulencia del día a día. Por ello, cuando la violencia trata de detener la vida “matando” la palabra, restaurar el silencio y rescatar la palabra se transforman en estrategias de sobrevivencia: “No hay palabra sin silencio y, sin embargo, la ideología moderna de la comunicación no acepta el silencio” (6). Así, en el mundo de la comunicación de Le Breton, el silencio es ubicado en un lugar ambiguo: aunque es fundamental en la construcción simbólica del mundo es entendido como carente de

significado; por lo tanto, se transforma en el “síntoma doloroso de una carencia de sentido” (27).

¿Qué es el silencio en mundos diferentes a los de Le Breton? ¿Tiene alguna relación con los lugares de subordinación que ocupamos las mujeres en condiciones de colonialidad? ¿Podríamos pensar en restaurar el silencio como una forma de re(ex)sistencia? En este ensayo propongo un par de reflexiones iniciales sobre el tema que investigo: el silencio, pero no pensado como lo que no tiene sentido, lo que está vacío de significado, lo que no tiene lenguaje en un mundo hipercomunicado, sino como una pregunta feminista que conserva ese lugar ambiguo, entre lo que importa y lo que no, la cual inaugura el camino que nos lleva, en su transitar, a un quedarnos sin lengua como una posición en la lucha por los significados que debemos aprender a habitar usando “los mejores recursos intelectuales disponibles para lograr una mejor comprensión de las relaciones de poder. Es decir, [...] entender no sólo las organizaciones del poder, sino también las posibilidades de supervivencia, lucha, resistencia y cambio” (Grossberg, 2009: 17).

En el presente ensayo limito mi indagación al personaje de la Llorona³ y su representación en tres prácticas culturales diferentes: música, cine y literatura, leyendo su lamento como silencio y su silencio como una aparente borradura de la experiencia, pero también una subversión política, una huella que habilita cierta forma de re(ex)sistencia o, por lo menos, la intuición de su presencia. En efecto, la Llorona es más que la asesina o la traidora, diferente a una mujer desvalida víctima de su propio destino. La Llorona es una respuesta –y posiblemente un ejemplo a seguir, una imagen que inspira, una historia propia– en clave feminista descolonial que aún no hemos leído a

cabalidad y de allí su importancia (Garzon, 2019b). En lo que sigue, organizo mis argumentos de la siguiente manera. En un primer apartado hable del tipo de archivo que implica usar a la Llorona como fuente, rescatando la ya antigua pregunta por los espacios, los objetos y los sentidos que se privilegian en la construcción de conocimiento, desde perspectivas indisciplinadas, críticas y políticas. En un segundo apartado, usando como pretexto algunos sones de la Llorona, hable de su silencio como la imposibilidad de narrarse a sí misma, representarse, dar cuenta de sí y, por ende, estar condenada a existir en el exterior constitutivo de lo humano como un monstruo, fuera de cualquier posibilidad ontológica, cuyo lamento no dice nada que se pueda entender. En un tercer apartado hable de tres películas: “El Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza contra la Llorona” (1974), “The Cry” (2007) y “La leyenda de la Llorona” (2011), haciendo énfasis en la primera, con miras a explorar de qué manera toma la palabra la Llorona, cómo se configura su discurso y su representación como una mujer aparentemente “subalterna” en un mundo configurado por relatos de lo nacional y la blanquitud. En un cuarto apartado hable del personaje de la Llorona en la novela homónima de Marcela Serrano (*La Llorona*, 2008) para explorar el gemido, el lamento, como una forma de resistencia que se desplaza entre normas para ser posible, deconstruyendo los poderes hegemónicos que dan sustento tanto del “deber ser” mujer y madre, como a las nociones de justicia, locura, vida y muerte. Por último, hago un par de reflexiones para continuar pensando, experimentando y sintiendo el silencio.

EL ESPECTRO Y SU ARCHIVO

El archivo, como el lugar físico, el acervo de documentos autorizados para guardar cierta memoria y el proceso institucional de clasificación y ordenamiento que le da sustento, es una pregunta que ha ocupado un lugar importante en las ciencias sociales contemporáneas, afirman Valeria Añón y Mario Rufer (Sesión 5, 2015). Ciertamente, la domiciliación, los enunciados autorizados, el principio de clasificación de documentos y las condiciones de su circulación son fundamentales a la hora de crear un archivo histórico o literario cuya misión es resguardar una versión de la historia que suele corresponder con la “verdad”, los hechos que han consolidado el Estado-nación, las representaciones que se pueden plasmar sin duda del suceso ocurrido; en suma, con lo pedagógico de las versiones oficiales (Bhabha, 1997). Sin embargo, como un recorte necesario de la experiencia que aspira a la metonimia y la continuidad y responde a relaciones de poder, donde actúa la colonialidad del saber, los archivos así pensados lidian con el silencio como su condición de posibilidad: no todo el mundo se puede traducir en un documento, no toda vida se puede atrapar en un trazo, no toda memoria está circunscrita por la institución moderna: la biblioteca, el archivo, el museo. Sin embargo:

There will always remain traces of the deceased, elements that testify that a life did exist, that deeds were enacted, and struggles engaged in or evaded. Archives are born from a desire to reassemble these traces rather than destroy them. The function of the archive is to thwart the dispersion of these traces and the possibility, always there, that left to themselves, they might eventually acquire a life of their own. Fundamentally, the dead should be formally prohibited from stirring up disorder in the present (Mbembe, 2002: 22).

Indudablemente, el archivo es asechado de forma constante por sus fantasmas en tanto resto, huella, fracaso de cualquier enunciado, muerte. Entonces, se está ante la disyuntiva de

destruir el archivo o usar su poder a manera de talismán, es decir, cargar el acervo con “poderes mágicos”, para encontrar en sus propios silencios el residuo de las prácticas de poder que intentan, en este caso, resistir a la clasificación y el ordenamiento (Añón y Rufer, 2015; Mbembe, 2002). Así, el trabajo con el archivo se desplaza al trabajo con la presencia de una ausencia, la interpretación de la huella como testimonio de la experiencia que estuvo y está presente aún a pesar de su mudez o aparente invisibilidad como inscripción de la “palabra” subalterna. Entonces,

valorar esta indicación metodológica significa adoptar como punto de partida, por una parte, la idea de que los archivos y las fuentes coloniales, a pesar de la lógica imperial que rige su constitución, llevan inscrita la palabra de los “subalternos”. Cuando esta voz no está de hecho silenciada, se ve con todo negada y sólo es posible rastreiarla a través de los síntomas que la lógica de la negación deja a modo de residuos en el orden del discurso dominante (Mezzadra, 2008: 28).

En consecuencia, el archivo que configura la Llorona encuentra su lugar en la huella que el espectro deja en el orden simbólico de cierta cultura expresada en sus prácticas culturales, estéticas o artísticas. Una huella que se transforma en su propia referencia, cuya abstracción es necesaria, pues aquí no resultan de ayuda “ni los microscopios ni los reactivos químicos” (De Oto, 2011; Hall, 1994). Indudablemente, la Llorona “está en todas partes y perdura en el tiempo”:

—*Curandera*: La Llorona es una fuerza que lleva el dolor más profundo y la rabia más grande que haya existido en toda la eternidad. Medea de Grecia, Lilia de los judíos, la Malinche de los aztecas, Lamia también de los griegos, el viento que llora de los africanos, Raquel en el Ramá. Adopta muchas formas de ser. Es la virgen María buscando a su niño, la única forma de aliviar su dolor. Es la sirena buscando venganza contra los hombres que se han aprovechado de ella como el que la traicionó. Es el monstruo que echa el mal de ojo a las madres porque quiere estar en compañía

de la miseria con otras como ella, otras Lloronas. Como la muerte, está en todas partes y perdura en el tiempo.

–Policía: ¿La has oído? Sí, la Llorona está aquí (*The Cry*, 2007: en red).

La Llorona es un espectro que se ha transformado en un personaje recurrente en la cultura popular latinoamericana, aunque en diversos contextos en el mundo entero existen entidades similares: fantasmas que gimen, se lamentan o lloran en los ríos por diferentes motivos. Aquí, sus varias versiones coinciden en afirmar que se trata de una mujer quien, a causa del abandono de su pareja, asesina a sus hijos ahogándolos en un río, quedando condenada por toda una eternidad. La historia parece hallar sus orígenes en el registro de leyendas prehispánicas. Ciertamente, siguiendo una idea de Américo Paredes (1970), esta historia es una reescritura en formatos narrativos europeos de cuentos e historias originarias. En México, deidades como Auicanime, entre los purépechas; Xonaxi Queculla, entre los zapotecos; Cihuacóatl, entre los nahuas o Xtabay, entre los mayas lacandones, constituyen antecedentes. En la frontera entre Costa Rica y Panamá, territorio bribris, se encuentran las itsas o itsos, mitad mujer mitad gallina, que lanzan gemidos cuando un niño está a punto de morir. En la selva amazónica del Perú habita la Ayaymama, en Chile está la Pacullén, en la zona guaraní se ha visto a la Itá Guaymín y en Colombia a la Patasola y a la Llorona, todas relacionadas de manera íntima con la madre asesina, habitante de lagos, ríos, cascadas u otras fuentes de agua en un mundo rural, capaz de predecir vientos fuertes o tormentas, que castiga a los hombres e invita a las demás mujeres a “llorar conmigo, matar conmigo”, porque ha perdido por infanticidio o secuestro a sus hijos (Arreola, 2004; Ocampo, 2001, Wiki, 2015).

Como personaje de la cultura popular de la Abya Yala, la Llorona ha aparecido en diferentes productos culturales. Roberto

Gómez Bolaños la incluye en el “Chavo del Ocho”, cuando doña Florinda o doña Clotilde salen al patio de la vecindad sonámbulas y en “Los chiflados”, cuando Lucas Tañeda y Chaparrón Bonaparte confunden a su vecina con la Llorona. En Venezuela, el canal RCTV produce una serie de Humberto Kico Oliveri donde se habla de la Llorona. En otras coordenadas geopolíticas, en los Estados Unidos, el episodio piloto de la serie “Supernatural”, de WB Network, trata sobre la Llorona. En ese mismo país, en el noveno episodio de la segunda temporada de la serie “Grimm”, el detective Nick Burkhardt se enfrenta a la Llorona. En el cine, la Llorona aparece desde la primera película que se produjo sobre ella, en 1933 (Méjico, Ramón Peón), pasando por representaciones propias del cine de Hollywood (*Haunted from Within*, 2005; *The Waller*, 2006; *The Cry*, 2007) retornando de nuevo al cine mexicano específicamente el chiapaneco (*J-ok’el*, 2007), hasta llegar al año 2011 cuando se filma la película animada *La leyenda de la Llorona* (Alberto Rodríguez) (Wiki en red).

Y claro, no puede faltar esa escena inmortal de la película *Frida* (Julie Taymor, 2002), donde Salma Hayek se sienta a tomar tequila junto a Chávela Vargas mientras ésta entona la “Llorona”. En la música, desde los cantos populares oaxaqueños hasta artistas como Joan Baez, Eugenia León, Lila Downs, Banda Bostik, Susana Harp, Voodoo Glow Skulls, Caifanes y el Mago de Oz han cantado a la Llorona (Aguilar, 2014). Por último, vale la pena nombrar la puesta en escena: *La Llorona. El corazón de esta tierra* (2015), en los canales de Xochimilco, específicamente en el embarcadero de Cuemanco, en la ciudad de Méjico, la cual es presentada desde hace ya veinte años. Dicha representación, que incluye danza y luces, cuenta que:

Se acerca la fecha más importante del calendario mexica, es la ceremonia de Tóxcatl y el pueblo se prepara para llevarla a cabo invitando a todos los gobernantes, pero los españoles deciden emboscar al pueblo y matar a los gobernantes como parte de su conquista, ese día se conoce como “la matanza del templo mayor”. Ayahutli sobrevive a la matanza y debido a su avanzado estado de gestación, sufre una crisis y en un estado de ensoñación decide vengar la muerte de su pueblo, quitándole la vida a su recién nacido y a ella misma, convirtiéndose desde entonces en la Llorona, el corazón de esta tierra; ese ser que desde antes de la conquista se lamenta cada noche por el destino cruel de sus hijos, a los que no sabe cómo protegerlos o a dónde llevarlos [...] La Llorona grita desde cada calle, desde cada rincón de esta tierra, forjando una leyenda llena de misterio y tradición que desde hace cientos de años nos identifica y nos recuerda el legado de nuestros ancestros (en red).

La Llorona sigue siendo un personaje contemporáneo que habita a sus anchas los mundos del cine, la literatura, las series de televisión, las redes sociales, la cultura popular, en fin, todo el mundo discursivo y las tecnologías que sustentan las industrias culturales contemporáneas en nuestro territorio. Sin embargo, de ella poco sabemos (Garzón, 2019b). La Llorona que hoy conocemos tiene dos versiones que convergen en un mismo punto. Por un lado, Chocacíhuatl (del náhuatl *choka* –llorar– y *cihuatl* –mujer–) es una mujer originaria que vive en el lago Texcoco quien en su primer parto pierde a la criatura y muere. Frente a la invasión imperial reaparece para advertir de la caída de Tenochtitlán (Wiki, 2015). Su lamento es signo de la identidad de un mundo ancestral que se “silencia”. El espectro, en ese sentido, cumple la función materna de procurar la vida, de defender el orden existente. A propósito, en *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, Miguel León-Portilla señala lo siguiente: “El sexto prodigo y señal fue que muchas veces y muchas noches, se oía una voz de mujer que a grandes voces lloraba y decía, anegándose con mucho llanto y grandes sollozos y suspiros: ¡Oh, hijos míos! Del todo nos vamos ya a perder...e otras veces decía: Oh, hijos míos a dónde los podre llevar a esconder?”

(citado en Aguilar, 2014: 56). Por otro lado, la Llorona es asociada a la Malinche, la traidora: una mujer posiblemente mestiza enamorada de un conquistador quien da origen, por su maternidad, al mundo “mestizo” y, porque nunca es reconocida ni le es dado el estatus que se merece sumado a que su amor es sinónimo de “traición”, rompe el vínculo que tiene con el conquistador y mata a sus hijos:

Cuenta la leyenda que hace muchos, muchos años, en la época de la conquista existió una mujer muy hermosa. Dicen que su sonrisa encerraba un misterio y que cautivaba a cualquiera con su mirada. Su nombre era Susana, de padre español y madre indígena. Esta mujer poseía características físicas excepcionales. Susana se había enamorado de un noble español con el cual procreó tres hijos. Sin embargo, nunca se casó con él, pues cada vez que ella le pedía que la desposara él se desentendía del hecho y prefería omitir el tema. El nombre del novio era Santiago. Santiago no quería casarse con Susana pues se avergonzaba de su origen impuro, así que decidió hacer su vida aparte y casarse con otra mujer, lo que despertó la ira y la furia de Susana. [Después de matar a Santiago el día de su matrimonio] en un arranque de locura le arrebató el aliento a sus hijos. Después, loca de dolor, se quitó la vida. [...] Muchos dicen haberla visto, otros no saben si creer y otros muchos dicen que son puras mentiras. El hecho es que la historia de la Llorona es parte de una tradición mexicana que perdurará hasta que dejemos de contarla (La leyenda de la Llorona, 2015: en red).

Ciertamente, más que un amor fallido o la venganza de una madre enamorada es la ocupación imperial y lo que ello supone, en un contexto ahora urbano, lo que permite la emergencia del lamento de la Llorona y que éste sea escuchado o no como una “voz” que interpela y es interpelada. En efecto, el colonialismo en nuestro territorio, como en muchos otros, crea un discurso sobre lo otro, lo subalterno, en el cual se construyen paradigmas epistemológicos como formas de pensamiento capaces de producir subjetividades concretas e identidades diferenciadas (Castro-Gómez, 2005). Desde esta perspectiva, donde la apuesta es por una superioridad étnica y epistémica, el encuentro con lo otro no

se da en condiciones de igualdad, por lo que la confrontación con su voz, si es que esto existe, viene impregnada ya por dispositivos de poder colonial heterárquicos. Existe otra condición a considerar, la huella que se sigue aquí es una cruzada por la diferencia de género y la clasificación de la población por razones de raza, entendida como estructura fundante del sistema mundo moderno (Quijano, 2000). Partiendo de ahí, parafraseando a Silvia Rivera Cusicanqui (2009), el silencio conforma un archivo diferente para pensar el pasado desde una “escucha” del presente que “habla de una historia viva, que pugna constantemente por irrumpir, sometida a un juego de fuerzas que la actualiza y, además, nos conecta con las culturas visuales [culturas orales o no] como potencias de interpretación, desmitificación y contrapunto de las culturas letradas” (6).

Pero, ¿cómo escuchar a la Llorona sin morir? Arribadas a este punto es posible que además de saber interpretar teórica, metodológica y políticamente el silencio de las mujeres y las espectros o fantasmas, también debemos construir un contra-archivo como sustento de una contra-historia (Garzón, 2019a). De ahí se desprende que es preciso historizar lo que en sí mismo carece de historia propia pues la misma ha sido tachada por el relato colonial y la colonialidad y cuyo sustento material son las lágrimas y, desde pisando ese terreno incierto, imaginar nuevas formas de escucha y diferentes respuestas, “pues siempre cabe otra posibilidad, por lo mismo, otro camino y otra forma de hacer el recorrido” (Garzón, 2015). Ahora bien, ¿cómo se hace esto sin caer en el *double bind* derridiano (2013) y en la multiplicación de los enunciados contradictorios? –“¿Saber?”–, como decimos en Chiapas.

AUNQUE LA VIDA ME CUESTE

Daniela Aguilar Santa (2014) señala, a propósito de las coplas de la “Llorona”, varios puntos a considerar aquí a manera de marco de discusión. Las primeras versiones de los sones del cancionero popular mexicano que tienen como protagonista a la Llorona son de origen oaxaqueño. No obstante, y pese a diversas versiones existentes en zapoteco, náhuatl y música andina, el son de la “Llorona” ha sido adoptada en el imaginario de la nación como aquella que encarna lo mexicano, siendo emblema de la Revolución Mexicana, añadiendo valores de lo “originario” del mundo indígena y lo mestizo del mundo latinoamericano. No es gratuito, en ese sentido, que en los premios Grammy Latinos 2019 el son, en tres de sus versiones, haya sido interpretado por cantantes mexicanas de distintas generaciones y tendencias musicales: Aida Cuevas, Natalia Lafourcade y Ángela Aguilar. Ahora bien, su importante recepción en el país, atribuida a la migración, la popularidad de la leyenda y la historia de amor que cuenta, ha hecho que se relacionen el personaje de la leyenda con el personaje de la canción. En consecuencia, en este punto, quiero detenerme en dos de las versiones musicales de la “Llorona” que hacen equivaler, al parecer, a su protagonista con el espectro de la leyenda. La primera canción está compuesta por un grupo grande de estrofas que se repiten y adaptan según la interpretación, pero que conforman el repertorio más conocido del son en México:

Ay de mí, Llorona, Llorona,
Llorona de azul celeste,
Aunque la vida me cueste, Llorona,
no dejaré de quererte.
De las arcas de la fuente ¡ay, Llorona!

corre el agua y nace la flor;
si preguntan quién canta ¡ay, Llorona!
les dices que un desertor
que viene de la campaña ¡ay, Llorona!
en busca de su amor.

La otra versión, mucho más festiva, es una adaptación de la canción: “La Llorona loca” (1967), interpretada originalmente por los *Gliders*, realizada por el maestro José Benito Barros e interpretada por el “Checo” Acosta y Juan Piña, para el Carnaval de Barranquilla, en Colombia:

Allá en las calles de Tamalemeque
dicen que sale una Llorona loca
allá en las calles de Tamalemeque
dicen que sale una Llorona loca
que sale por aquí
que sale por allá
con un tabaco prendido en la boca
a mi me salió una noche
una noche de carnaval
me meniaba bien la cintura
como iguana en un matorral
le dije pare un momento jeehhhh!
no mueva tanto en motor
y al ver que gran espanto, ¡ay! compadre que sofocon
yo me imagino
que te lleva
que te agarra
que te pilla la Llorona por detrás ¡ay!

Si se asume que, en efecto, el personaje al cual refieren las canciones es la Llorona, entonces se puede afirmar que en la versión mexicana, bajo los supuestos de la heterosexualidad como sistema político, el amante habla desde un “yo” que se lamenta y parece buscar la “escucha” de la Llorona sin importar que la “vida le cueste”. En ese sentido, es interesante observar que, aunque el amante se puede representar a sí mismo (“les dices que un desertor que viene de la campaña”) habilitándose para hablar del desamor y el rechazo, no es “escuchado”, su voz se pierde y surge el lamento (“¡Ay de mi Llorona!”). No obstante aquí, aunque el escenario es el mismo, haciendo pensar que el lugar de enunciación de los personajes es también el mismo sólo que readaptado en términos de género (él ocupa el lugar de ella y viceversa), ¿puede la Llorona hablar? A todas luces, la respuesta es negativa, pues la Llorona carece de acceso a un lugar de enunciación. El silencio, en este caso, no es la falta de palabra sino no tener estatus de enunciante: la Llorona no se puede representar a sí misma, sino siempre está condenada a ser representada, es decir hablada. Así, la Llorona no escucha pero tampoco se puede representar, quedando, en tal desplazamiento, doblemente silenciada.

En la versión colombiana, la voz narrativa es la del borrachito en carnaval que cree que una mujer lo seduce y se da cuenta que, en realidad, es un espanto. Es una voz masculina enunciada en el contexto del “mundo al revés”, el carnaval. Siguiendo a Mijail Bajtin, Daniela Villegas Mercado, a propósito de la obra de la fotógrafa Daniela Edburg que analiza en este mismo libro, afirma que el carnaval es una liberación transitoria, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios y tabúes, apuntando a un porvenir aún incompleto. Así las cosas, el

carnaval es el escenario propio del espectro que ya no remite a la mujer abandonada, sino posiblemente a un ente *transvestido* en un contexto hipersexualizado donde la heterosexualidad es puesta en suspenso (—que te pilla la Llorona por atrás—). Ciertamente, esta Llorona corresponde a la versión colombiana de la leyenda, en la cual el espectro está vestido de negro, ha perdido a sus hijos por razones que no son claras y busca venganza seduciendo a los hombres. Ahora bien, las características de “loca” (forma como se designa a un hombre homosexual o una persona trans), fumar tabaco y el movimiento de cadera asociado al motor de un automóvil (lo femenino en lo masculino) parecen confirmar esta hipótesis. Entonces, ya no hablamos del desplazamiento del gemido de la Llorona por el del amante, como en el primer son, sino del desplazamiento de todo el orden del discurso, de manera momentánea, donde quien enuncia no da cuenta del abandono o el desamor, sino de lo que pueda implicar el cambio en las condiciones ontológicas de la existencia: el llorón que hace un *performance* de la Llorona desplazando, de nuevo, todo límite entre el silencio y la seducción, lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado en un movimiento sub-versivo, en el cual, construir otras formas de la existencia o re(ex)sistencia, como sabemos, también puede costarnos la vida.

¿Existe alguna versión, en algún objeto de la cultura popular, en el cual la voz narrativa sea la de la Llorona? ¿Cuál es la versión de la Llorona? ¿Su lamento sí podría decírnos algo? ¿El silencio de la Llorona crea su mundo o su mundo crea su silencio? En apariencia este ser monstruoso carece de lenguaje con el cual expresarse, de palabra para enunciar su lamento, de significante con el cual detener el dolor o lograr el perdón o el olvido. El gemido de la Llorona, en estas canciones, no encuentra asidero en

la palabra y si lo tuviera, tal vez, el mismo no estaría desprovisto de la huella del decir colonial. No obstante, comparto la idea expresada ya por otras que el reto no es inventar un nuevo discurso para una nueva voz, sino mostrar la conformación genealógica de esa mudez, de la violencia que le impregna y que (todavía) habita en nosotras (González y Mendiola, 2010; Spivak, 2011).

Sin embargo, la Llorona y su silencio aquí nos tienden una trampa. La genealogía es una vía posible para responder quiénes somos y cómo llegamos a ser lo que somos, pero no en términos abstractos o universales, más bien como fruto de condiciones de posibilidad dadas en circunstancias específicas, localizadas en términos de tiempo, espacio y poder (Castro Gómez, 2012, citado en Garzón, 2019b). No obstante, si la pregunta que anima la genealogía no es por el “llegar a ser”, sino por el “no llegar a ser”, esto es por las condiciones de posibilidad que producen la imposibilidad, la no existencia, la división ontológica entre el ser y el no ser, entre el archivo y su silencio, entre la huella y su borradura, entonces: ¿cómo construir genealogías del nosotras desde el no, desde el silencio? En este punto, es posible que la genealogía no sea un método feminista, lo que nos obliga a construir un contra-archivo como sustento de una contra-historia y, en consecuencia, diseñar una cartografía contragenealógica del nosotras haciendo correr la sangre en busca del más allá de la justicia (Garzón, 2019b). Esta es una vía que aún se debe explorar.

VERSUS LA LLORONA: REPRESENTACIONES DE LA BLANQUITUD

Lo primero que se ve es la cima de una cadena montañosa, verde y húmeda. Abajo, cuando la cámara hace un *close up*, se divisa un

río. Luego, la película nos informa que nos encontramos en México, en el año 1500 a.C, y que los gritos que se escuchan son los del hijo mayor de una mujer que lo está ahogando en el río. Cuando nuestra perspectiva es igual que la del niño hundido bajo el agua, la cámara se “mueve” al futuro y nos encontramos en la desembocadura del río Hudson, en Nueva York, en el año 2007 d.C. Y es que: “Durante quinientos años el miedo a la Llorona se ha expandido por las Américas. Hay más de veintiocho millones de creyentes sólo en Estados Unidos. Los que hemos visto su cara u oído sus gritos lo sabemos. No existe descanso para una madre que mata a sus hijos. Y la Llorona es real” (*The Cry*, 2007: en red).

La anterior escena hace parte de la película independiente *The Cry* (2007), dirigida por Bernadine Santistevan, co-escrita con Monique Salazar, producida por Lara Blum, Juan Dapena, Javier Ramírez Sandoval y distribuida por Monterey Media. En ella se cuenta la historia del detective Alex Scott, quien investiga varios infanticidios acaecidos en la ciudad que incluyen el de su hijo. De madre y padre inmigrantes, Scott intuye que no está frente a un escenario de asesinatos múltiples cualquiera, sino que se enfrenta a lo sobrenatural. Cuando consulta a Gloria, una inmigrante mexicana mayor conocida como la “curandera”, el detective confirma sus sospechas: la Llorona ha regresado porque su primogénito ha reencarnado en ese tiempo y en ese lugar. Entonces, el espectro, también migrante por efectos del cine, lo busca para volverlo a asesinar. Aquí la Llorona no tiene cuerpo, sólo es la focalización de la cámara cuando muestra la forma en que mata. Tampoco tiene voz diferente a su quejido. Sin embargo, se intuye que la película remite a la primera versión de la

Llorona: una mujer originaria que salva a sus hijos, o lo intenta, del yugo colonial.

En la última escena de la película, cuando la Llorona está por terminar con su misión, toma posesión del cuerpo de la madre y deja libre al niño. En la anterior representación de la Llorona no se propone un cambio mayor en el personaje, salvo ubicarlo en otro contexto geográfico. Cuando el espectro toma posesión del cuerpo de la última madre que queda con vida encuentra una densidad corporal en donde se rectifica su estereotipo como una mujer “mestiza” (nacida en Estados Unidos pero hija de mexicanos), joven, sin marido, asociada a colores pálidos, que está dispuesta a cualquier cosa por su hijo y termina, en medio del río, llorando lágrimas de sangre mientras se desvanece. En este caso, la Llorona obliga a ser “representada” tomando posesión de un cuerpo, un asidero material, pero eso no garantiza su hablar, pues ya no gime más, sólo se funde con el agua tranquila de un río. Dicha representación es la que se encuentra en la mayoría de las películas que tienen como personaje principal a la Llorona.

La historia anterior parece repetirse, pero desde un enfoque reivindicitorio, en la película animada *La leyenda de la Llorona* (2011), dirigida por Alberto Rodríguez, escrita por Ricardo Arnaiz y Omar Mustre y producida por Ánima Estudios. En ella se cuenta la historia de Leo San Juan quien, acompañado de don Andrés, Alebrije, Finado y Moribunda, debe enfrentar a la Llorona que tiene azotado el pueblo de Xochimilco. Esta Llorona es la transformación monstruosa de una mujer originaria y humilde, Yoltzin, que vivía de la venta de flores. Un día la casa se incendia y, por intentar apagarla, deja a sus hijos en la chalupa y a la deriva. Ayudada por el pueblo, encuentran a los pequeños pero muertos. Sin poder aceptar la muerte de sus hijos, ella se

aísla y se deja morir. Una vez convertida en espectro, la Llorona sale de noche en busca de niñas o niños que pueda secuestrar para robarles el alma. La única forma de vencerla es llevándola a la tumba de sus vástagos, perdida entre los canales de Xochimilco, para que los pueda reconocer. Al final, la Llorona deja su estado fantasmagórico y se reúne con sus pequeños. Aquí, aparecen los ecos de la mujer originaria que intenta resguardar a sus hijos de la ocupación imperial. No obstante, ella es redimida por ese mismo amor de madre que la lleva a secuestrar otras criaturas. Su acto desesperado y posterior redención son leídos como heroicos.

Este rasgo de la película de Rodríguez la hace única o, por lo menos, particular. Si algo tiene la Llorona es que es una historia “vendible”, pues involucra sexo, drama y violencia. Pero sus protagónicos no la ubican en el lugar de la heroína, por lo que ha sido excluida del boom de súper heroínas de los últimos años en el cine comercial. Y no la ubican en ese rol, porque las industrias culturales no remiten únicamente al “saber-hacer” técnico usando como materia prima la “cultura”, sino que también son tecnologías pedagógicas y de subjetivación en el sentido de que los mensajes inauguran una historia que no sólo aspira a dar cuenta de una identidad colectiva –lo que somos en tanto comunidad imaginada por usar la referencia de Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas*, 1983)–, sino también intenta generar coordenadas para la construcción en el presente de sujetas que, según su ubicación en lugares de negociación de poder, pueden estar o no en situación de subalternidad. En tanto tecnología pedagógica y de subjetivación del poder, el cine no desea a la Llorona como heroína, pues si algo se puede contagiar es la rabia

(Garzón, 2019b). Ahora bien, existe una propuesta cinematográfica en donde la Llorona tiene voz:

—Doña Eugenia: ¿Habéis traído lo que pedí?

—Mensajera: Sí y algo más. Pero antes de entregáros el veneno quiero saber en quién lo vais a usar.

—Doña Eugenia: Don Juan de Gonzalo, con quien he vivido diez años y he tenido tres hijos, me abandona para casarse con una aristócrata española dejándome cubierta de aprobio y deshonra.

—Mensajera: ¿Acaso no es vuestro esposo?

—Doña Eugenia: No es mi esposo, pero me tenía dada palabra de matrimonio. Y no la cumplió. Año tras año pospuso nuestra boda con razones y mentiras. Y ahora se casa con otra. No conforme con echarme al arroyo, se propone quitarme a mis hijos, valiéndose del poder que le da su posición y rango.

—Mensajera: ¿Lo vais a envenenar?

—Doña Eugenia: El veneno sería una muerte demasiado dulce para ese villano. Él tendrá una muerte horrible y deshonrosa. Pero antes le destrozará el corazón (*El Santo y Mantequilla Nápoles*, 1974: en red).

La anterior escena se desarrolla una noche del mes de abril del año 1678, en lo que será la ciudad de México, cuando doña Eugenia Esparza recibe a una mensajera del demonio que le proporciona el veneno para asesinar a sus hijos y, posteriormente, suicidarse. Eugenia tiene suficientes argumentos para su venganza: su amante, un español llamado don Juan, después de dejarla embarazada tres veces y diez años de concubinato, decide casarse con una mujer aristócrata. Por lo mismo, Eugenia esconde un baúl con cien mil doblones de oro de la corona española y le “quita” los hijos a don Juan, para que sufra un doble castigo: el dolor de la pérdida y una acusación por malversación de fondos lo cual, lo condenará, en últimas, a una pena de muerte. Y aunque Eugenia cumple su cometido, su plan falla: don Juan es acusado pero no condenado a muerte, así que se vuelve a casar y tiene más hijos. No obstante, Eugenia tiene presente esta posibilidad y pide al demonio la opción de volver a finiquitar su

venganza de ser necesario. Sin embargo, ni Eugenia ni el demonio tienen en cuenta algo: el Santo aparece en escena para hacer justicia acompañado, esta vez, por un boxeador exitoso.

El Santo, Mantequilla Nápoles y la venganza de la Llorona (1974) es una película que cuenta la anterior historia. Fue dirigida por Miguel M. Delgado, escrita por Francisco Cavazos y producida por Guillermo Calderón y el Santo. La película pertenece a la saga del Santo, luchador mexicano, actor de cine e ícono nacional, la película escenifica la lucha del historiador Esteban Lira quien descubre el secreto de la Llorona y la forma como conjurar su maldición, desconociendo el vínculo filial que lo vincula con el espectro y que pone en peligro la vida de su nieto: Carlitos. El profesor Lira contacta al Santo para que le ayude a encontrar la tumba de la Llorona y robar al cadáver un viejo medallón donde se plasma la ubicación de los doblones de oro. Una vez obtenidos los doblones, éstos serán donados al instituto de beneficencia infantil para, salvando vidas infantiles, liberar a la Llorona de su pena. El Santo acepta la misión y se hace acompañar por Mantequilla Nápoles, boxeador cubano muy conocido en la época.

A medida que se desarrolla la trama, la Llorona es representada como mujer y como espectro, uno co-constitutivo de la otra. Como mujer el personaje no da mayores indicios de su historia que la ya referida; no obstante, esta Llorona es rubia, de tez blanca y los escenarios en donde se le ubica tampoco ofrecen mayores pistas sobre su condición de clase. Por su misma voz sabemos que tiene un estatus menor al de una mujer aristócrata en la época. Esta representación de la Llorona se encuentra acorde con la representación que se hace de las demás mujeres en la película: las sobrinas del profesor Lira, su nieta Martica y la

emisaria del demonio son mujeres blancas. Ciertamente, el único personaje en la película que se representa de forma racializada es Mantequilla Napoles. Por otro lado, el espectro es representado con colores pálidos: vestida de blanco, rostro desfigurado pero blanco, cabello plateado, como una extensión lógica de la mujer que fue, tal vez la Malinche o la hija de ésta o la sobrina, cuerpos que han pasado por procesos de “blanqueamiento” por efectos de la colonialidad, los cuales, por ende, no tienen ninguna cualidad corporal que los asocie con una historia ancestral anterior a la ocupación imperial.

Ahora bien, aunque no se trata de la mejor película del Santo, esta propuesta es interesante porque la Llorona tiene nombre y voz, una existencia singular. Como íconos de la nación, la Llorona y el Santo tienen el mismo lugar enunciativo: hablan por un “nosotros”, pese a que en el discurso del Santo esa referencia sea abstracta y en el de la Llorona hable explícitamente de una condición cruzada por el género. Ciertamente, la Llorona nunca se dirige a ningún personaje en la película que se ubique en un lugar de “más privilegio”, sus conversaciones son posibles porque comparte con sus receptores una condición subalterna: la enviada del diablo es mujer y es sólo una mensajera, las sobrinas del profesor o su ama de llaves cumplen un rol materno, de trabajo de cuidados y se involucran en la trama únicamente como víctimas y Martica y Carlitos son niños inocentes. De hecho, el Santo nunca se enfrenta de manera directa con la Llorona y, al final, Mantequilla Nápoles duda de que los acontecimientos que se han vivido sean reales. Pese a ello, la voz de la Llorona tiene autoridad, dice una “verdad” y es por ella que se desarrolla la trama. Además, es una voz que no viene del pasado, sino que se actualiza en el presente por cuestiones de herencia, por lo que la

amenaza del espectro ya no se limita a los varones primogénitos, sino a todas las personas que desciendan de manera directa de don Juan.

Por lo mismo, aunque Carlitos es el objetivo, quien corre peligro es Martica, pues la niña está condenada, como en *The Cry*, a ser poseída por la Llorona, tal vez no como monstruo, pero si como la huella de la mujer que fue y que seguiremos siendo. Martica vive una vida tranquila, donde no debe elegir entre la fuerza o la sumisión, en apariencia, sino entre el juego y el goce. A Martica la observamos disfrutando en los jardines de la mansión de su tío – otro representante del saber colonial–, inocente, inquieta y en espera de lo que la vida destine para ella. En el mundo que habita Martica, no habrá muchas posibilidades de hacer elecciones más allá de un matrimonio, hijos, en suma, funcionar como la colonialidad espera que funcione una mujer blanca. Más allá de eso, y de su espíritu indomable que la hacen correr peligros “innecesarios”, sobre Martica poco se dice, pues es un personaje accesorio. Ciertamente, Martica se configura como un personaje secundario y accesorio, pero toma protagonismo porque su curiosidad la lleva a “enfrentarse” a la Llorona, a quien le habla de frente. En consecuencia, no es el Santo el verdadero héroe, aunque sea quien encuentre los doblones y los entregue a la caridad, sino la niña quien, imprudente, se exponga al peligro y se salve junto con su hermano. En la película, la lucha por un lugar enunciativo, por un hablar, por un representarse no se configura entre el Santo y la Llorona, sino entre ésta y Martica, ambas haciendo uso del orden del discurso en pro de la defensa de lo que desean, consideran válido, aportan, desde su condición genérica que las subordina, a la imagen estereotipada de la nación desde las mujeres: madres, hijas, cuidadoras, del lugar

moral, de la estructura social diseñada desde una visión en donde lo “blanco” es hegemónico y gobierna la mirada.

De hecho, si se presta atención, la Llorona es una historia de blanquitud, lo que indica que la genealogía de la blanquitud en nuestro territorio es una “ciencia de los fantasmas que se niegan a desaparecer” (Parrini, 2006: 42). La blanquitud no tiene que ver exclusivamente con el color de piel, sino que es una tecnología de la clasificación racial compleja y llena de aristas, como en general lo es ese sistema de clasificación y sus efectos. En el caso de las mujeres blancas, su blanquitud depende de un poder biopolítico: ellas deben generar crías blancas. Por ello, la blanquitud de una mujer nunca está garantizada a menos que ella pueda inscribirse en un sistema de intercambio de mujeres –como lo llama Gayle Rubin (*Tráfico de mujeres*, 1986)–, en calidad de don, y no rompa los tabues al respecto: mestizaje, homosexualidad y cambios de roles de género. Eugenia es una mujer mestiza que no tiene el estatus de una mujer blanca, por lo tanto puede ser intercambiada sin que medie la institución del matrimonio. Sabedora de ello, se resiste a ser seducida y perder la honra, lo único que le puede garantizar acceder a pactos matrimoniales donde se pueda blanquear por completo. Pero el amor la vence. No cualquier amor, sino el amor de un conquistador, el cual es garante de blanquitud (Garzón, 2019b). Aquí, el mestizaje no es simple dato, sino constitutivo de la historia, porque esa parte no blanca de Eugenia es lo que, al final, determina su abandono.

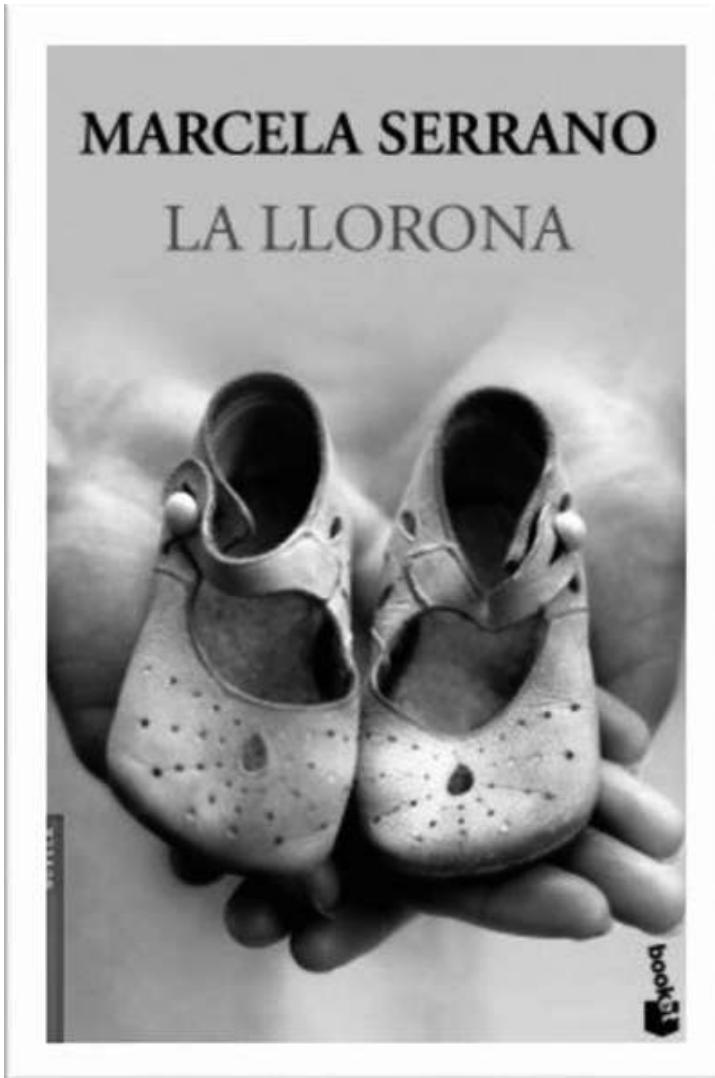
Así las cosas, el abandono del amante no sólo deja a esta mujer con el corazón roto, sino que por efectos de la deshonra la ennegrece y le quita cualquier posibilidad a ella de una vida mejor. Aquí el abandono constituye despojo: de la honra, del cuerpo, del deseo, del amor y, sobre todo, de la posibilidad de una

mejor vida a través del ascenso en la pirámide racial. Y, sin embargo, las representaciones de Eugenia escriben un texto similar a las de Martica. Martica es una mujer blanca en potencia: una niña blanca que vive el proceso de ser domesticada con fines biopolíticos. Como una potencial mujer blanca, Martica no sabe que tiene cuerpo hasta que el fantasma aparece en su vida para recordarle que, en efecto y pese a su infantil inocencia, como mujer blanca de élite, sobre su vientre se edifica una genealogía de despojo, “porque el pecado de los padres [—y de las madres—] caerá sobre los hijos —y sobre las hijas—” (Cardona, 1960). Por su lado, como ya he dicho, Eugenia es rubia de tez blanca y siempre se le ubica en espacios ostentosos que dan cuenta de un estatus económico elevado, lo que da como resultado un mestizaje que aspira a la blanquitud. Cuestión que no es nueva, ya que se ha venido estudiando desde diferentes lugares para dar cuenta de cómo se ha configurado un relato nacional que tiene como tropo el mestizaje, pero que necesita negar las mezclas carnales de los cuerpos que existen en el mundo material (Arias, 2005; Cunin, 2010; Guimaraes, 1996; Viveros, 2010).

De esta forma, el fantasma se representa como blanco al igual que las víctimas de su venganza. Esta elección es casi obvia, pues como tecnología pedagógica y subjetiva el cine emite un mensaje que, como dije antes, habla del “nosotros” y del “tú”. Así que si se va a narrar el origen del encadenamiento de estas vidas —la de Eugenia y la de Martica— se tendrá que hacer desde una versión hegemónica, donde gobierna la blanquitud, que enmascara y vuelve a silenciar a la Llorona impidiéndonos saber quién es ella en realidad. Indudablemente, si bien es cierto que en esta película la *Llorona* habilita la voz de Martica, también es cierto que la voz de Martica silencia la voz de la Llorona como prueba última de

que: “no hay posibilidad alguna de volver a una lengua incontaminada desprovista ya de toda huella del decir colonial” (González y Mendiola, 2010: 219; Abrisketa y Mendiola, 2010: 219). Al final de ambas historias, es la niña sin “mancha” quien sale avante al sobrevivir la venganza de la Llorona y desencadenar lo que la blanquitud encadenó. Mientras tanto, Eugenia desaparece por efecto de lo que se supone es el fin de su venganza y, claro está, su perdón. La condición de posibilidad de la existencia de Martica, se puede afirmar, es la salida de escena de Eugenia.

Y ME LLAMARON LA LLORONA



“Tú la mataste. Eso me dijeron en el pueblo. Y me llamaron la Llorona. No porque derramara lágrimas sin ton ni son. Nunca regalé el llanto, ni de pequeña [...] Me llamaron así por la leyenda, por el alma en pena de una madre que asesinó a sus hijos ahogándolos en el río” (Serrano, 2008: 11). Ésta es la forma como Marcela Serrano inicia su novela *La Llorona*. La novela cuenta la historia de una madre que ha perdido a su hija a los pocos días de nacer en un contexto histórico que puede coincidir con el Chile de la dictadura de Pinochet. ¿Qué ocurrió realmente en ese hospital con su pequeña? Guiada por un “instinto

maternal” que le indica que la niña sigue viva y unida a otras mujeres en su misma situación, la madre sin nombre busca respuestas. Esta Llorona es una reconstrucción de sus versiones anteriores y una subversión de las mismas. Aquí se trata de una madre de estatus proletario y su hija en un universo narrativo completamente femenino. La Llorona espera la llegada de su hija, pero existe un poder más grande (tráfico de niños) que la despoja de su deseada maternidad. Para colmo, las versiones oficiales son escasas, no se interesan por el detalle, no tienen un cadáver que les de sustento. La niña simplemente se esfumó, fue llevada por la muerte sin mayor explicación, ensordeciendo los oídos de su padre (“¡Ay, si lo hubiese escuchado el marido mío”) y condenando a la madre al llanto. Frente al misterio de la desaparición de su hija y sin un cadáver a través del cual hacer un duelo, la madre, “ella”, no tiene otra estrategia de sobrevivencia a sus “recuerdos sordos” que gemir y construir un plan de búsqueda desde la “locura” (“Estaba descontrolada: ésa fue la sentencia”) y la sospecha que recae sobre ella como la “asesina”.

En la novela, la experiencia de la pérdida es compartida y la huella que deja el llanto es colectiva, tanto así que la voz narrativa no tiene nombre, abriendo la posibilidad de que ella se transforme en las otras, haciendo que unas sean la condición de posibilidad de las otras. Aquí, es la búsqueda colectiva de respuestas que configuran la capacidad de agencia de la Llorona, una agencia que no usa la voz como estrategia de interpellación, sino el gemido como expresión de libertad, como respuesta a las versiones oficiales. En consecuencia, la Llorona puede representarse a sí misma pero no con palabras, con el lenguaje heredado, sino apelando al sedimento que han dejado otras Lloronas en el discurso, pese a que eso que no es necesariamente

“palabra”, “voz”, pueda ser “usado en su contra”. Ciertamente, la Llorona sabe que su resistencia, que su versión de los hechos, supone un volver a desaparecer a su hija, secuestrarla de su nueva familia y jugarse la vida de ambas en ello (“La policía te disparará si ofreces resistencia”). Pero la Llorona está cegada por el dolor, enloquecida de dolor, sorda en el dolor así que, luego de llorar por horas y meses en un arroyo, decide emprender la búsqueda.

Cuando la Llorona se decide a abandonar su hogar se transforma en el arquetipo de lo que no debe ser una madre: una mujer que vaga sola, exponiéndose en el mundo de lo “público” sin autorización del marido. En este punto, la Llorona de Serrano tiene parentesco con las rockeras de las que habla Merarit Viera en este mismo libro, en tanto son “sujetos capaces de *enunciar, gritar y cantar* logran poner en el escenario rockero un discurso que ha sido altamente estigmatizado y controlado por la norma del *género* y la *juventud*: el cuerpo y la sexualidad femenina”. También, aquí, la Llorona de Serrano se articula con la Llorona de la escritora Sandra Cisneros (*El arroyo de la Llorona*, 1992), pues ambas encuentran su libertad escapando de la familia, de lo heterosexual, de lo normativo, guiadas por otro argumento igual de normativo: el amor de madre. Entonces, la Llorona se ubica en un lugar ambiguo, en una vía de ida y vuelta, entre lo que importa y lo que no, pues rompe la norma, el “deber ser”, la distancia entre el bien y el mal, la vida y la muerte, la justicia y la locura, en últimas, la hegemonía patriarcal para regresar a sí misma desde un lugar diferente de agencia, construyendo un re(ex)sistir para ella y su hija en un territorio que no necesariamente es la vida o no ésta que nos tocó vivir a nosotras: “con esas mismas manos detiene los negros presagios. Los

empuja, como el firmamento a las nubes turbias una vez pasada la tormenta. Se han ido. Sucias, desganadas, caprichosas, no han tenido más remedio que partir” (Serrano, 2008: 169).

¿LA PROMESA DE LO IRREALIZABLE?

La investigación feminista, más cuando ésta ve de frente a los poderes que habitan en la cultura, siempre y sin excepción lanza preguntas y arrastra con los hábitos de pensamiento y de investigación. ¿Podemos emancipar a la Llorona de su historia colonial? ¿Con qué fin se apuesta a un intento tal que sea diferente a enfrentarnos al trauma del origen? Pero hay más detalles que siguen dando vueltas en mi corazón, en mis estudios culturales y en mi feminismo: ¿cómo investigar a un espectro? ¿Cómo entablar diálogo horizontal cuando yo soy una mujer blanca en México del presente y ella una mujer mestiza o indígena del pasado? ¿Qué hacemos con el silencio, con el gesto de quedarnos sin lengua? En ese sentido, ¿será posible escucharnos y volver a reescribirnos entre la vida y la muerte? Cuestiones que, en últimas, emergen por esos “encuentros fugaces con el otro [la otra y el sí misma que] también constituyen la sustancia del análisis, pues acordarse conlleva no solamente una poética del lamento, sino además la historia de lo que vamos dejando de lado implica un “forcejeo contra el olvido” (Morris, 2017: 203).

Y si vamos un poco más allá –o tal vez más acá– ¿se podría pensar que el silencio no es únicamente la falta de palabra o la falta de un lugar de enunciación válido o un ejercicio de ventriloquía o un ser hablada por otros o la falta de instituciones que escuchen. En ese sentido, el silencio, como lo muestra Gayatri Spivak, es una pregunta abierta y como tal un campo de batalla, un espacio político. Por lo tanto, puede ser una condena –la

condena de la Llorona–, pero también un fallo en la máquina de comunicación –interferencia– u otra manera de nombrar el mundo y construir su archivo desde perspectivas contra genealógicas. Ciertamente, el silencio como el habla forman parte de las relaciones de poder que producen la subalternidad en contextos coloniales y la responden. Entonces, las desviaciones, el rumor, el chisme, la retórica insurgente, la risa y los silencios infiltrados en los discursos imperiales, el jugar con “los nombres del padre”, los sonidos guturales, las exclamaciones insconscientes, los gritos de alimaña, los lamentos y los gemidos también habilitan lugares para la representación, la agencia y la resistencia a un orden que silencia, en el cual nosotras podemos aprender a gemir para existir, sin regalar nuestro llanto, nunca más. A propósito de la manifestación de hispanos cantando el himno de Estados Unidos en español, que es otra forma de romper el silencio, Judith Butler en diálogo con Spivak se pregunta: “¿Terminamos acá, con la promesa de lo irrealizable?” (2009: 128). Mi respuesta es no. Quiero apostar porque el silencio no es lo irrealizable, sino una propuesta de intervención y transformación, una condición simbólica y posible de la lucha política, en la cual sea posible advertir que hay un “mundo” que renace para ser diferente. Por eso, desde territorio jaguar, aquí quiero pensar, como un día lo hiciera Gustavo Cerati, que el silencio no es tiempo perdido... eso explica porqué la Llorona, terca e imparable, se nos sigue apareciendo y lo seguirá haciendo.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Santa, Daniela (2014), “Las coplas de la *Llorona*. Elementos constitutivos y tradición cultural”, tesis para optar

- al grado de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.
- Arias Vanegas, Julio (2005), *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*, Universidad de los Andes / Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, Bogotá.
- Bhabha, Homi (1997), “DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, en *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Butler, Judith, y Gayatri Spivak (2009), *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política y pertenencia*, Paidós, Buenos Aires.
- Cunin, Elizabeth (2010), *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro” en América Central y el Caribe*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, UNAM, IRD, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, col. Africanía, México.
- De Oto, Alejandro (2011), “Aimé Cesaire y Franz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial”, en *Tabula Rasa*, núm. 15, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, pp. 149-168.
- Derrida, Jacques et al. (2013), “Archivo y borrador”, en Graciela Goldchluk y Mónica G. Pené (comps.), *Palabras de archivo, Santa Fe*, UNL y CRLA-Archivos, pp. 1-24. Recuperado de <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/02/archivo-y-borrador.doc>>.
- Garzón Martínez, María Teresa (2018), *Hacerse pasar por la que una no es. Modernización, criminalidad y no mujeres en la Bogotá de 1920*, Cesmeca-Unicach, México.

Garzón Martínez, María Teresa (2019a), “Contragenealogías del silencio. Una propuesta desde los estudios culturales feministas”, en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, núm. 14, vol. 26, pp. 254-268. Recuperado de <<https://doi.org/10.14483/21450706.15002>>.

Garzón Martínez, María Teresa (2019b), “Vivir con ella. Corpografías blancas de la Llorona y relatos de investigación feminista”. Inédito.

González Abrisketa, Olatz, e Ignacio Mendiola Gonzalo (2010), “Cuando el otro habla: entre el silenciamiento y la performatividad”, en Ileana Rodríguez y Josebe Martínez, *Estudios transatlánticos postcoloniales I. narrativas comando / sistemas mundos: colonialidad / modernidad*, Anthropos, Barcelona.

Grossberg, Lawrence (2009), “El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construcción y complejidad”, en *Tabula Rasa*, núm. 10, enero-junio, Bogotá, pp. 13-48.

Hall, Stuart (1994), “Estudios culturales: dos paradigmas”, en *Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y de la cultura en (la) crisis*, núm. 1, Buenos Aires, pp. 27-44.

Le Breton, David (2009), *El silencio: aproximaciones*, Sequitur, Madrid.

Mbembe, Achille (2002), “The Power of the Archive and its Limits”, en Carolyn Hamilton *et al.*, *Refiguring the Archive*, Kluwer Academic, Dordrecht, Boston, Londres.

Mezzadra, Sandro (2008), “Introducción”, en Sandro Mezzadra *et al.*, *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, trad. Marta Malo, Traficantes de Sueños, Madrid.

Ocampo López, Javier (2001), *Mitos y leyendas en Atioquia la grande*, Plaza y Janés, Bogotá.

Paredes, Américo (1970), *Folktales of Mexico*, Universidad de Chicago, Chicago.

Parrini Roses, Rodrigo (2006), “El poder, los fantasmas y los cuerpos. Políticas corporales y subjetivación en la transición chilena”, en *Revista Enfoques: Ciencia Política y Administración Pública*, núm. 5.

Quijano, Aníbal (2000), “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010), *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón / Retazos, Buenos Aires.

Serrano, Marcela (2008), *La Llorona*, Harper-Collins, Nueva York.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2011), *¿Puede hablar un subalterno?*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.

FILMOGRAFÍA

Cardona, René (director), y José Luis Bueno (productor) (1960), *La Llorona* [Cinta cinematográfica], Producciones Bueno, México.

Carma Producciones, *La leyenda de la Llorona* (2013), corto, recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=lEw92ZINfN0>>, consultado el 3 de agosto de 2015.

Delgado, Miguel (director) (1974), *El Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de la Llorona* [Cinta cinematográfica], Cinematográfica Calderón S. A., México.

Rodríguez, Alberto (director) (2011), *La leyenda de la Llorona* [Cinta cinematográfica animada], Anima Estudios / Eficine 226, recuperado de http://www.dailymotion.com/video/xy0ggg_la-leyenda-de-la-Llorona-p1_shortfilms, consultado el 15 de octubre de 2015.

Santistevan, Bernadine, y Lara Blum (directores), Juan Dapena y Javier Ramírez Sandoval (productores) (2007), *The Cry* [Cinta cinematográfica], s.d, Estados Unidos.

FUENTES EN RED

Añón Valeria, y Mario Rufer (2015), “Video: sesión 5. El archivo, la huella, la ruina”, en “Seminario virtual crítica post/decolonial: debates en diálogo sur-sur”, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Espacio de formación virtual, recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=kNFozlXuaT8>>, consultado el 1 de octubre de 2015.

Comunicado del comité clandestino revolucionario indígena-comandancia del ejército zapatista de liberación nacional (2012), México, 21 de diciembre, ¿Escucharon?, recuperado de <<http://www.saboteamos.info/2012/12/22/video-reaparece-el-ezln-en-chiapas-marcha-del-silencio-es-el-sonido-de-su-mundo-derrumbandose/>>, consultado 22 de diciembre de 2012.

Guimaraes, Sergio Alfredo (1996), “El mito del anti-racismo en Brasil”, recuperado de <www.nuso.org/upload/articulos/2513_1.pdf>, consultado el 1 de octubre de 2015.

Viveros, Mara (2010) “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual”, recuperado de

<http://ucaldas.edu.co/docs/seminario_familia/Ponencia_MARA_VIVEROS.pdf>, consultado el 25 de marzo de 2015.

Wikipedia, *La Llorona*, recuperado de <<https://es.wikipedia.org/wiki/Llorona>>, consultado el 25 de marzo de 2015.

Notas

¹ El presente ensayo hace parte de la investigación “La llorona *déjà vu* y otros silencios. Silencio, subalternidad femenina y resistencia decolonial”, iniciada en 2015, en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (Cesmeca)-Unicach.

² Feminista, instructora de defensa personal, crítica literaria, especialista en Estudios Culturales, maestra en Estudios Culturales, maestra en Estudios de Género, doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Cesmeca-Unicach, México. Miembro del Grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista Glefas. Coordinadora del Comando Colibrí. Correo: <maria.garzon@unicach.mx>.

³ Se usa Llorona en mayúscula para referir al arquetipo, al personaje singular del cual otras representaciones se derivan. En consecuencia, llorona en minúscula refiere a las diferentes versiones de la primera.

“ESCRITURA RECADERA” DE GABRIELA MISTRAL: ESTUDIO DE SUS ALCANCES EPISTEMOLÓGICOS

Claudia Gómez Cañoles¹

En el trabajo que presento a continuación examino la prosa periodística y ensayística de la escritora chilena Gabriela Mistral, teniendo como eje de análisis las propuestas críticas que la autora erige en relación con América Latina y la categoría mujer. Considero como hipótesis de trabajo que la escritora chilena desde su *locus* de enunciación como sujeta epistémica² deconstruye los pilares patriarcalizantes contenidos en la cultura hegemónica sobre la “mujer” y postula una narrativa de emancipación femenina en el marco analítico de una América Latina imaginada, en el que las mujeres tienen un papel crucial en los destinos de los Estados-nacionales.

INTRODUCCIÓN

Gabriela Mistral³ es una construcción en sí misma de un sujeto moderno público que irrumpió en la escena de hombres ilustrados modernos y se posiciona en el lugar de “mujer-mestiza-latinoamericana” (Pizarro, 1990). Si tenemos en cuenta que las mujeres fueron excluidas del pacto civil republicano que efectuaron hombres blancos, propietarios y letrados para construir el Estado-nación chileno y aquellas fueron concebidas como madres, hermanas e hijas de ciudadanos, sujetos domésticos relegados al espacio del hogar y de los hijos. Se puede ver la importancia de autoras como Mistral que desobedecen la norma y luchan por legitimarse como intelectuales. Para Falabella (2013), la escritora chilena es un sujeto atípico en su tiempo,

“inapropiada” para su época en tanto que: “No cumple con ninguno de los requisitos apropiados al modelo del autor en América Latina: es mujer, soltera, sin patrimonio pecuniario, de provincia y autodidacta. Es decir, no cuenta con ningún título (*script*) que documente fehacientemente su idoneidad profesional” (Falabella, 2013: 292).

La chilena irrumpió con voz clara y energética en el mundo público, se afilia a posiciones abiertamente y sin reservas. Así señala Mistral: “Yo tengo el hábito del chileno viejo de decir lo que pienso. Lo digo de los países extranjeros y no es raro que haga excepción con mi propia tierra” (Mistral, 2009: 87).

Ahora bien, es paradójico ver cómo se construye un estereotipo de Mistral en el imaginario chileno y en el sistema educativo, como la madre y la maestra de la patria. La iconización de Mistral como la “madre” asexuada y abnegada (Trevizan 1990) que escribe poesía y canciones para niños/as, aquella que es vista como la maestra apostólica que hace su cruzada sacrosanta en nombre de los niños/as de la tierra (a Mistral se la conoce en Chile y en el mundo como poetisa, y se omite en su iconización las otras facetas, como prosista, intelectual, periodista, maestra militante). En este sentido, se ha urdido en derredor de Mistral la mitificación maternal en un orden de género que se asocia a la pasividad y reproducción de la ideología doméstica (Trevizan, 1990). Según la crítica Licia Fiol-Matta (1997), Mistral utiliza como estrategia de autorización la iconización de “madre espiritual” que se construye de ella, como un mecanismo para ocupar un lugar excepcional en la cultura (qué se le discutiría a una “madre espiritual” en la arena pública, nada, si se da por sentado que propaga la ideología doméstica). Así la escritora chilena, según Fiol-Matta utiliza esta estrategia de autorización

como un mecanismo para participar de la arena pública patriarcal (acepta esa iconización sin debatirla), pero a la vez resiste a ello en tanto no cumple en sí misma el rol asignado de la heterosexualidad normativa, no tiene marido ni hijos, y en sus escritos, como veremos más adelante, su discurso filosófico sobre la “mujer” se opone a la ideología de la domesticidad.

RECADOS MISTRALIANOS: ENTRE LA ORALIDAD Y LA FILOSOFÍA

En tiempos de Mistral la familia nuclear permea el modelo republicano en Chile que implica relaciones de género amparadas en la oposición ideológica de lo público y lo privado. El primero está intrínsecamente relacionado con los procesos legislativos y normativos; el segundo, relacionado con la esfera doméstica, familiar y sexual, e identificada con lo personal al margen de la discusión política (Castells, 1996: 27).

Este orden de cosas está sustentado en la capacidad “natural” de las mujeres de parir y es esta diferencia sexual con los hombres que las inscribe en el orden de la naturaleza. Este orden “natural” del cual participan las mujeres es concebido como lo dado, lo intrascendente e inferior en oposición al orden de la cultura que contiene lo creado, lo trascendente, lo superior humanizado. En palabras de Pateman parafraseando a Ortner:

La cultura se identifica con la creación y el mundo de los hombres porque la biología y los cuerpos de las mujeres las acercan más a la naturaleza y porque la crianza de los hijos y las tareas domésticas, su trato con infantes no socializados y con materias primas, hacen que tengan un íntimo contacto con ella. Por tanto, las mujeres y la esfera doméstica aparecen como algo inferior a la esfera cultural y a las actividades masculinas, de manera que las mujeres se consideran como seres necesariamente subordinados a los hombres (1996: 39).

En este sentido, las mujeres padecen una condición biológica que es opresiva de por sí (en el sistema patriarcal), en tanto la

capacidad de reproducir la especie las mantiene en un espacio de subordinación a los hombres y de control de sus cuerpos (Pateman, 1996: 40).⁴ Mistral rebate esta desafía la norma de género (mujeres en el hogar oprimidas por esa supuesta condición) establecida por el modelo burgués instaurado en Chile (modelo que establece la tajante oposición de lo público y lo privado), en tanto ingresa a la arena pública en sus facetas de escritora, periodista y ensayista, inscribiendo su palabra más allá de la “norma letrada” masculinizante, cristalizando un “nuevo sistema de escritura” (Falabella, 2013: 289) desde su posición de “mujer-mestiza-latinoamericana” (Pizarro, 1990). Desafía al orden patriarcal al señalar en sus escritos que las mujeres sí están capacitadas para participar de la construcción del Estado-nación. Así se lo señala a Carlos Errázuriz:⁵

Para bien [adviene el siglo xx], porque nosotras, las mujeres, habremos sido reconocidas como criaturas cabales y no como subespecie para la crianza y la cocina, y porque las profesiones que defiende el hombre como su coto de caza, habrán de abrirse y podremos darles un aseo moral. Si Chile parte en el siglo veinte, como usted dice, mal puede hacerlo con solo sus hombres y dejando atrás, como durante el diecinueve, la magnífica aportación de las mujeres. Sería un Chile trunco, manco, es decir, inoperante (Mistral, 1999: 260).

La escritora chilena reclama para su “mujerío”,⁶ que ha sido excluido de la escena ciudadana, el de la representación de sí mismas: “[Es tiempo de que] nos representemos nosotras mismas, en cuerpo y alma” (1999: 179). Exige para aquellas el derecho a participar del espacio público en igualdad de condiciones y a ser parte de la producción de las ideas:

Por atavismo de siglos, estábamos convencidas –trabajadas por dentro, sería más exacto– de que el hombre desde todo tiempo produce las ideas sin jadeo, como quien juega o simula esforzarse. Ahora ya no le damos un amén servil a ese pregonado monopolio de la inteligencia viril: hemos constatado tantos casos de mujeres a la par o por encima de varones reconocidamente “ponderados”, que ya no se nos puede

tratar como criaturas desvalidas, o dulcemente taradas, con el seso a medio desarollar. Prueba de ello es que nos han otorgado el derecho masculino a votar, que yo siempre consideré que era nuestro por...zoología (1999: 177).

Las intelectuales, artistas, escritoras, etcétera de la época de Mistral y ella misma promueven estrategias de autorización en un mundo que las excluye de la “ciudad letrada”⁷ masculinizante. Como bien señala la crítica chilena Eliana Ortega, aquéllas quedarán instaladas “más allá de la ciudad letrada” (Ortega, 2001: 12), adscritas a literaturas menores, escrituras femeninas, con ciertas cargas sexistas que las hacen aparecer por debajo del canon patriarcal. Al respecto, la crítica literaria Nelly Richard (1987) refiere a una “literatura femenina” que institucionaliza la obra desde un patrón biologicista, en una lógica de lo sexual-femenino. Así lo expresa la crítica chilena:

Suele comparecer bajo esta categoría la suma empírica de obras escritas y firmadas por mujeres; se reconocen femeninas las obras cuyo sujeto-autor pertenece a la comunidad sexual de las mujeres y comparte con su grupo determinantes biológicas, psicosociales o culturales, que la obra traducirá a imágenes y representaciones ligadas a determinados prototipos de identidad. Este reconocimiento parte sancionando una existencia: basta que haya literatura escrita por mujeres para que se pueda hablar de literatura femenina (sea para rebajarla, sea para adornarla) (Richard, 1987).

Las obras de las escritoras que no se ajustan a ese prototipo (de literatura femenina) son clasificadas por ejemplo de “recias” o “viriles”, asociando la escritura a prototipos de identidad masculina. La crítica feminista es la que ha problematizado esta categorización, llevando a discusión la demarcación simbólico-sexual reflejada en el texto autoral, que promueve una escritura otra, marginal y devaluada.

Mistral inscribe el “recado” como una forma literaria heterogénea, es un tipo de escritos (cartas, ensayos, artículos

periodísticos) que se distancia del formato de escritura hegemónica de su tiempo. Como refiere Pizarro (1990), la escritora pretende en sus textos desestabilizar el canon patriarcal y legitimar su voz desde una perspectiva de mujer. La escritora posiciona una voz de enunciación intimista, reflexiva, informal y coloquial; y como ya decía con señalamiento al receptor a quien va dirigido su escrito. Según el crítico Araya (2011):

Los recados mistralianos obedecen en cierto modo a la costumbre campesina de comunicar a alguien a través de un tercero acerca de un encargo, aviso, mensaje, citación, reprobación o desafío. Todo esto en un tono informal, confidencial e íntimo de tal manera que se reproduzca el ambiente de familiaridad de una comunidad rural en consecuencia con la procedencia campesina de nuestra escritora (Araya, 2011: 98).

Mistral refiere de sus recados: “llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir” (Mistral, 1998: 156).⁸ En estos textos tematiza sus preocupaciones sobre su contexto de época, sus visiones del mundo, su pensamiento social, político, estético, literario y humanista escrito a diversas/os interlocutoras/es.

Los “recados” mistralianos pueden ser concebidos como “manifiestos críticos”,⁹ con un tenor filosófico entendiendo por ello que la voz de enunciación que se construye está plasmada de argumentaciones con énfasis en demostrar opiniones que se mantienen. En la escritura de Mistral lo literario, la oralidad y lo filosófico se superponen; hay un cruce de géneros que implica además lo autobiográfico, sus vivencias y experiencias que cruzan su escritura en prosa. Como refiere Pizarro (1990): “Mistral utilizará estratégicamente el género menor del recado [y otros géneros menores] para tratar temas significativos, desplazando el discurso marginal privado hacia el centro intelectual hegemónico, para intervenirlo y desde allí conferir autoridad a sus ideas” (Pizarro, 1990: 57).

Como la misma Mistral señala en su recado “Sobre Marta Brunet”¹⁰ publicado en el diario chileno *El Mercurio*: “yo no creo en los géneros según la retórica, divididos por paredes de cemento. Hay fugas de un género a otro” (Mistral, 2011: 85). Estas “fugas” y cruces de géneros es una apuesta que Mistral propone para crear una literatura más conversacional y más amigable. La lengua se tiñe de chilenismos, americanismos y vocablos del español castizo (Doll y Salomone, 2006: 300), de arcaísmos y neologismos, realizando con ello una mediación entre la lengua española y americana/chilena, un proyecto que tiene que ver con su sur-americanismo y con su especificidad como mujer. Para las críticas chilenas Doll y Salomone, Mistral crea un lenguaje radical propio en el que plasma su visión del mundo y se afilia a una posición de género en tanto deconstruye la palabra hegemónica patriarcal (2006: 301). Al respecto Mistral sostiene: “Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y anti-rítmica a la cual bajó el género humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de la lengua gloriosa de intuición y de música que iba a ser la lengua de las criaturas” (Mistral, 2013: 196).

MISTRAL SUJETA EPISTÉMICA Y DISCURSO DE LA EMANCIPACIÓN

Sostengo que Gabriela Mistral desde su locus de enunciación como “mujer-mestiza-latinoamericana” cuestiona los paradigmas de su época en dos ámbitos: primero, cuando discute los ideales de la emancipación latinoamericana y, segundo, cuando problematiza los lugares asignados a las mujeres en el contexto chileno promoviendo un pensamiento propio y crítico. La escritora se inscribe como una intelectual que discute y de-construye los referentes masculinizantes de su época, es decir, se posiciona

como *sujeta epistémica* en tanto sospecha del marco ideológico que se ha construido sobre la “mujer” y produce una narrativa propia de emancipación femenina.

Respecto de la discusión sobre los ideales de la emancipación latinoamericana es crucial tener en cuenta el posicionamiento de Mistral como “mujer-mestiza-latinoamericana”. Ella se erige como sujeta de escritura creando su origen “mestizo”, de padre indio y madre vasca, inaugurando su “sangre” en esa mezcla iniciática en la que construye su imagen pública, como señala en 1941 a Luis Pacull (periodista del diario *La Hora*) en una entrevista que le hace en Petropolis: “La pasión que le tengo al indio me viene por mi padre; por mi madre tengo sangre vasca y por mi padre india, hay en mi dos almas que se pelean; hay días en que prevalece el indio, que me hace meditar y soñar; lo poeta me viene por el indio y mi afición al trabajo por lo vasco” (Mistral, 2005: 47).

En *Gabriela Mistral: Vivir y escribir. Prosas autobiográficas* en el recado titulado “Mi padre” expresa:

Es absolutamente falso que mi padre fuese blanco puro. Mi abuela, su madre, tenía un tipo europeo puro; su marido, mi abuelo, era menos que mestizo de tipo, era bastante indígena. La afirmación no es antojadiza. En dos retratos borrosos que tengo de él, la fisonomía es cabalmente mongólica, los Godoyes del Valle del Huasco tienen, sin saberlo, tipo igual. Digo sin saberlo porque el mestizo de Chile no sabe nunca que lo es. Quienes han visto las fotos de mi padre y saben alguna cosa de tipos raciales no descartan ni por un momento que mi padre era un hombre de sangre mezclada (2013: 26-27).

Me parece importante este punto porque la escritora al reconocer una genealogía india-vasca recrea su origen y legitima su voz autoral, locus iniciático que le permite su tránsito a lo público. Ella reconoce su mestizaje como una apuesta por un origen indoamericano que es el locus de su proyecto escritural. La

intelectual cuestiona un origen y ello moviliza la paradójica existencia de América Latina, la cual surge tras la violencia racial del genocidio del mundo indígena, es la apuesta por una construcción de memoria, de limpiar la sangre y crímenes de los cuales nacimos en el continente americano.¹¹ Mistral señala: “Pertenezco al grupo de mal aventurados que nacieron sin edad media: soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares a causa del injerto: me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho una violencia racial” (Mistral, 2005: 52).

En sus “recados” refiere a su origen mestizo, la masacre de los indígenas y la imposición de la cultura española. Es en ese vínculo que no niega como lo hacen en su época los “criollos”¹² que se creen blancos, el locus de su narración en ese juego paradójico de construir existencia y un discurso ideológico que trabaja en la trayectoria de su “escritura recadera”.¹³

La herencia epistémica de la conquista y la colonia que crea el imaginario cultural de la blancura y la asimilación al europeo, son aspectos que aparecen fuertemente discutidos en la prosa mistraliana, porque los ve reproducidos en las narraciones de pensadores como Rodó, con quien discute su posición ante el blanqueamiento cultural en un recado que presenta en 1930 a un grupo de norteamericanos,¹⁴ así señala Mistral:

Éste fue el error de Rodó. Hombre del delta del Plata, más vuelto hacia Europa que un peruano, con el hábito de sus sentidos de conocer hombre blanco español o europeo en general, enseñado por Francia, nutrido de latinidad fibra a fibra, él como casi todos los del extremo sur, se dejó dictar por su medio y se confeccionó falsamente, sin saberlo, una América blanca sin un gramo indio, en la que el indio no se nombra nunca, en la que el problema de las raza no existe, y a la cual dirige un precioso sermón latinizante. Tan discurso europeo es el Ariel que puede leerse en cualquier universidad francesa o italiana sin que el oyente se percate ni por un

momento de que eso fue escrito para un continente de mestizaje y de mestizaje subido (Mistral, 2013: 198).

La escritora chilena cuestiona al “mestizo criollo” que reniega de su origen “indio” y que desconoce la violencia racial acontecida en nuestras regiones, sobre el cuestión que se ve reflejada en el despojamiento de sus tierras:

El mestizaje criollo había de ser igual o peor que la casta ibera hacia la raza materna, y de maternidad ennoblecadora de él mismo, a quien alabará siempre en los discursos embusteros de las fiestas, pero a la que evitará dejar subsistente y entera. El mestizaje descubrirá la manera de desfondar la fortaleza araucana y de relajar su testarudez dando rienda suelta a sus vicios, particularmente a la embriaguez en unas ocasiones, y arrancando a la indiada de su región para dispersarla y enloquecerla con la pérdida del suelo en otras, señalándole la famosa “reducción”, la sabida “reserva”, como un marco insalvable (Mistral, 1994: 47).

Mistral construye una “narrativa de emancipación” en torno a la América Latina imaginada proponiendo una construcción de imaginarios que emerge de la experiencia y del contexto indoamericano. Su posición indoamericanista la expresa así Raúl Morales-Álvarez:¹⁵ “No debemos olvidar que somos indoamericanos. Una revolución social debe inspirarse entre nosotros, en ideales indoamericanistas: ¿qué quiere usted? Tengo ese misticismo pagano, mitad quichua y mitad maya, y no olvido mi sangre india” (Mistral, 2005: 51).

Ella es muy consciente de cómo las ideologías coloniales son reproducidas por los chilenos, como lo expone a Eduardo Frei Montalva¹⁶ en la siguiente cita: “Quien nos mire en este momento ve en Chile un espectáculo grotesco: la ‘zalema’ colonial hacia los imperios” (Mistral, 1994: 172). Presente a su vez en América Latina:

La ignorancia americana necesita ser fenomenal para vocear nuestra asimilación a una forma de vida tan lejana de la índole criolla como otro sistema solar. Hay que

tener una bobería infinita para prescindir mentalmente de una experiencia histórica y del hecho que significa un estilo racial y vivir predicando el transporte de tales regímenes a nuestro continente, más indio que español y en lo español poco latino menos gótico aún (1994: 176-177).

Si bien la autora apela en su escritura al reconocimiento del origen mestizo, no lo hace para borrar al “indio” como sí lo establecen otros escritores de su época (el mismo Rodó según la escritora chilena o Sarmiento que apelaba a la extinción del indio), o como se instauró en la ideología que imperó en el siglo xx en nuestros territorios, idea que pretendía “superar” las “razas” aborígenes en nombre del progreso de los estados-nación. Su permanente discusión y reflexión al respecto del origen “indio” lo asume teniendo como horizonte de comprensión la promoción de una “América Latina” construida por la pluralidad de sujetos culturales y en la necesidad de asumirla para una plena autonomía política y social. Una de sus constantes apelaciones es para con los “criollos renegados” de su origen indio: “en nuestra tierra se siente injuriado todo aquel a quien se le llama ‘cuarteado o terciado de indio’. Majaderías son éstas y apetito europeo bastante ingenuo. ‘No llevaron mujeres los conquistadores.’ Acordarse de eso, señorones negadores del mestizaje que grita a los ojos en la piel morena” (Mistral, 2010: 225).

La escritora en su recado que dirige a los maestros, titulado: “El tipo del indio americano”, lleva a cabo una discusión respecto a los contenidos que aquellos enseñan a los niños(as). Llama la atención cómo Mistral deconstruye un “concepto racional de la diferencia” (2010: 289) entre el “indio” y el “blanco”, del que se infiere la “fealdad del indio”, “el indio es perezoso” y el “indio es malo” (2010: 289). En este recado Mistral cuestiona el sistema educativo chileno y a los que nombra como “maestros renegados” (2013: 290) que operan con ideas europeizantes (en este caso el

concepto de belleza) al colocar el “tipo caucásico” como único patrón de belleza, con lo cual según ella se promueve la vergüenza del mestizo colonizado quien se inferioriza así mismo:

[cuando] parten del concepto racional de la diferencia [...] nuestros maestros renegados les han enseñado un tipo único de belleza, el caucásico, fuera del cual no hay apelación, una belleza fijada para los siglos por la raza griega a través de Fidias [...]. En cada atributo de la hermosura que los maestros nos enseñan, nos dan exactamente el repudio de un rasgo nuestro; en cada sumando de la gracia que nos hacen alabar nos sugieren la vergüenza de una condición de nuestros huesos o de nuestra piel. Así se forman hombres y mujeres con asco de su propia envoltura corporal: así se suministra la sensación de inferioridad de la cual se envenena invisiblemente nuestra raza, y así se vuelve viles a nuestras gentes sugiriéndoles que la huida al otro tipo es la única salvación (2010: 290).

En este recado discute una escenificación de un imaginario cultural tejido por creencias y saberes que derivan del mundo europeo, y que no se condice con la realidad. Así señala del “tipo caucásico de Fidias” que opera como un dispositivo de fabulación de la raza blanca: “El hombre de Fidias, puro intento de escultura de los dioses y proyecto de la configuración del rostro humano futuro, pasaría a ser, por la vanidad de la raza blanca, el verídico hombre europeo” (2010: 291). Agrega:

Se sabe cómo trabajaba Fidias; cogió unos cuantos rasgos, los mejores éxitos de la carne griega –aquí una frente ejemplar, allá un mentón sólido y fino, más allá un aire noble, atribuible al dios– unió estas líneas realistas con líneas enteramente intelectuales, y como lo inventado fue más que lo copiado de veras, el llamado tipo griego que aceptamos fue en su origen una especie de modelo del género humano, de súper-Adán posible dentro de la raza caucásica, pero en ningún caso realizado ni por griego ni por romano (2010: 291).

Mistral propone una construcción estética del “tipo indio americano” que está fundada en la diversidad de “rasgos indios” con el objetivo de inculcar el orgullo y aceptación del origen indio en los “mestizos criollos”, específicamente piensa en las nuevas

generaciones y otorga un rol crucial a los maestros y a la institución educativa para la creación de la “raza mestiza latinoamericana”. Señala:

Pienso en el resultado probable del método [de Fidias] si aplicásemos la magna receta a nuestras razas aborígenes. [...] El indio piel roja nos prestaría su gran talla, su cuerpo magníficamente lanzado de rey cazador o de rey soldado sin ningún atolladero de grasa en vientre ni espaldas, musculado dentro de una gran esbeltez del pie a la frente. Los mayas proporcionarían su cráneo extraño, no hallado en otra parte, que es ancho y contenedor de una frente desatada en una banda pálida y casi blanca que va de la sien a la sien; entregaría unos maxilares fortísimos y sin brutalidad que lo mismo pudiesen ser los de Mussolini –“quijadas de mascador de hierro”-. El indio quechua ofrecería para templar la acometividad del cráneo sus ojos dulces por excelencia, salidos de una raza cuya historia de mil años da más regusto de leche que de sangre. Esos ojos miran a través de una especie de óleo negro, de espejo embetunado con siete óleos de bondad y de paciencia humana, y muestran unas timideces conmovedoras de venado criollo, advirtiendo que la dulzura de este ojo negro no es banal como la del ojo azul del caucásico, sino profunda, como cavada del seno a la cuenca. [...] He querido proporcionar a los maestros de nuestros niños detalles rápidos [del tipo aborigen] para que intenten y para que logren arrancarles a éstos la vergüenza de su tipo mestizo, que consciente o inconsciente le han dado (2010: 292).

La autora asimismo en su “escritura recadera” expone sus ideas en torno a la “unidad latinoamericana”. Así señala en el recado “El signo de la acción” dirigido a los chilenos: “[La independencia] La hicimos improvisada en días de pobreza, con mira a afianzar la libertad recién nacida, y con vistas a una política de unidad sudamericana” (Mistral, 1994: 43). En el dialogo epistolar que mantuvo con la escritora argentina Victoria Ocampo por tres décadas, se puede constatar que ambas escritoras compartían el concepto de América como una identidad en gestación y la idea de la construcción de puentes y de unidad de América. Como refieren las críticas Elizabeth Horan y Doris Meyer, ambas eran conscientes de su condición de americanas del sur y de su

invisibilidad para la mayoría de los escritores del Norte (2007: 22). Está muy presente en la escritura de ambas pensadoras en su madurez (posterior a los 30 según las críticas) la necesidad de articular la identidad americana presente en los ensayos de *Sur* (revista que edita Ocampo), en los que Ocampo expresa su “experiencia de sentirse culturalmente exiliada como mujer y como argentina” (2007: 22) y en los que Mistral promueve la unidad de América Latina. Si bien, comparten la idea de “expresar una experiencia americana, enraizada tanto en circunstancias geográficas como lingüísticas” (2007: 23), la escritora chilena disiente en lo que respecta al lenguaje, en tanto reprocha y rechaza la “bigamia lingüística” de Ocampo (su opción por escribir en francés). A su vez: “Victoria protestaba porque Gabriela no prestaba suficiente atención a la diversidad de idiomas en las Américas; y consideraba además que su amor por el francés respondía a su educación multicultural, un *mestizaje* del que no tenía necesidad de excusarse” (2007: 23).

En las dos citas siguientes Mistral amonesta y llama a Ocampo a participar en la conformación de la unidad de América Latina:

[...] algunas gentes a quienes preocupa el hecho americano como unidad, la necesitamos y solemos sentir que Ud. nos falta. ¿Qué cómo nos falta y en qué? Es un poco ingenuo detallar y concretar: comienza faltándonos en una especie de europeísmo mayor que [...] el europeo, acaba faltándonos en la preferencia de los temas exóticos cuando escribe (Mistral, 2007: 44).

Demandó duramente a Ocampo ser parte del movimiento americano:

No le pedimos sino una presencia lo más cabal posible dentro del movimiento americano. Me temo mucho, como se lo dije, que esa presencia no sea posible quedándosenos Ud. afincada en lengua francesa, y me temo que Ud. se engañe a sí misma creyendo que con sólo tratar temas americanos Ud. cumple con nosotros (2007: 46).

Considero que en la “escritura recadera” Mistral realiza el ejercicio de “sospecha” de un sujeto mujer que toma conciencia de su género y de las opresiones que subsisten en su “mujerío” por el solo hecho de ser mujeres. Su voz de enunciación emerge como un ejercicio destructor de las ideas patriarcalizantes, con lo cual se constituye como sujeto de conocimiento. Cuestiona los presupuestos ideológicos de su época, haciéndose crítica de los pilares argumentativos en los que se sustenta la diferencia sexual, y construye como sujeta pensante crítica su propio eje argumentativo para desarmar esas bases masculinizantes. En sus primeros años de escritura, hacia 1906 publica en el diario local *La Voz de Elqui* su recado “La instrucción de la mujer”, en el cual se puede apreciar la posición emancipadora que concibe para las mujeres y sus críticas al matrimonio: “Es preciso que la mujer deje de ser la mendiga de protección; y pueda vivir sin que tenga que sacrificar su felicidad con uno de los repugnantes matrimonios modernos; o su virtud con la venta indigna de su honra” (Mistral, 1999: 14).

Al alero de los idearios ilustrados Mistral exige para las mujeres la instrucción y la independencia económica:

Instruir a la mujer es hacerla digna y levantarla. Abrirle un campo más vasto de porvenir, es arrancar a la degradación muchas de sus víctimas [...]. Instrúyase a la mujer; no hay nada en ella que la haga ser colocada en un lugar más bajo que el del hombre [...]. Que pueda llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella creatura que agoniza y miseria si el padre, el esposo o el hijo no la amparan (1999: 15).

A su vez, promueve una transformación en el marco de la estructura social (no olvidemos que se considera socialista), lo cual significa una defensa de las clases populares y denuncia la precarización de las mujeres y madres en esas clases. Su horizonte de sentido es la justicia social en aras de la transformación de las condiciones sociales, por eso es tan

importante para ella discutir la “condición femenina” y sus derechos ciudadanos. Hay una cuestión experiencial muy fuerte en la pensadora chilena (ella es formada por mujeres: su madre, hermana, abuela; el padre se va del hogar cuando ella tiene 3 años) respecto a los roles que las mujeres-madres populares y campesinas llevan a cabo, en tanto generalmente son mujeres solas que se encargan de la subsistencia de la familia. Si hay en Mistral un interés constante por la independencia económica de las mujeres y la igualdad de salarios, tiene relación con una constatación empírica de cómo funciona ese mundo que ella observa. Así refiere en su “Recado para un congreso de mujeres de Guatemala” que envía a la Liga Internacional de Mujeres Pro Paz y Libertad celebrado en 1948 (al congreso que Mistral no ha podido asistir). En dicho recado se dirige a la señora presidenta y señoritas congresales señalando el tema al que referirá, y apelando en tono de denuncia a la vida precaria que llevan las mujeres campesinas:

Queremos la libertad con pan [...]. La paz y la libertad gobernarán este pobre planeta magullado si entrabbas añaden a su dúa la justicia social. Ni paces, ni legalidades, ni éticas pueden existir dentro del puño duro del hambre. [...] Quiero recomendaros la llaga viva que es el trabajo de la mujer en el campo del trópico y de la cordillera, deseo poner en la palma de vuestras manos de pioneras la víscera enferma que es nuestra vida ultra-rural. [...] la trabajadora del campo, en varios países tropicales, gana la mitad, en otros los dos tercios de la paga varonil. [...] se trata de un trabajo castigado con el corte de una rebaja absurda por una especie de tabú sexual: la mujer, a causa de su inferioridad de músculo, y hueso, “tiene que hacer menos”, según el decir que corre del Caribe a la Patagonia, y *debe* ganar a medias o a tercias. La verdad es que ella, además de aceptar faenas hombrunas, amamantará, hará la comida a campo raso, y de regreso, dará otra vez de comer y coserá los domingos para los niños. [...] el ultracampo vive un matriarcado increíble: ¡la familia está apuntalada por la horqueta dizque tan débil de la mujer! (Mistral, 1999: 115-118).

Ella problematiza los lugares asignados a las mujeres en el contexto chileno y latinoamericano. Mistral denuncia y discute en

su “escritura recadera” cómo las mujeres chilenas y latinoamericanas experimentan una condición femenina opresiva y discriminatoria que las deja al margen de la vida ciudadana. Desde fines del siglo XIX e inicios del XX las mujeres en Chile experimentan la paradoja de participar en ciertos ámbitos por el acceso a la educación (que logran a partir de la promulgación de la ley Amunátegui en 1877),¹⁷ pero que las excluye en su ejercicio como ciudadanas en la construcción de la república (las mujeres en Chile obtienen el derecho a voto nacional en 1949). Detrás de esta lógica de exclusión se encuentra la oposición entre el espacio público y el espacio privado, fundada en la diferencia sexual. Por ende, las mujeres luchan y resisten para lograr ser ciudadanas y ocupar los espacios públicos en igualdad de condiciones con los hombres.

La autora constata una realidad invisibilizada en la construcción del Estado-nación chileno que es el abandono y marginación de las madres solas. En su “escritura recadera” las preocupaciones por la madre, la infancia y los niños son una constante porque en la sociedad chilena las mujeres están solas, han sido abandonadas por los maridos o éstos caen en el alcoholismo. En este sentido, ella pretende fortalecer a la madre con la instrucción y educación para que sobreviva en el mundo. Así señala en el recado “A la mujer mexicana”:

Por él [el hijo] tienes derecho a las grandes solicitudes. Pide para él la escuela soleada y limpia, pide los alegres parques, pide las grandes fuentes artificiales y las fiestas de las imágenes, en el libro y en el cinema educador; exige colaboración en cierta leyes; las que limpian la vergüenza al hijo ilegítimo y no le hagan nacer paria y vivir paria en medio de los otros hijos felices; las leyes que entreguen a vosotras los servicios de beneficencia infantil; haz que reglamenten vuestro trabajo y el de los niños que se agoten en la faena brutal de las fábricas (2010: 200).

De la cita recién expuesta se puede inferir la crítica mistraliana a los Estados-nación que deja al margen los problemas de la “cuestión maternal”, los derechos de las mujeres-madres e hijos a tener acceso a la cultura, instrucción, a la igualdad entre hijos ante la ley (de ahí su llamado a que desaparezca la nominación de hijo ilegítimo).

Ella dignifica la maternidad y los roles femeninos no para cercarlos en el espacio privado de la reproducción, sino en términos simbólicos como productoras de vida, de tradiciones olvidadas por el pater familia. Ello implica reivindicar el trabajo doméstico del día a día, un trabajo no reconocido en su valor y creatividad. Sostiene “elevar lo doméstico a dominio” (Mistral, 2010: 158) porque es consciente de que: “el trabajo mujeril es materia tan ancha y tan ostensible que cubre el mundo. En muchas partes no tiene testigos y por esto no recibe constatación; y menos agradecimiento y nunca honras” (Mistral, 1999: 59). Este matriarcado creado a la fuerza que advierte Mistral se puede ver en el siguiente párrafo: “El padre faltó y la madre regaló al hijo la maternidad paternal frecuente en nuestro mujerío”¹⁸ (Mistral, 2009: 105).

Su defensa de la maternidad está en concordancia con las ideas feministas de su época que ven en la “mujer-madre” la reformadora de la patria, cercana a una línea que instala un “patriotismo femenino”, que establece como primer deber cívico de la mujer su participación en la construcción de la “Matria” imaginada. Entendida ésta como la construcción de la América en valores femeninos como el cuidado, el derecho a la ternura, como el locus de sustento de sus hijos(as), ante lo cual se cuestiona las formulaciones de lo masculino ligado a la guerra y la lucha entre pueblos (González, Soto 2011). Mistral en su recado titulado

“Sufragio femenino” publicado en 1932, refiere a la participación de las mujeres que en igualdad de condiciones con los hombres, aportan desde su perspectiva femenina a la construcción del Estado-nación chileno. Llama la atención cómo en él delega en las mujeres “la vocación de estabilidad doméstica” (Mistral, 1999: 179) y un rol crucial de un “mujerío casero” que sin ser anti-hogares participe de la construcción del estado-nación chileno aportando cuestiones que sólo las mujeres pueden manejar como la economía. De este recado se puede inferir como las ideas mistralianas están en línea con las ideas feministas de la época que concibe a la “mujer” como una reformadora moral de la patria. Así expresa:

Saldrán de nuestro mujerío casero, algunas *leaders*, que sin ser anti-hogares, afronten salir a las calles y pertenecer al Senado, justamente para defender la patria de sus hogares, la de sus maridos, parientes y amistades: equilibrando así con su sensibilidad de mujeres, el Chile que se estaría haciendo solo con decisiones viriles. Codo a codo y en proa a una patria concebida como un hogar grande, para sus hijos, y los hijos de sus compañeras, las mujeres completarán la empresa política, en la cual falta más economía, mucha economía, acaso solo economía, porque nosotras partimos y llegamos de la tierra a la mesa, de lo tangible a lo factible, sin embriagarnos en teorías ni perdernos en dédalos de discusión ideológica. Por eso algún día Chile elegirá a una mujer para la Presidencia de la República (Mistral, 1999: 179).

Así otorga un rol crucial a las mujeres que participarán en el senado, la de abordar temas propios de aquellas los cuales están ligados a los derechos del niño(a), así dice: “Pero en el clima de las asambleas políticas de hoy, a las cuales irá la mujer a decir lo suyo –problemas, necesidades, tragedias subterráneas– ella corre el peligro de abandonar su alegato propio, más el del niño, y quedarse en una *inútil duplicación del hombre*” (1999: 178).

Considero que Mistral defiende la diferencia sexual en tanto percibe que las mujeres representantes en el parlamento no pierdan esa óptica (de mujeres), que no se “dupliquen al hombre”,

esto es que no olviden sus propios problemas, que no son los mismos que experimentan los hombres. En este sentido es muy consciente del discurso masculino, así señala: “Toda la vida criolla está saturada de ideas patriarcales, las veamos o no” (1999: 178).

Reclama para su “mujerío” un activismo político que las movilice a transformar la sociedad, así dice:

Ésta habrá de ser la segunda parte de nuestro feminismo actuante. Organizarnos hasta adquirir la cultura social entera –mediante el estudio de la Historia del Derecho, de la Sociología, e incluso de las Matemáticas (servirán para las estadísticas, esa esgrima de cifras que lucen los varones sin...espada). Pertrechadas en grande, iremos a las elecciones, no en mero papel de votantes sino además de *candidatas*. Si votamos, pero solo por hombres, seguiremos relegadas, sin cobrar verdadero agarre sobre el timón de mando (1999: 179).

La chilena proyecta la liberación de las mujeres del sistema patriarcal imperante en su época y como hemos visto, exige la participación ciudadana activa de las mujeres en igualdad de condiciones con los hombres, lo cual no significa “duplicarse al hombre” o asimilarse a él, sino en su diferencia sexual defender y promover discursos desde la óptica de las mujeres y en lucha junto a los hombres:

América necesita con una urgencia que a veces llega a parecer trágica: generaciones con sentido moral, ciudadanos y mujeres puros y vigorosos individuos en los cuales la cultura se haga militante al vivificarse en la acción; se vuelva servicio (Mistral, 2010: 164).

[..] este tiempo que vivimos es del hombre y la mujer con los dos hemisferios, el emocional y el activo (Mistral, 1994: 73).

Los “manifiestos críticos” de Mistral giran en torno a la construcción de una América Latina y un Chile más igualitario, en el que haya justicia social y en el que las clases oprimidas puedan vivir dignamente, tengan derecho a la cultura, a la educación, a un trabajo y salario digno. En la cita siguiente

extraída de su recado “Sandino” dirigido a los hispanistas políticos, a los jóvenes especialmente, hay un énfasis de Mistral a que las personas adhieran a la causa sandinista y desarrolla su crítica al imperialismo. Ella exige el derecho a participar de la construcción del Estado-nación a las mujeres y niños (as), así lo expresa:

[...] voy convenciéndome de que caminan sobre la América vertiginosamente tiempos en que ya no digo las mujeres, sino los niños también, han de tener que hablar de política, porque política vendrá a ser (perversa política) la entrega de la riqueza de nuestros pueblos; el latifundio de puños cerrados que impide una decorosa y salvadora división del suelo; la escuela vieja que no da oficios al niño pobre y da al profesional a medias su especialidad; el jacobinismo avinagrado, de puro añeo, que niega la libertad de cultos que conocen los países limpios; las influencias extranjeras que ya se desnudan con un absoluto impudor, sobre nuestros gobernantes (1994: 228).

La escritora chilena se autoriza a sí misma a enunciar sus “manifiestos críticos” en nombre de su “mujerío”, así dice “por mi voz hablan muchas mujeres de la clase media y del pueblo” (Mistral, 2009: 68) y es en ese ejercicio de pensarse y pensar la “condición femenina” que formula en su prosa dispersa un proyecto latinoamericanista y de construcción de Estado-nación. En su recado “Como escribo”¹⁹ señala este acto de polifonía de voces “mujeriles” por las que habla y este ejercicio de intertextualidades que está muy presente en su escritura recadera:

Hablando de mis dos compañeras [refiere a Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou] vivo una aventura que suele ocurrirme: yo siento sangre adentro un rumor que casi es tumulto de mujeres que quieren hablar por mí a todas, desde las de Montevideo hasta las de Paysandú [...]. Me siento como un viejo cuerno lleno de estas voces mujeriles, me siento como una verdadera vaina de hablas ajenas y apenas puedo conmigo, y apenas tengo en este momento esa cosa fea que se llama el acento individual, la voz sin nombre (Mistral, 2013: 193).

Considero que Mistral discute la opresión de género, y desde ese *locus* se posiciona como sujeto de conocimiento. En este sentido, en tanto se hace crítica de los pilares argumentativos en los que se sustenta la diferencia sexual (inferioridad natural), como sujeto pensante construye su propio eje argumentativo para desarmar esas bases masculinizantes. Si tenemos en cuenta que el ideario ilustrado del que se apropió la república en Chile, señala en sus leyes que la “mujer” es una “incapaz racional” e “incapaz civilmente” y que por ende el tutelaje de los maridos y padres es una condición de existencia de las mujeres, podemos comprender hasta qué punto es vital para Mistral levantarse contra este precepto.²⁰ La escritora chilena se inscribe como *sujeta epistémica* en tanto pretende a través de la palabra escrita transformar la cultura patriarcal y promover su propio proyecto de liberación de las mujeres en vías de la construcción del Estado-nación chileno. Mistral, en su recado “En el día de la cultura americana”²¹ escrito en tiempos de posguerra, refiere a la cultura de la paz:

Las mujeres de la América sabemos que la paz de los pueblos no es un bien que dora a los otros bienes como hace la luz con los otros cuerpos, sino que es la condición virtual de cualquier grado de progreso, modesto o espléndido, que los pueblos busquen. La mujer nuestra sabe que la solución pacífica de los conflictos nacionales es una jornada que cuenta mucho más en el destino americano que cualquier logro económico y ventaja política. Porque la paz se vuelve la manifestación más evidente de eso que llamamos una “cultura”, se les torna un hábito a secas, o sea el blando resbalar de la costumbre, sólo entonces, las demás expresiones de cultura arriban naturalmente, como sobreviene el día y gira el ruedo de las estaciones (Mistral, 1994: 285).

BIBLIOGRAFÍA

Araya, Juan (2011), “Mistral en Martí. Martí en Mistral”, en Edson Faúndez y Dieter Oelker (coords.), *Guardo el signo y*

agradezco. Aproximaciones críticas a la obra de Gabriela Mistral, Universidad de Concepción, Concepción.

Castells, Carme (1996), *Perspectivas feministas en teoría política*, Paidós Ibérica, Barcelona.

Castro-Gómez, Santiago (2005 [1958]), *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la nueva Granada (1750-1816)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Doll, Darcie, y Alicia Salomone (2006), “La literatura menor de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: la prosa epistolar y las alianzas”, en Márgara Russotto, *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Equinoccio / Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Falabella, Soledad (2013), “Gabriela Mistral y Winétt de Rokha: género, discurso, sexualidad y cultura letrada pública a principios del siglo xx en Chile”, en Ana María Stuven y Joaquín Fermandois, *Historia de las mujeres en Chile*, tomo 2, Taurus, Santiago de Chile.

Fiol-Matta, Licia (1988), “Reproducción y nación: raza y sexualidad en Gabriela Mistral”, en *Nomadías*, núm. 3, Programa de género y cultura en América Latina, Facultad de Filosofía y Humanidades-Universidad de Chile, Santiago de Chile, pp. 44-61.

Gaviola Artigas, Edda (2007), *Queremos votar en las próximas elecciones: historia del movimiento chileno 1913-1952*, LOM, Santiago de Chile.

González, Francisco, Soto, Marybel, y Mario Oliva (2011), “Gabriela Mistral: Mujer con la palabra por oficio”, en *Toda Gabriela Mistral en Repertorio Americano*, tomo 1, Universidad Nacional, San José.

- Horan, Elizabeth, y Doris Meyer (2007), “Introducción”, en Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Martínez, María (1996), “Crítica literaria en Recados de Gabriela Mistral”, en *Taller de letras*, Facultad de Letras-Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 24, noviembre, Santiago de Chile, pp. 79-86.
- Mistral, Gabriela (1994), *Gabriela Mistral, escritos Políticos*, col. Tierra firme, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.
- (1998), *Tala*, Losada, Buenos Aires.
- (1999), *Pensamiento feminista-Mujeres y oficios*, RiL, Santiago de Chile.
- (2010), *La herida abierta*, Gente Nueva, La Habana.
- (2011), Gabriela Mistral en “Repertorio Americano”, tomo II, Universidad Nacional, San José.
- (2013), *Caminando se siembra: prosas inéditas*, Lumen, Santiago de Chile.
- (2013), *Vivir y escribir. Prosas autobiográficas*, Universidad Diego Portales (Vidas Ajenas), Santiago de Chile.
- Mistral, Gabriela, y Victoria Ocampo (2007), *Esta América nuestra: correspondencia 1926-1956*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Ortega, Eliana (2001), *Más allá de la Ciudad Letrada. Escritoras de Nuestra América*, vol. 31, Isis Internacional, Santiago de Chile.
- Pateman, Carole (1996), “Críticas feministas a la dicotomía público/privado”, en Carme Castells (comp.), *Perspectivas feministas en teoría política*, Paidos, Barcelona.
- Pizarro Romero, Ana (1990), “Gabriela Mistral en el discurso cultural”, en Soledad Fariña y Raquel Olea (eds.), *Una palabra*

- cómpline: encuentro con Gabriela Mistral, Cuarto Propio / Isis Internacional, Santiago de Chile.
- Quezada, Jaime (2005), *Gabriela Mistral. Nuestra América*, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile.
- Quijano, Aníbal (2014 [1992]), *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Antologías), Buenos Aires.
- Rama, Ángel (1984), *La ciudad letrada*, Folio, México.
- Richard, Nelly (1987), “De la literatura de mujeres a la textualidad femenina”, en Carmen Berenguer y Eugenia Brito (eds.), *Escribir en los bordes*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Trevizán, Liliana (1990), “Deshilando el mito de la maternidad”, en Soledad Fariña y Raquel Olea, *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Cuarto Propio / Isis Internacional, Santiago de Chile.

Notas

¹ Licenciada en Filosofía y Doctora en Ciencias Humanas por la Universidad Austral de Chile, Valdivia. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Actualmente es Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, asesorada por la Dra. Ana Luisa Guerrero Guerrero. El correo de contacto es <csgc73@gmail.com>.

² Este concepto es utilizado por Lorena Cabnal feminista Xinka Maya-guatemalteca quien entiende que es crucial una epistemología que rompa con la tradición de pensamiento eurocéntrica fundada en la razón occidental. Recalca la importancia de generar filosofías desde el *locus* de enunciación de las pensadoras indígenas quienes promueven otras lógicas del saber, como, por ejemplo, una dialéctica sin síntesis, ser portadoras de contradicciones entre otras ideas (Cabnal en Gargallo 2011).

³ Gabriela Mistral (1889-1957) nace en el Valle del Elqui, su experiencia vital se desarrolla en el marco del sistema hacendal, cuestión que marca profundamente sus escritos. Como sujeto migrante sale del país por primera vez hacia México en 1922 (invitada por Vasconcelos para ser partícipe de las transformaciones en educación). La

escritora chilena de manera intermitente permanece 30 años en el país y 38 años se establece fuera, en diversas ciudades, entre ellas la Ciudad de México, Niza, París, Lisboa, Nueva York y Petropolis. Gabriela Mistral comienza su escritura periodística y ensayística en los diarios *El Coquimbo*, *La Unión* y *La Voz del Elqui* de La Serena, ciudad del norte del país. Posteriormente escribe para *El Mercurio*, de tiraje nacional. Amplía su horizonte hacia 1920, publicando diversos artículos para *La Nación* de Argentina, *Repertorio Americano* de Costa Rica, *El Fígaro* de Cuba y *El Tiempo* de Bogotá, entre otros. Publica en 1922 *Desolación*, en 1924 una antología titulada *Lectura para mujeres* (prologado por ella), le seguirán *Ternura* (1924), *Tala* (1938), *Poemas de las madres* (1950) y *Lagar* (1954). Póstumamente aparece su *Epistolario* (1957) y *Recados contando a Chile* (1957). A su vez, se publicará su prosa dispersa en diversas antologías seleccionadas por distintos críticos(as) chilenos entre los cuales están Jaime Quezada, Luis Vargas Saavedra y Pablo Zegers.

⁴ Luiza Rocha en su artículo (en esta publicación) analiza el concepto de “la *cuerpa*” (en la revista feminista *La Hoguera*), en el que inscribe un debate al respecto de cómo el control de los cuerpos de las mujeres en la cultura patriarcal y colonial las posiciona en un lugar subalternizado y de opresión femenina. La investigadora a partir del examen del contenido de la revista da cuenta de las estrategias escriturales que las feministas inscriben como el concepto de “la *cuerpa*” (ya señalado) para referir al lugar sígnico de resistencias y de territorialización de sus cuerpos en una palabra otra, más allá del imperativo patriarcal. Luiza Rocha crea el concepto de *descolonización de una misma* para dar cuenta del ejercicio deconstrutivo de la razón patriarcal que las feministas de *La Hoguera* realizan en sus propuestas.

⁵ Carlos Errázuriz Ovalle vivió entre 1883 y 1923. Tuvo un cargo administrativo en Relaciones Exteriores y en ese contexto conoció a Gabriela Mistral.

⁶ Gabriela Mistral crea el neologismo “mujerío” para designar a la diversidad de mujeres que tematiza entre las cuales se encuentran: la mujer obrera, la mujer campesina, la mujer india, la mujer de clase media, la mujer chilena, entre otras, estas van a englobar a la “mujer” latinoamericana presente en su trayectoria de escritura.

⁷ Aludo al libro *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama, quien examina los diversos papeles que llevan a cabo los hombres “letrados” en las ciudades latinoamericanas. Rama realiza un análisis ensayístico-histórico partiendo desde los primeros escribanos y cronistas de Indias hasta los escritores modernistas, y la generación crítica. Este concepto lo ampliará Eliana Ortega, quien debate con Rama su patriarcalismo al identificar una línea genealógica masculina. La crítica en su libro realizará el estudio de las escritoras en América Latina. Véase referencia en Ortega (1991).

⁸ En el libro *Tala* (1998) de Gabriela Mistral en la sección “Notas” la escritora chilena titula un apartado: “Recados” en el que explica el sentido conversacional, juguetón y plebeyo de sus escritos.

⁹ Concepto que utiliza María Ester Martínez, y refiere al rasgo heterogéneo del género menor que traspasa el límite entre lo considerado público y privado, oponiéndose al proyecto que enmarca al ensayo canónico (como intento de dar cuenta de *la verdad*). Véase referencia en Martínez (1996).

¹⁰ Marta Brunet (1897-1967) escritora chilena, en 1946 publica *Humo hacia el sur* y *La mampara*; en 1949, *Raíz del sueño*, y en 1957, *María nadie*.

¹¹ Esta idea respecto al origen mestizo (indio-vasco) de Mistral que ella reivindica y que está presente en su trayectoria de escritura, la desarrollo en mi artículo titulado “Los dilemas de la república masculina y la ciudadanía para las mujeres: pensamiento filosófico-político de Gabriela Mistral”, que está en prensa próximo a ser publicado.

¹² Mistral identifica como “criollos” a los chilenos mestizos que surgen del cruce del indio con el español. Utiliza el término de forma despectiva para señalar a aquellos chilenos que reniegan de su “indianidad” y se pretenden “blancos” europeos. Referirá a “criollos renegados” justamente para poner el énfasis en esta huida del origen indígena.

¹³ Como refiere Castro-Gómez en la etapa de conquista y de la colonia se promueven epistemologías que construyen identidades jerarquizadas marcando la diferencia entre colonizadores y colonizados, centradas en la idea de la “pureza de la sangre”. En la conquista se posiciona la etnia europea como superior, en este afán colonizador del “Nuevo Mundo” en el que se ve un “escenario natural para la prolongación del *hombre blanco europeo* y su cultura cristiana” (2005: 55).

¹⁴ El crítico Luis Saavedra en nota al pie aclara que este escrito “fue leído ante norteamericanos” entre 1930 y 1931. Véase referencia en Saavedra (2013).

¹⁵ Escritor y periodista, publicó en la *Revista Ercilla*, *Noticias Gráficas*, *Clarín* y *Las Últimas Noticias*, entre otros.

¹⁶ Eduardo Frei Montalva y Gabriela Mistral se conocieron en 1934 cuando ella era cónsul de Chile en Madrid. En adelante, mantienen una profunda amistad y correspondencia epistolar. Frei Montalva será electo presidente de Chile en 1964.

¹⁷ En 1877 se aprueba la ley impulsada por Miguel Luis Amunátegui que inaugura liceos femeninos públicos y gratuitos; y autoriza la incorporación de las mujeres a la educación superior.

¹⁸ Este comentario lo señala a propósito de la vida de don Juan Antonio Ríos, presidente de Chile entre 1942 y 1946.

¹⁹ Este recado lo expone Mistral oralmente en un encuentro al que es invitada con Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. El ministro de educación señor Haedo hace la siguiente pregunta ¿cómo escriben? Y se les pide lo expliquen a su público.

²⁰ Específicamente, por ejemplo en el ámbito del matrimonio señala Gaviola (2007) que “una mujer que contraía matrimonio se encontraba bajo la potestad de su marido y no tenía derecho a disponer de su propio salario. Esta última situación se tornaba tanto

más crítica en el caso de las obreras fabriles, cuyos maridos tenían derecho a cobrar para sí el salario que sus mujeres ganaban” (Gaviola, 2007: 46).

²¹ Conferencia que da Gabriela Mistral a la Asociación de Escritores y Artistas de Cuba. Se publica en la *Revista América*, en La Habana en 1939.

CULTURA, PODER Y REPRESENTACIÓN EN LA DISPUTA POR LA INCLUSIÓN SEXUALIDADES EN SUDÁFRICA *POST-APARTHEID*

Mónica Inés Cejas¹

Para los estudios culturales, el poder es el ejercicio de ciertas relaciones de fuerza donde las subjetividades, corporalidades y espacialidades son producidas y confrontadas en diversas escalas (incluyendo las de la formación del Estado, la nación y el sistema mundo, no sólo la filigrana de la individualidad o el lugar) (Restrepo, 2012: 129).

Este concepto de poder que Restrepo recupera de los estudios culturales, me permite formular una serie de cuestiones en torno a la articulación constitutiva de la cultura con el poder y la representación y así analizar las disputas por la visibilidad de ciertos sectores de la población sudafricana que cuestionan formas de visibilidad discriminatorias, y su falta de inclusión como ciudadanos y ciudadanas plenos en base a criterios racistas, sexistas y clasistas, aún bajo el nuevo pacto nacional *post-apartheid*. En el proceso, deconstruyen las razones de estos mecanismos de discriminación, sus dinámicas, aún entre ellos (as) mismos (as), y proponen acciones políticas para subvertirlos. Hacen visibles así los mecanismos mediante los cuales el poder es instituido como cultura por agentes hegemónicos que aseguran la reproducción de un cierto orden que evidencia la pervivencia de formas de discriminación heredadas de la colonia y del *apartheid*. La materialización de estos mecanismos de discriminación resulta

en culturas paralelas y jerarquizadas donde la “experiencia gay” se constituye en *mainstream* y el resto encuentra difícil posicionarse como sujetos de enunciación mediante una memoria reconocida en la historia de sus luchas y en la participación activa bajo la bandera de una disidencia común frente al orden heterosexual.²

Presentaré las disputas de poder y sus prácticas de significación mediante dos casos concretos. En primer lugar, abordaré la presencia por primera vez en la Marcha del Orgullo de Ciudad del Cabo, en febrero de 2015, de un grupo reclamando por espacios de protagonismo y visibilidad activa así como de una memoria que supere el discurso de sexualidades disidentes en Sudáfrica como sinónimo de “experiencia gay” y a ésta como equivalente a hombre blanco, de clase media y urbano. En segundo lugar, analizaré la propuesta de “activismo visual” de la fotógrafa feminista negra y lesbiana Zanele Muholi mediante la cual busca producir una memoria colectiva de quienes están fuera de la norma heteronormativa y, además, son negros y negras de clase popular, para exigir su inscripción en la memoria nacional. Pero antes de empezar de lleno con estas dos expresiones políticas de visibilidad en el espacio público, quisiera detenerme en los tintes que ha adquirido el discurso³ “políticamente correcto” sobre las sexualidades en Sudáfrica según el ojo crítico de la feminista queer Zethu Matebeni. Me parece fundamental presentar este texto porque ofrece claves para tejer de otro modo las historias que intento analizar.

“CÓMO NO ESCRIBIR SOBRE LO QUEER EN SUDÁFRICA” (2014)
SEGÚN ZETHU MATEBENI

En un texto que abunda en sarcasmo la autora, investigadora del Instituto de Humanidades en África de la Universidad del Cabo, activista *queer* y documentalista, desnuda el nivel de despolitización y los artilugios para lograrlo del discurso en torno a las sexualidades en Sudáfrica, con lo que evidencia sus consecuencias y hace un llamado, en cierta forma, a no caer en esta trampa. A lo largo del texto se hace evidente que las aproximaciones a las maneras de nombrar, teorizar y escribir sobre el tema en Sudáfrica han pasado siempre por las lentes de género, raza y clase (Hames, 2012: 88) “*How not to write about Queer South Africa*” (2014) donde el no aparece tachado – señalando la intención de la autora– muestra su enojo frente al discurso dominante sobre el tema. Identifica así los componentes que producen un discurso políticamente correcto pero desprovisto de compromiso, que no deja ver lugares de protagonismo, y contribuye a mantener estigmas, y por lo tanto inercias que detienen el cambio. Y esto en Sudáfrica, y sobre todo para las mujeres lesbianas negras, puede ser una cuestión de vida o muerte. Nos muestra además los cambios operados como parte del nuevo relato nacional del *post-apartheid* fincado en los derechos humanos, cuando se trata de utilizar un lenguaje que se quiere “inclusivo”: recurrir a gay o queer (“aunque el segundo suena mejor”, nos aconseja) como sinónimos de LGBT, para dejar en claro la referencia a un grupo determinado. Y es entonces que sugiere a su lector/a que empiece rastreando la historia de la homosexualidad en Sudáfrica focalizando en las prisiones. Con esto llama la atención sobre uno de los relatos legítimos fundacionales de la “nueva” nación, el basado en la lucha contra el *apartheid*. Recordemos que el “padre” de la nueva nación, Nelson Mandela, pasó más de veinte años en prisión, marca

identitaria sobre la que se ha construido buena parte de su protagonismo (y el de otros líderes) tanto dentro como fuera de ella.

Prisión, metáfora de encierro, de *closet*, que condensa la idea de espacio asociada a las sexualidades que no se ajustan a la norma heterosexual, incluso después de los logros constitucionales. Matebeni refiere tanto a las prisiones reales, espacios homosociales, donde fueron confinados por razones políticas (las razones válidas para poder ser parte del relato nacional) relacionadas con la oposición al régimen de *apartheid*, íconos del movimiento gay en el país como Simon Nkoli⁴ y que hicieron del encierro un lugar para producir ideas en contra del racismo y la homofobia. Pero también fueron prisiones otros espacios producidos por el régimen para controlar el movimiento de la fuerza de trabajo como los *hostels* donde se alojaba a los trabajadores migrantes (hombres) por largos períodos, “espacios de comunidad, creatividad y pasión” (Matebeni, 2014: 61).

Hasta entonces el relato posible y sus derroteros sólo puede ser masculino (aunque se utilice el acrónimo “incluyente” LGBT), subrayando esto, nuestra autora afirma:

Nunca escriba sobre una mujer homosexual. Las lesbianas nunca participaron en la lucha por la liberación. Fueron hombres gay quienes lideraron la lucha por los derechos humanos de la población gay. Las lesbianas la libraron fácil porque las leyes del *apartheid*, sobre todo la enmienda a la Ley de Inmoralidad de 1969⁵ no criminalizaba el sexo entre mujeres (Matebeni, 2014: 61).

Tampoco tendría sentido hablar de mujeres porque “las mujeres no pueden tener sexo entre ellas” (*idem*). Muestra así el discurso dominante entre la misma población LGBT de Sudáfrica para hacer imposible una genealogía de protagonismo de las lesbianas. En efecto, desde el punto de vista legal, que por otra parte refleja las concepciones sobre la sexualidad hegemónicas (en singular ya que

la única posible es la heterosexual), hasta 2007 sólo había relaciones sexuales (que podían ser consideradas sin consentimiento) si intervenía un pene penetrando, lo que nos habla de un relato donde el sujeto de enunciación es definido por esta parte de su cuerpo... y sólo puede haber sexo si hay un hombre que hace uso de su pene, el resto no lo es... con lo que la posibilidad de existencia de las lesbianas como sujetos de enunciación de una identidad por su preferencia y ejercicio sexual resulta impensable (cualquier posibilidad de agencia, de subjetividad activa, resulta imposible en los términos de este discurso). Por eso, y si de todos modos aparece una lesbiana en el relato, nos dice Zethu, “asegúrese de que sea una criminal o una víctima. Después de todo es una lesbiana loca” (*idem*). Aclara este último punto señalando que hay solamente un tipo posible de lesbiana: la *butch* (masculina), es decir “las que quieren ser como hombres o pasar por hombres”. Y las *butch* “memorables” son como el caso de Gertie Williams,⁶ gánsters.

Criminales o víctimas, no hay otro relato (visibilidad) posible, es esa categorización la que el relato dominante (incluso en los textos académicos) se encarga de reproducir. El corolario es que esa reducida posibilidad de existencia lesbiana debe ser además castigada, por lo que su existencia sólo puede materializarse ya sea en un destino de criminal puesta en prisión, o de mujer negra lesbiana violada para corregirla, o... la no existencia del feminicidio. Tal ha sido la fuerza de estos relatos en la Sudáfrica *post-apartheid* que ha habido poco interés en escribir sobre el amor entre mujeres o las formas en que expresan su sexualidad.

Matebeni denuncia entonces esos relatos autolegitimados en nombre del rescate y salvaguarda de las “pobres lesbianas negras de los *townships*”, víctimas de “violaciones correctivas y

asesinato” por desafiar los ideales de masculinidad (Matebeni, 2014: 611-62). En esto coincide con Mary Hames, quien señala que la existencia de las lesbianas es sólo posible entonces, en tanto víctimas de un tipo “especial” de violación (la que pretende “curarlas”) y que sólo se encuentra en Sudáfrica, relato que alcanza el nivel de leyenda urbana y profecía autocomplida alimentada por la prensa sensacionalista (Hames, 2011). Alcanza entonces tal nivel de saturación el significante de lesbiana que anula la posibilidad de considerar a lesbianas blancas (como se hacía, aunque poco, durante el *apartheid*) o de otros grupos racializados en Sudáfrica.

Siguiendo las iniciales del acrónimo, luego de hablar de gays y lesbianas en la “nueva” Sudáfrica y por lo tanto de sus existencias posibles en un relato nacional que de acuerdo a su constitución es “inclusivo”, Zethu muestra igualmente los estereotipos encargados de ocultar y silenciar las otras identidades, transexuales y transgénero. En su relato puede verse cómo las construcciones discursivas (el guion), que legitimaban la segregación en la sociedad sudafricana, siguen operando actualizadas con nuevos discursos, intentando vanamente ocultarla bajo el discurso de los derechos humanos, incluso entre los mismos miembros de la comunidad LGBT. En efecto discursos que elogian el clima “abierto” de las marchas del orgullo que se celebran cada año en Ciudad del Cabo, enfatizando lo “seguras” que son, pueden agregar el detalle de que esto se debe a la escasa presencia de negros en el corazón de la ciudad. Segregación espacial que refuerza la idea de que sólo puede hablarse de lesbianas negras en los *townships*. Lugares que por definición son entonces peligrosos, habitados por hombres negros violentos que atacan a cierto tipo de mujeres negras. Son las historias y los

cuerpos de estas mujeres negras los que se tornan no sólo objeto de agresiones, sino una mercancía, un relato sensacionalista que vende, y también objeto de asistencia, de intervención.

Termine su texto con un tono futurista. Palabras como sueño, promesa, libertad y queer deben aparecer en su título, acompañadas por fotografías de la única altamente celebrada artista queer negra: Zanele Muholi.⁷ Sudáfrica tiene una constitución maravillosa que ha dado acceso y derechos a toda la población LGBT (Matebeni, 2014: 63).

Coincido con Mary Hames en que este discurso dominante que denuncia Zethu es resultado de los mecanismos neoliberales de apropiación, colonización y “(re)empaquetamiento del lenguaje producido por la crítica feminista en su búsqueda de producir transformaciones sociales” (Hames, 2011: 88). Completando el texto de Zethu que se dirige sobre todo a la escritura académica o a la generada a partir de organizaciones de la llamada “sociedad civil”, Hames nos alerta que el aparato de difusión, reproducción y legitimación de este discurso es mucho más vasto ya que incluye a oficinas gubernamentales, organizaciones nacionales e internacionales, el capital global, la tecnología, las galerías de arte, los medios, los donantes, los filántropos, las consultorías y claro está a las y los investigadores de las instituciones de investigación y de las universidades (Hames, 2011).

Teniendo esto en mente pasemos a los dos casos en cuestión.

¡KWANELE!

Afirmar una identidad lesbiana o gay en Sudáfrica es más que un acto necesario de autoexpresión. Es el desafío a las identidades fijas –de raza, etnicidad, clase, género y sexualidad– que el sistema de *apartheid* intentó imponernos (Gevisser y Cameron, 1995: 5).

En un continente donde discursos políticos y el mismo lenguaje que proviene de la religión y la llamada “cultura” en pro de la salvaguarda de las tradiciones condena la diversidad sexual y de género, criminalizándola, tal como ocurre en Uganda, Gambia y Nigeria, o generando simplemente mecanismos de regulación, disciplinamiento, vigilancia y hasta castigo por parte de la sociedad en países con una legislación antidiscriminatoria como Sudáfrica, una demostración performativa en un espacio público de esas sexualidades no normativas y de identidades de género que desafían la dicotomía, es un acto profundamente político. Precisamente porque esas tecnologías de control han pugnado por “borrarlos/las” violentamente del espacio público (Butler, 1991: 19). Esto nos habla de la importancia de analizar las posibilidades de negociar la *in/visibilidad* como metáfora de la existencia homosexual ya que la sexualidad se percibe de manera más contingente (en la manera de performarla) que la raza y el género (Marx, 2014). Y también de la visibilidad como discurso que produce una determinada representación de “los otros/otras” sin que otra forma de agencia sea posible, por lo que es preciso desmontarla.

Pero ¿qué ocurre si esa *in/visibilidad* tiene que ver además con crímenes de odio ligados a sexualidades (y a su expresión de género) no normativas que producen víctimas letales y sobrevivientes en un clima de impunidad que contribuye a “invisibilizar”, a silenciar? En este caso el reclamo es un acto político de exigencia de reconocimiento de un problema que atañe a la sociedad toda. Como explica Zanele Muholi:

A pesar de nuestra nueva y progresista Constitución de 1996⁸ que legalmente nos protege de la discriminación basada en la raza, el género o la orientación sexual, la realidad cotidiana demuestra que vivimos en una sociedad que está racialmente

estratificada, que es patriarcal y misógina, y heterocentrada/homofóbica (Muholi, Thokozani Football Club).

El 28 de febrero de 2015 la ya tradicional marcha del orgullo de Ciudad del Cabo, fue por primera vez “protestada” bajo la acusación de falta de inclusión. Ese día, unas 200 representantes del colectivo LGBTI (lesbianas, gays, bisexuales, transgénero e intersex) autodenominados/as “Grupo de orgullo alternativo inclusivo” (Inclusive Pride) protagonizaron una original marcha por las calles del Cabo. No se trató del festivo y colorido despliegue de carrozas y danzas que la caracteriza, sino de una protesta portando *t-shirts* que hacen eco a la definición del contexto actual que describe Muholi, donde se leía “*nothing about us without us*”, “*homophobia hurts*”, y “*it's all fun and gay 'til someone loses their rights*”, con pancartas que decían “*marching for inclusion and social justice*” y “*your white privilege stinks*”⁹ (Haith, 2015). Al son de tambores y silbatos, marcharon dentro de la misma marcha por un evento más inclusivo (con participación directa en las decisiones respecto de la organización que dice representarlos/las) donde se reconozcan las luchas de todas y todos. Obligaron a detenerse, en varias ocasiones a quienes desfilaban, sentándose para obstruirles el paso. Protestaron bajo el slogan *Kwanele!* (“ya basta” en isiZulu, una de las once lenguas oficiales)¹⁰ liderados por la organización Free Gender,¹¹ una ONG fundada en 2008 en el empobrecido *township* de Khayelitsha ante la intolerancia de la comunidad local a su población LGBT.

¡Kwanele! con la exclusión, marginalización, violencia y crímenes de odio contra nuestros cuerpos negros y no acordes al orden de género. ¡Kwanele! con la despolitización del *Pride* y con el descarado desden por los desafíos que enfrenta la población LGBTI [...] la amenaza de violencia en todas sus formas (Free Gender, 3 de marzo de 2015).

repetían sin cesar mientras marchaban. La elección del slogan, en una lengua africana, hace eco y con esto potencia simbólicamente otras tantas campañas que en la presente década comenzaron cuestionar el nivel alarmante de ataques sexuales y el clima de inseguridad ligado a ellos. Campañas como la de *Kwanele Enuf is Enuf*¹² hacen un llamado, buscando crear plataformas desde organizaciones de la sociedad civil, para que más víctimas de ataques sexuales se animen a relatar sus experiencias, creando así condiciones para “romper la cadena de silencio” que van tejiendo policías, magistrados e incluso amigos y familiares cuando se requiere su ayuda ante las consecuencias físicas y emocionales del ataque y sus posteriores secuelas las que sumadas a la ineficiencia de las instituciones de justicia y salud contribuyen a su silenciamiento. Proponen “dar la cara”, haciéndose visibles,¹³ a la vez que se contribuye colectivamente a generar condiciones para detener este tipo de delitos mediante campañas educativas, presionando ante autoridades para que se de seguimiento y castigo a culpables y para que se atienda a sus sobrevivientes.

Quienes se expresaron durante el *Pride* de la manera antes señalada, hicieron evidentes las continuidades del *apartheid* en la manera de expresar los reclamos de identidad y en los espacios para hacerlo. En efecto, se trataba en su mayoría de lesbianas negras de los *townships* que cual islotes de población, sobre todo negra, rodean la ciudad y son herencia de las políticas de segregación espacial durante el *apartheid*. Espacios que contrastan notablemente tanto en traza urbana como en servicios y en su aspecto en general con los barrios del centro del Cabo. Mujeres lesbianas negras que politizan sus cuerpos, como cuerpos de mujer que no se ajustan a los ideales de femineidad y por eso

son amenazados y atacados, y protestan por la falta de un compromiso político que refleje a todas y todos los que forman parte de dicha comunidad de parte de los organizadores, hombres gays blancos, de clase media quienes cambiaron a último momento el tema de este año de “Uniendo culturas en Cape Town” a “Retorno al arcoiris” (haciendo eco tanto a los colores que los identifican como colectivo, como al lema de “nación arcoiris” que bregaba por una Sudáfrica unida en la diversidad sobre todo durante los años noventa).

“Las vidas de los y las negras LGBTI importan”, reclamaban exigiendo ser incluidas en el despliegue de una marcha que ya es emblemática en el país,¹⁴ y en una ciudad que además es reconocida internacionalmente por su “apertura” a las sexualidades fuera de la heteronormatividad. Marchar y poder expresarse en su diversidad implica también hacer pública, tomando las calles, identidades discriminadas por una sociedad donde aún perviven discursos que producen subjetividades abyectas en base a criterios racistas, sexistas y clasistas. Quienes marchan exigen reconocimiento como parte de un colectivo que reclama por sus derechos como ciudadanas y ciudadanos sudafricanos. Así lo indicaba el llamado de Free Gender al denunciar el racismo implícito del *Pride* segregado que estaban auspiciando “unos pocos individuos, todos hombres blancos que creen que sólo ellos pueden liderar el proceso del *Pride*” (Free Gender, febrero de 2015): “Hacemos un llamado a todos los individuos LGBTI a recordar que los imperativos constitucionales de este país se basan en los valores de igualdad, dignidad, y respeto a la celebración de la diversidad” (*idem*).

Producían así un discurso que iba más allá de las lesbianas negras y servía de invitación a sumarse a otros grupos

descontentos con la organización del *Pride*. Durante todo febrero trataron de lograr una agenda de actividades para los días en que se lo había programado que incorporase temáticas y expresiones más amplias y bajo modalidades y horarios más inclusivos sobre todo para aquellas y aquellos que no habitan en el trazado urbano del Cabo y no tienen más opciones de transporte que el público. Los organizadores argumentaban que ya no había tiempo para hacer cambios en la programación, ante lo que las demandantes propusieron un cambio de fecha que diese más tiempo para las negociaciones. La respuesta fue que eso era absolutamente imposible ya que “muchos han comprado sus pasajes de avión desde Europa” haciendo alusión al turismo internacional ante el que se había promocionado el evento.

Dos semanas antes del *Pride* las principales organizaciones opuestas a este orden de cosas se reunieron para discutir la manera en que se harían presentes haciendo visible su descontento. Es allí que se constituyó el llamado “Grupo de orgullo alternativo inclusivo” y se optó por marchar a su estilo (el típico de las marchas en Sudáfrica de protesta antiapartheid lo que reverbera en el discurso nacional dotándolos de legitimidad y reconociéndoles un carácter libertario, de lucha) situando a sus organizaciones en el medio de la marcha para poder interrumpirla así de tanto en tanto.¹⁵

APARTHEID Y SEXUALIDAD

Desde una perspectiva que tiene en cuenta la historia de las sexualidades disidentes en Sudáfrica, la toma de las calles alcanza mayor significación ante la persistencia de dificultades reales y simbólicas para expresarlas corporalmente como parte del imaginario de la nueva nación *post-apartheid*.

Como señala Zethu Matebeni durante la colonia y el régimen de *apartheid* existía un aparato legal expresado en la Ley de Inmoralidad (siempre bajo amenaza de enmienda para hacerla más draconiana) para criminalizar los actos sexuales “antinatura” (*unnatural*) más conocidos como leyes contra la sodomía. Durante los cuarenta años que duró el *apartheid* y desde el Estado se organizó una policía de las expresiones sexuales no normativas apoyada en los valores de la Iglesia Calvinista Afrikaner, bajo cuyo discurso se buscaba imponer “valores nacionales cristianos” que harían frente a las “amenazas a la civilización blanca”¹⁶ (Retief, 1993). Esta policía podía entrar abruptamente en fiestas privadas, clubes y bares, y arrestar a personas del mismo sexo que se estuvieran besando o bailando. La prensa oficial y sensacionalista podría entonces fotografiar las escenas y publicarlas al siguiente día con la consiguiente amenaza de desempleo, aislamiento social y abuso para los y las desafortunados/das cuyos rostros resultasen identificables.

Otra arma eficiente de control desde los años 80 del siglo pasado fue la censura a cualquier publicación local o extranjera que no se ajustase a la moral heterosexual y a los valores cristianos. Esto se acompañaba con mitos que buscaban producir pánicos morales como el del abusador de niños muy utilizado contra la población gay y la caracterización reprobatoria de su conducta como molesta en lugares públicos (Retief, 1993).

La experiencia homosexual en Sudáfrica es única, precisamente por nuestra historia de división y resistencia. Nuestras identidades han sido *formadas* por la historia de lucha racial de nuestro país. Y nuestras identidades han sido *deformadas* por un sistema que nos clasificó en aquellos con libertad y aquellos sin libertad. El *apartheid* legisló quiénes éramos, qué trabajo podíamos hacer, dónde podíamos vivir, con quién podíamos asociarnos, qué podíamos leer y ver y qué tipo de sexo podíamos tener. El *apartheid* intentó aun dictarnos nuestra concepción y nuestra mirada de nosotros mismos (Gevisser y Cameron, 1995: 5, cursivas mías).

Esto afectada directamente las posibilidades de visibilidad de sus cuerpos, los obligaba a encerrarse en determinados espacios que sí existieron claramente en la década de 1950, es decir en pleno *apartheid* como lo documentan los historiadores del tema (Gevisser y Cameron, 1995).¹⁷ Sin embargo, tratar de trazar una historia de esos años bajo el *apartheid*, desde el punto de vista de estas culturas de disidencia, resultaba dificultoso para quienes se lo propusieron una vez que su estructura legal fue abolida a principios de la década de 1990, precisamente por el carácter subterráneo, oculto, clandestino a que el régimen forzó su existencia. Como documentos escritos de las décadas de 1960 y 1970 sólo quedaba el *graffiti* en paredes y baños públicos y las notas sensacionalistas de la prensa. Los testimonios de hombres gays blancos hablan de bares en ciertos hoteles y de parques, así como de fiestas privadas como lugares de encuentro y expresión performativa de *drags*. Resultan interesantes los documentos que demuestran la existencia de una activa cultura disidente *coloured* (mestiza) en algunos barrios de Ciudad del Cabo, quienes a diferencia de los blancos eran de clase obrera y con un importante protagonismo de la cultura *drag* entre ellos. En el caso de las mujeres, incluso para las blancas, era muy difícil encontrar lugares seguros donde pudiese asistir sin la compañía de un hombre, por lo que sólo quedaban las fiestas privadas en algún departamento o la práctica de deportes como el fútbol o el hockey (Gevisser, 1995: 20-21). Ante el acoso policial, a ellas les resultaba posible disfrazar su reunión como un té de señoritas y señoritas. Puede concluirse entonces que durante el *apartheid* la homosexualidad era identificada por el discurso oficial con gay, es decir era un “problema blanco” y sobre todo masculino.

Con el desmantelamiento de esos aparatos de control, la prohibición de la homosexualidad tiene que ver más con expectativas sociales plasmadas en normas socioculturales, que en aparatos legales ligados al Estado y sus agencias. Frente al espacio abierto, el encierro en el sentido de la inexistencia o la existencia limitada y regulada de espacios de expresión, ha sido la característica dominante que refleja en gran medida las diferencias de clase (en su confluencia con las de género, sexualidad y etnicidad potenciadas por procesos de racialización) heredades del *apartheid*. Encierro o casi nula posibilidad de posicionarse como sujeto de enunciación en sus propias comunidades para la población negra sometida, además, a un discurso que considera a la homosexualidad como *out of Africa*, un “legado” del colonialismo, de la nefasta influencia europea o, en un tono de izquierda: “un fenómeno burgués occidental” que “contamina” la pureza de la civilización africana (Gevisser y Cameron, 1995: 5). Vemos aquí un giro discursivo que desplaza la homofobia sobre todo a la población negra, a diferencia del discurso dominante durante el *apartheid* que estaba dirigida a la población masculina blanca. El discurso religioso ha contribuido en muchos casos a reforzar el estigma, lo que debe ser tomado en cuenta por tratarse de población que participa activamente en las diversas manifestaciones del cristianismo, el que a su vez contribuye en los movimientos.

A inicios de la década de 1990 la misma Winnie Mandela se encargó de *aggiornar* el estereotipo a los nuevos tiempos (lo hizo en 1991, cuando ya se había liberado a Nelson Mandela de la prisión y habían iniciado las negociaciones para poner fin al régimen) bajo una retórica nacionalista que afirma que la homosexualidad fue importada a las comunidades negras por los

sistemas inhumanos de explotación de la fuerza de trabajo, religiosos perversos, y activistas gay blancos en busca de adeptos a su causa. Según Gevisser “esta ideología tiene sus raíces en la noción patriarcal de que el colonialismo emasculó o feminizó al hombre negro, lo que por lo tanto localiza gran parte del Black Power, sin rodeos, en el pene: en una reemasculación o reafirmación de la virilidad negra” (Gevisser, 1995: 69). La proliferación de este discurso no sólo ha promovido la homofobia, especialmente ante hombres percibidos como *afeminados*, sino que, como el mismo Gevisser reflexiona, “ha relegado a las mujeres a los roles de madres y esposas de los camaradas [camrades, luchadores contra el *apartheid*] en lugar de permitirles ser ellas mismas camaradas” (Gevisser, 1995: 70).

LA MARCHA DENTRO DE LA MARCHA: REPOLITIZAR LA IDEA DE INCLUSIÓN

Retornando al *Pride* de 2015, y teniendo en mente el contexto histórico hasta aquí enunciado, puede argumentarse que la falta de consideración para hacer de la marcha un acto político de reclamo por las vidas perdidas y en peligro de su comunidad y más bien convertirlo en un evento mediático que vende, termina por reproducir los esquemas de segregación de la población del *apartheid*, incluso de sus posibilidades de expresión pública. En efecto, el *Cape Town Pride* es marcadamente masculino, gay y blanco, esto puede constatarse en su sitio web¹⁸ y también en las revistas que promueven el turismo en la ciudad cuando anuncian el evento bajo el título de “*Cape Town Gay Pride*”.¹⁹ Se promueve así un tipo de identidad (sobre todo gay, representada por atractivos hombres jóvenes, blancos, de marcada musculatura que resaltan más con vestimentas de colores luminosos que se

adhieren al cuerpo) y lugares “seguros” limitados a los barrios de concentración de la población blanca gay y con acceso a todo tipo de servicios para el turismo internacional que visita el Cabo en los meses de febrero y marzo. El programa del evento abunda en lo que se llama ‘*gala events*’ y actividades en bares con entradas que oscilan entre 40 y 450 rands (entre 36 y 550 pesos mexicanos) y en horarios a los que muchos de quienes habitan en *townships* no pueden asistir por falta de transporte y la inseguridad característica de altas horas de la noche.²⁰ En 2010 se agregó un desfile de carnaval para “celebrar la diversidad: cultura, color, raza, género y orientación sexual [...] de nuestra identidad africana”, el *Mardi gras* como parte de las actividades de la Copa Mundial de fútbol se llevó a cabo a lo largo de Long Street en el centro de la ciudad. Desde el año siguiente se hizo coincidir este desfile con la celebración del *Pride* con lo que también cambió su recorrido a las calles del barrio gay en Green Point (generalmente la marcha se lleva a cabo a las 12 y el *Mardi Gras* comienza a las 2 de la tarde). La única diferencia en el acceso a ambos como espectadores es que el primero es gratuito en tanto que las entradas del *Mardi Gras* van de 40 a 350 rands, (entre 50 y 430 pesos mexicanos) (véase capetowncarnival.com).

La proliferación de este tipo de imágenes de los cuerpos que pueden protagonizar el evento deja fuera al resto y también sus posibilidades de expresión política, como señala Nicol Rudin de Inclusive Pride:

estamos cansadas de ser las “impresentables” queers negras y pobres paradas junto a hombres meneando sus nalgas cubiertas de *spandex* dorado mientras las lesbianas son aún asesinadas y acosadas diariamente. El *Pride* siempre ha sido un movimiento político, ninguna/o de nosotros es libre hasta que todas y todos lo seamos (freegender.wordpress.com).

Lucinda van der Merwe es, a juicio de Funeka Soldaat, la líder de Free Gender, quien mejor articula el proyecto alternativo exigiendo una agenda que incluya cuestiones de la clase trabajadora y con actividades que atiendan las necesidades de todas y todos. Quienes buscan un *Pride* alternativo proponen temas como la situación de la población transgénero, las y los trabajadores sexuales, la discapacidad, los que buscan asilo y los refugiados de este sector de la población. Y lo hacen acusando a los organizadores del *Pride* de lo que llaman *gaypitalism*, exigiendo que se haga presencia en las comunidades de los *townships*, que se rindan cuentas de las finanzas²¹ de una organización que dice representarlos a todas y a todos y lo más importante: desmantelar el privilegio y el racismo que la caracterizan (véase freegender.wordpress.com). Ellos responden argumentando que estas organizaciones sólo provocan división insistiendo demasiado en las cuestiones de raza, “nosotros no vemos raza ni género, sólo homosexuales, es pura basura” decía Matthew van As, director del *Pride* respecto de los argumentos de Funeka Soldaat. Agregando:

[*Pride*] es una celebración de lo que tenemos. No nos olvidamos de la gente que estuvo antes que nosotros, me molesta que algunos piensen que tienen más derechos que yo, sólo porque no ayuda que sea gay y que sea blanco. Miren al grupo de Funeka, Free Gender de Khayelitsha, son sólo mujeres negras. Entonces ¿qué tan inclusiva es ella? (Haith, 2015).

Es su discurso precisamente, el que no puede salir del guion racista y sexista heredado del *apartheid*. Discurso que, modificado por un clima hasta cierto punto más abierto, ha generado otros binarismos que, sin embargo, no salen de hombre/mujeres y homosexuales/heterosexuales, marcando modelos de femineidad y masculinidad opuestos y normando las posibilidades performativas de las mismas que multiplican la

división interna. “¿Cómo se puede construir un movimiento así?”, se queja Zhetu Matebeni. Esto demuestra la reproducción de las divisiones raciales y culturales dentro de este sector de la población.

Desde 2013 se vienen celebrando eventos alternativos y que buscan ser más inclusivos de las diferentes formas de discriminación que perviven en el *post-apartheid*. Apuestan también por la circulación del evento en diversos *townships*, optando cada año por aquellos más asolados por los crímenes de odio. Se llevan a cabo generalmente durante el mes de mayo (de este modo no se superponen al “magno evento” de febrero-marzo), tal vez por esto cuentan a veces con el apoyo de los principales organizadores del Cape Town Pride. Sus escenarios distan del despliegue colorido de cuerpos en carrozas por las calles del barrio gay blanco del Cabo. Son las principales calles y centros comunitarios en *townships* como Gugulethu y Nyanga en 2013, Samora Township en 2014 y en 2015 Khayelitsha donde el llamado *Khumbulani Pride* (*Pride* en memoria) se organizó en solidaridad contra la transfobia, homofobia y xenofobia y donde se rememoró a las víctimas de los crímenes de odio a la vez que se reclamaba por el reconocimiento de los derechos de la población LGBT.

Marchar en estos espacios es muy diferente que hacerlo en el Cabo. Más que celebrar festivamente una identidad que se quiere hacer visible, se trata aquí de un acto político de posicionarse frente a sus propias comunidades como miembros reconocidos de las mismas, a la vez que se produce una memoria propia. De allí la importancia de que familiares (incluyendo ancianos/as y niños/as) así como representantes de las fuerzas de seguridad municipal y comunitaria les acompañen y se comprometan con

sus demandas.²² Aquí se marcha en grupo, es decir como parte de un colectivo que se distingue por los colores y consignas de sus camisetas y pancartas y en algunos casos por los carteles que tiene el vehículo que encabeza la intervención de cada grupo. El estilo de la marcha abunda en canciones políticas, algunas de los tiempos de la lucha antiapartheid, con una vestimenta que más que exhibir la disidencia lleva escritas consignas, y marchando con un paso que se acelera de tanto en tanto haciendo retumbar el suelo, lo que recuerda al *toyi toyi* esa marcha militar mezcla de canto y danza con la que se buscaba sorprender a las tropas sudafricanas cuando los reprimían durante el *apartheid*. Los espectadores son los miembros de esa comunidad que a veces se asoman sólo por curiosidad. Dado el trazado sumamente irregular de los *townships* con viviendas muy precarias, estrechos pasillo entre ellas y muy pocos calles para la circulación de vehículos, las distancias con el público son otras, más directas e intimidantes muchas veces. Los recorridos incluyen los lugares que hay que recordar en un ejercicio de memoria, de no olvido. Se trata de sitios donde fue encontrado el cuerpo sin vida, violado y torturado de una mujer lesbiana.

LOS SIGNIFICADOS POLÍTICOS DEL PROYECTO DE ZANELE MUHOLI *MAPPING OUR HISTORIES*

Considero que nuestra historia, seamos heterosexuales, homosexuales o transgénero, debe ser parte del archivo nacional –pero si eres proscrito, cesas de existir como ser humano y como artista–. No puedes hablar de ciudadanía si excluyes a una parte de ella.

Zanele Muholi

Zanele Muholi es una fotógrafa negra sudafricana que organiza su trabajo artístico como proyectos en tanto y en cuanto como praxis política van más allá de una exposición fotográfica. Dentro de las temáticas abordadas por Zanele en series fotográficas como *Only Half the Picture* (2003-2005), *Being series* (2007), *Faces & Phases* (2007-2010),²³ *Mo(u)rning* (2012), *Faces & Phases* (2006-2014), *Isibonelo/Evidence* (2015)²⁴ y *Of Love & Loss* (2014)²⁵ figuran los “crímenes de odio” cuyas víctimas han sido principalmente mujeres negras lesbianas viviendo en *townships*, en las afueras de las grandes ciudades sudafricanas.²⁶ Al enfocar su lente en este sector de la población sudafricana, la artista detona una poderosa narrativa desestabilizadora de aquella que “pone en orden” a los cuerpos y sexualidades de las mujeres como sujetos históricos de la nación (Coombes, 2003: 165 y ss) mediante roles que Anthias y Yuval-Davis identifican en 5 categorías: 1) reproductoras biológicas de los miembros de colectivos étnicos; 2) reproductoras de los límites de los grupos étnico-nacionales; 3) partícipes centrales en la reproducción ideológica de la colectividad y transmisoras de su cultura; 4) significantes de las diferencias étnico-nacionales –como foco y símbolo en discursos ideológicos utilizados en la construcción, reproducción y transformación de categorías étnico-nacionales–, y 5) participantes en las luchas nacionales, económicas, políticas y militares (Yuval-Davis y Anthias, 1989: 7), todo lo que adscribe a la nación al orden heteronormativo. En el contexto del *apartheid* esto implicó para las mujeres negras que las representaciones de sus cuerpos y de su sexualidad fuesen estructuradas en el discurso científico, en los medios y en la pornografía, como inestables, no confiables, sexualmente hiperdesarrolladas, excesivas, irracionales, inmorales, etcétera. Y en el caso específico

de las lesbianas, como abyectas, la negación por antonomasia del modelo “real” y “verdadero” (leáse “auténtico”) de *la mujer* sudafricana, de quien se esperan muchos hijos bajo una jefatura de familia masculina y un modo de ser y comportarse “apropiadamente femeninos” (Muholi citada en Thomas, 2010: 429).

Muholi ofrece, en cambio, otros modos de conceptualizar las identidades de las sexualidades y los cuerpos excluidos, llevando a cabo así, como señala la feminista sudafricana y teórica de la cultura Desiree Lewis, “una intervención epistemológica en un territorio cultural y discursivo pesadamente mapeado, y un archivo de símbolos de identidad” (Lewis, 2005: 11). Todo esto sin olvidar que la fotografía, principal aunque no el único medio visual a que recurre Muholi, “ha funcionado frecuentemente como un poderoso instrumento masculino y colonial de dominación, donde las mujeres negras son generalmente imágenes instrumentalizadas para la autodefinición y gratificación de los otros” (Lewis, 2005: 13). A esto hay que sumarle, sostengo, el carácter todavía masculino del ambiente de la fotografía en Sudáfrica donde Muholi reclama un lugar como mujer negra y lesbiana (y con ello para su comunidad) así como el efecto de los discursos nacionales sustentados en un orden heteronormativo que, como señala la misma Muholi, ha producido “la patologización social del deseo, la intimidad y las relaciones lésbicas africanas y negras” (Muholi, s/f a: 6).

ACTIVISMO VISUAL

En efecto, en 2004, Zanele Muholi provocó múltiples y tensas reacciones con la exposición *Visual Sexuality: Only Half the Picture*, en la prestigiosa Galería de Arte de Johannesburgo. En

ella hacía evidente a los aún excluidos de la nación *post-apartheid*: aquellos fuera de la norma heteronormativa (lesbianas, gays, transgénero e intersexo) y lo hacía de una forma inusual porque en lugar de “víctimas” lo que mostraba era, según la curadora de arte Gabi Ngcobo, gestualidades y posturas “confortables en la intimidad de su medio”, todo bajo un concepto “provocativo, pícaro y abiertamente polémico” (Ngcobo, 2006) y con predominio de fotografías en blanco y negro cuyos sujetos devuelven la mirada. Con esto dio inicio a *Mapping Our Histories* para trazar una cartografía de (y con esto preservar) la memoria visual radical, negra y lesbica (también trans) durante el *post-apartheid* integrando la diferencia al cuerpo de la memoria pública de la nación y desarrollando lo que bell hooks denominó “mirada crítica” y que en el caso de las mujeres negras, implica ver la “propia historia como una contra-memoria, usándola como una manera de conocer el presente e inventar el futuro” (hooks, 1992).²⁷ Su metodología es la etnografía y la autoetnografía, también recurre a la observación participante y dado que la textualidad y la oralidad son para ella fundamentales, suele acompañar las fotografías con textos cuya autoría es de las mujeres mismas que retrata, de ellas mismas contando sus historias.

Los crímenes de odio y el aumento de mujeres víctimas de VIH/sida²⁸ “dispararon la memoria” como dice Pilar Calveiro “por las necesidades, las preguntas, las urgencias del presente” (Calveiro, 2005).

Este es un tiempo para un *estado de emergencia visual*. La preservación y mapeo de nuestras historias como mujeres (*herstories*) es el único modo de hacernos visibles para nosotras, lesbianas negras. La *textualización* de nuestras culturas no es suficiente, historizar no es un obstáculo infranqueable. Es por esta razón que estoy embarcada en lo que llamo activismo visual. Mi trabajo es observar y actuar. ¿[que] si

tomo fotografías de mi misma y de otras mujeres para curar(me/nos) de mi pasado? [...] Son cuestiones personales las que me llevan a hacer lo que hago, porque he sido violada más de cincuenta veces sólo por escuchar lo que le han hecho a las mujeres que han confesado y confirmado su amor por otras mujeres (Muholi en Ngcobo, 2006, cursivas mías).

Son esas urgencias del presente sudafricano las que motivan al proyecto de Zanele Muholi,

en primer lugar porque nosotras aún no tenemos una historia visual en forma de representación, y en segundo lugar porque lo mismo que al trazar un mapa de ruta lleno de calles, ríos, ciudades, cadenas de montañas y valles, nuestra historia de lesbianas negras no es lineal, sino entrecruzada e intersectada por raza, género, sexualidad, clase e historias coloniales (Muholi, s/f a, 5).

De allí la importancia de “mapear, trazar y preservar nuestros *mo(ve)ments*²⁹ mediante historias visuales” (Muholi, *Faces & Phases*, 2010). No hay una historia propia, lo que no implica una falta de historicidad, precisamente es la inscripción de la propia historia en el pasado colonial y del *apartheid*, la causa principal del borramiento de que han sido objeto en la producción de una memoria e identidad nacionales. La fotografía deviene entonces en dispositivo para narrar las experiencias de las mujeres, es el instrumento político para hacerlo y así explorar lo que ella misma llama “activismo visual” como una forma de acción política para mujeres económica y culturalmente marginalizadas y que a ella como artista visual la confronta con políticas de representación frente a las cuales debe tomar decisiones. En el proceso se lograría desarrollar una mirada crítica y con esto desastabilizar las construcciones de los cuerpos y sexualidades de las mujeres negras sudafricanas y las convenciones que gobiernan la mirada, a la vez que se crea un “espacio visual para nuestras historias dentro del mismo proyecto de construcción nacional sudafricano y dentro del sistema de archivos de la nación” (Muholi, s/f a: 6). El

archivo (con mayúsculas, es decir oficial, nacional) se vuelve entonces un terreno de lucha por la legitimidad (Thomas, 2010: 431).

Su respuesta artística es, desde 2004, el proyecto *Mapping Our Histories* que se complementa con la puesta en marcha de un equipo de fútbol soccer³⁰ de mujeres en 2008 en Umlazi, el township donde nació; un proyecto comunitario de fotografía con mujeres negras “Experiencias Fotográficas Photo XP” en los townships donde Zanele imparte cursos básicos de fotografía cada año desde 2004 para que “puedan articular sus múltiples identidades y su cotidianeidad” (Muholi, s/f b);³¹ y un foro virtual para el activismo visual y queer: *Inkanyiso* (iluminación o luz en isiZulu) (<www.inkanyiso.org>). Es de proyectos como Photo XP de donde extrae buena parte de su material fotográfico. Todos estos emprendimientos interactúan en la producción de una performatividad política que desafía los discursos de exclusión del estado *post-apartheid*.

Respecto al proyecto *Being* exhibido por primera vez en Ciudad del Cabo en junio-julio de 2007, Muholi, al explicar su sentido profundo, muestra la complejidad de la trama (y sus raíces históricas) que es necesario destajar, deshilar para producir un cambio:

Este trabajo tiene por objetivo borrar la estigmatización de nuestras sexualidades como “no Africanas” (*unAfrican*). Hasta nuestra existencia disturba las (hetero)sexualidades dominantes y los patriarcados y opresiones que nosotras no creamos. Desde la esclavitud y el colonialismo, imágenes de nosotras, mujeres africanas, han sido utilizadas para reproducir la heterosexualidad y el patriarcado blanco, y esos sistemas de poder han organizado de tal manera nuestra vida cotidiana que es difícil visualizarnos a nosotras mismas como somos ahora en nuestras respectivas comunidades. Además, las imágenes que vemos se basan en binarismos que fueron largamente prescritos para nosotras (hetero/homo, hombre/mujer, africano/no africano). Desde nuestro nacimiento se nos enseña a

internalizar sus existencias, olvidando a veces que si los cuerpos están conectados, conectando, la sensualidad va más allá de ideas simplistas sobre género y sexualidad (Muholi, 2007).

En este texto de Muholi, la artista reflexiona sobre las consecuencias actuales de la construcción de la raza como una categoría sexualizada y generizada y de la sexualidad y el género como categorías racializadas durante la colonia y el *apartheid*. De allí la importancia de las fotografías íntimas que exhiban el amor entre mujeres. Y su decisión al respecto:

Tengo la posibilidad de retratar a mi comunidad de un modo que las haga una vez más objeto de consumo del mundo exterior, o de crear un cuerpo de significado que es bienvenido por nosotras como una comunidad de mujeres negras queer. Yo elegí el segundo camino porque es capturando los placeres visuales y la erótica de mi comunidad que nuestro ser se vuelve un foco de atención, *en conciencia comunitaria y nacional*. Y es mediante vernos a nosotras mismas que encontramos amor, risa, alegría que puedan sustentar nuestra fuerza y recobrar nuestra salud mental en tanto nos movemos hacia un futuro que desafortunadamente está cargado de amenazas, de inseguridades –VIH/sida, crímenes de odio, violencia contra las mujeres, pobreza, desempleo (Muholi, 2007).

El fin último de producir un cambio en su comunidad (la activista), lo que implica vincular a la comunidad de lesbianas negras de su *township*, es la voluntad que dirige la lente y dispara sus fotografías que se vuelven objeto de arte (la artista) político.

Otra exposición –*Innovative Women*–, inaugurada el 9 de agosto, Día Nacional de la Mujer, de 2009 en Constitutional Hill,³² donde la artista presentó su obra junto a otras jóvenes creadoras sudafricanas, muestra hasta qué punto su proyecto resulta “molesto” para quienes ocupan puestos en el gobierno y participan así de la producción de los discursos oficiales de la nación. En efecto, su obra fue puesta “oficialmente” en el centro del debate en torno a las fronteras de inclusión de la nación *post-*

apartheid, cuando la entonces Ministra de Arte y Cultura, Lulama Xingwana se retiró antes de pronunciar su discurso inaugural argumentando que las fotografías de Muholi eran “inmorales y ofensivas” y atentaban “contra [el proceso de] construcción nacional”.³³ Dicha exposición fue promovida como espacio para jóvenes creadoras negras y tuvo un apoyo de 300 mil rands (472 mil pesos mexicanos) de parte del Ministerio de Cultura. Su curadora, Bongi Bhengu, joven artista ella misma, señaló que conceptualizó la muestra bajo el objetivo de dar “voz y plataforma” a las jóvenes artistas negras y es en ese sentido que eligió a Muholi como una artista “que habla sobre su mundo” (Van Wyk, 2010). En el catálogo de la exposición puede leerse en la sección correspondiente a Muholi y en sus propias palabras: “como *insider* en la comunidad de mujeres negras lesbianas y artista visual, quiero asegurar que mi comunidad, especialmente aquellas mujeres lesbianas que vienen de townships marginalizados, sean incluidas en el ‘canon’ de las mujeres” (Van Wyk, 2010), es decir reclamando un lugar para la experiencia de las lesbianas negras en el orden de representación dominante mediante materiales textuales, visuales y orales. De ellas como miembros activos de su comunidad. Agregando con un dejo de sarcasmo en una entrevista posterior:

el objetivo global de mi proyecto es conmemorar y celebrar las vidas de las lesbianas negras en Sudáfrica desde una perspectiva interna, a pesar de las duras realidades y opresiones (que incluyen gran cantidad de asesinatos y violaciones correctivas) a las que tenemos que enfrentarnos en una Sudáfrica *post-apartheid* y democrática (Van Wyk, 2010).

En la primera muestra de tal vez su proyecto de más largo aliento *Faces & Phases* (2010) donde expuso su producción de 2006 a 2010 utilizó el retrato, precisamente porque su carácter de recuerdo memorable de amores, familia y amigos.

Faces expresa la persona y *Phases* significa la transición de una etapa de la sexualidad o de la expresión y experiencia de género a otra. *Faces* refiere también a la confrontación cara a cara entre mi misma como fotógrafa/activista y las diversas lesbianas, mujeres y hombres trans con los que he interactuado desde diferentes lugares [...] *Phases* articula el dolor colectivo que experimentamos como comunidad por la pérdida de amigas y conocidas por enfermedad o crímenes de odio [...] Se invita a la audiencia a formular preguntas como: ¿cómo se ve una lesbiana africana? ¿Existe una estética lesbiana auténtica o más bien expresamos nuestra identidad de género, racializada y de clase de ricas y diversas maneras? ¿Es esta lesbiana “más auténtica” que esa porque usa corbata y la otra no? ¿Es un hombre o una mujer? ¿Es un hombre trans? ¿Puede usted identificar a una sobreviviente de violación por la ropa que lleva puesta? (Muholi, *Faces & Phases*, 2010).

En abril de 2012, Muholi no fue primera plana por otra exhibición controvertida sino por la violencia de que ella misma fue objeto. “¿Quién quiere silenciar a Zanele Muholi?”, se preguntaba entonces el *blogger* Chika Akeke Agulu (2012), en referencia al robo perpetrado contra Zanele Muholi en su departamento de Vredehoek³⁴ (Ciudad del Cabo) el 20 de abril. Porque aunque se trata de una de las artistas sudafricanas que más premios ha recibido recientemente a nivel internacional,³⁵ no se llevaron obras de arte consagradas que pudiesen vender a buen precio, ni siquiera los típicos “objetos de valor” que suelen constituir el botín de robos comunes. No, no fue un robo a la Muholi fotógrafa que expone en las galerías de renombre de Johannesburgo o Ciudad del Cabo, en Europa y Estados Unidos, sino a la documentalista, a la cronista “hacedora de memoria” de una comunidad de la que se dice representante. Porque el objeto del asalto fueron cinco años de trabajo contenido en 20 discos duros y en una lap top: incontables fotografías y videos que documentan la no-pertenencia como estado casi permanente en las condiciones de vida de las lesbianas negras en Sudáfrica, el profundo malestar que caracteriza lo que Judith Butler llama una

“vida saturada de poder” (Butler y Spivak, 2009: 49). En concreto, se llevaron la documentación de los juicios a crímenes de odio contra lesbianas negras, su vida cotidiana en los *townships* sudafricanos como un ejercicio político de visibilización a la vez que de legitimación de una identidad negada, marcando así la brecha que hay entre este ejercicio y su realización plena, “inscribiéndolos en el discurso público de modo tal que la brecha se vuelva visible y pueda ser movilizante” (Butler y Spivak, 2009: 91). Existencias que hay que documentar e inscribir en el archivo nacional como principal arma contra sanciones sociales que van desde formas brutales de violencia como las “violaciones correctivas” hasta el mismo exterminio mediante el femicidio, sostiene Muholi.

Yo agregaría a la pregunta de Agulu ¿será que lo que más molesta de Muholi es la intención política del reconocimiento en el imaginario sudafricano, en su memoria, de estas vidas, más allá de las atrocidades y el estado de permanente temor de que son víctimas? Porque Muholi incluye en sus creaciones una visualidad que reta abiertamente la producción de otredad de que son objeto como cuerpos abyectos que no pueden ser parte de la nación, para, por el contrario, devolverles su humanidad mediante la cotidianidad en que aparecen representados y constituirse así en sujetos que devuelven la mirada. No se trata de víctimas en su dolor (identidad que las torna en entes pasivos) sino sobrevivientes en el caso de quienes han padecido cualquiera de las manifestaciones de los crímenes de odio en sus vidas cotidianas. Es así que su proyecto es, en sus propias palabras, documentar un mundo donde “el amor se superpone a la violencia” (Zvomuya, 2012). Proyecto que además ha transformado a los espacios de exhibición de arte en Sudáfrica,

bastiones de artistas y público predominantemente blancos, en espacios de circulación de “hordas de mujeres en atuendos de marcado aspecto masculino y cabezas rapadas” como dice el editorial del *Mail & Guardian* documentando *Inkanyiso*, una exposición en la famosa galería de arte Stevenson de Johannesburgo, en julio de 2011 donde Muholi exhibió retratos en blanco y negro de lesbianas y transgénero.³⁶

MUJER, NEGRA Y LESBIANA EN UN TOWNSHIP

Sin duda, para entender lo político en su proyecto de memoria hay que contextualizarla partiendo de ella misma. Zanele nació en Umlazi, un *townships* de las afueras de Durban, en 1972, precisamente en esos espacios que ella misma define como “productos de nuestro pasado de *apartheid*” y que aún después de la elección del primer presidente negro en 1994, continúan “plagados de una pobreza racializada, desempleo y subempleo crónicos, carencia de viviendas accequibles, de educación y de atención a la salud adecuados”. Es en ese medio que,

como mujeres y como lesbianas, somos demográficamente las más adversamente afectadas [...] desafiamos a diario el desempleo y el subempleo, enfermedades crónicas incluyendo VIH/sida, la violencia doméstica, crímenes de odio y otras formas de violencia sexual lesbofóbica. Sudáfrica es conocida mundialmente como la capital mundial de la violación, y nuestra provincia, KwaZulu-Natal tiene una población adulta con VIH+ del 40 %. La transmisión del VIH y la tasa de infección en mujeres negras de entre 34 y 39 años es la que está creciendo con mayor rapidez en el país, seguida por la de mujeres de entre 24 y 29 años. No es accidental entonces que la tasa de transmisión sea alta en un sector de la población golpeado por el desempleo. Mientras el promedio nacional de desempleo para hombres negros africanos es del 27 %, la tasa de desempleo en mujeres negras llega al 33 % en las áreas urbanas y al 58 % en las rurales (Muholi, s/f c).

Township que, además de ser sinónimo de marginación económica y espacial, “están a muchas millas de los centros

urbanos que albergan a las organizaciones LGBT” (Muholi, s/f a: 4).

En 2001 Muholi tomó el curso de fotografía organizado por David Goldblatt³⁷ para jóvenes económicamente marginalizados en el *Market Photo Workshop* de Newtown en Johannesburgo. Desde entonces focalizó su fotografía en las subjetividades de las mujeres negras. Desafiaba así de dos maneras al orden de género de la cultura zulu: se hizo fotógrafa, una actividad masculina ya que sólo los hombres pueden capturar imágenes, y se propuso captar la cotidianidad de la vida de las mujeres negras.

LO VISUAL COMO DISCURSO POLÍTICO

En el discurso de Muholi, presente en sus declaraciones a la prensa y en los textos que ella misma ha escrito para explicar su activismo, el sujeto de la enunciación es por momentos individual pero pronto deviene colectivo para mostrar así su carácter político:

no soy sólo yo quien estará allí, sino la comunidad que represento, la comunidad que documento [...] podría ser la primera vez que una lesbiana de África muestra su trabajo en *Documenta*. Nunca he ocultado mi identidad, yo voy allá como quien soy. Este es un reconocimiento a nuestra comunidad (Zvomuya, 2012).

Y es porque la condición primera de existencia de la comunidad, es decir de lo político, es contar con una identidad visual, el proyecto debe ser colectivo.

“Hacerse visible” deviene así en un *continuum*, en un proceso que supera el carácter estático de la fotografía, que es necesariamente acción y praxis y produce un diálogo mediante la visualidad superando las limitaciones del analfabetismo aún rampante en los *townships*. Visibilidad que va más allá de mostrar una realidad para, mediante una operación que resignifica los sentidos de lo visible, hacerla voz, “voz visuales”

como gusta definirlo la propia Muholi. La cámara, ella misma como artista o las mujeres a quienes les enseña a utilizarla, son entonces un medio que transmite esas voces, son parte de una acción que torna en sonido a la imagen, la voz, que deviene en producto colectivo.

Identidad visual que es también crítica porque de esta condición depende la posibilidad de alcanzar alguna forma de identidad (Hooks, 1992), de pasar de objetivadas –“utilizadas para las miradas de los otros, para su consumo”– a “productoras de nuestras propias historias, conocimientos y subjetividades” (Muholi, s/f a: 4). Este proceso resulta en memorias colectivas, en “otros” archivos que producen un contradiscocurso frente a el archivo nacional, y retan además visualmente a los falsos discursos de las recetas modernistas a que hice alusión al criticar la fórmula de verdad subordinada a reconciliación en la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en Sudáfrica (Cejas, 2009), cuando por ejemplo en otros de sus proyectos visuales propone retratar la disparidad entre derechos en experiencia y derechos “en el papel” en clara alusión a la falta de garantías de los derechos que reconoce la Constitución.³⁸ Pero además, quisiera agregar, al fijar la atención en los cuerpos de mujeres africanas, hay una reescritura de los mismos, un esfuerzo por “africanizarlos” pero en otro sentido muy diferente al exotismo (que necesariamente deriva en espectáculo) en que los saberes coloniales los han producido. En su fotografía y como ella misma lo dice, esos cuerpos son retornados del exilio, del extrañamiento al que han sido sometidos discursivamente para silenciarlos y objetivizarlos. Un ejemplo paradigmático es el de Sarah Baartman, un espectáculo para los europeos aún después de su muerte ya que sus órganos fueron exhibidos en el Museo del

Hombre en París y recién repatriados en 2002. Alguien que no tuvo oportunidad de hablar por sí misma, por eso afirma Muholi: “Yo digo no, no más otro cuerpo negro” (Ngcobo, 2006). Cuerpos que dejan de ser imágenes en el sentido del binarismo que identifica Laura Mulvey entre “la mujer como imagen, y el hombre como quien porta la mirada” en su análisis de la construcción de la imagen de mujer blanca en el cine como objeto de la mirada falocéntrica (Mulvey, 1975) para ser, al ser parte activa en la producción de dicha imagen, portadoras de la mirada.

Finalmente y a modo de conclusión quisiera citar el análisis que hace Desiree Lewis (2005) de una de las obras de Muholi: *Aftermath*³⁹ (repercusiones o secuelas).



Aftermath, © Zanele Muholi.

Esta imagen es parte de una serie acompañada por textos en los que la artista hace una crónica de los crímenes de odio contra las lesbianas. Lewis afirma que desde un punto de vista estético, Muholi recurre en su fotografía a lo que Laura Mulvey y Peter Wollen (1992 citado por Lewis, 2005) definen metafóricamente como dialecto en lugar de lenguaje de alta fotografía. Es decir un lenguaje marginal subversivo que busca romper con convenciones del “buen gusto” y lo “estéticamente grato” en los objetos-sujetos de su fotografía, en la composición, iluminación y focalización (Lewis, 2005: 14).

La lectura de la imagen es guiada en cierta forma por el texto que la acompaña: “(m)any lesbians bear the scars of their difference, and those scars are often in places where they can’t be seen”.⁴⁰ La imagen de la cicatriz en la pierna y de las manos como protegiendo sus genitales sugiere inmediatamente una historia de victimización, interpreta Lewis. La cicatriz es prominente, una marca que parece con vida propia. Asemeja, dice, “a una erupción invasiva en su cuerpo, y su prominencia refiere forzosamente a un mundo que sanciona y produce violencia” (Lewis, 2005: 15). Esta cicatriz en su cuerpo indica las múltiples formas en que los cuerpos de las mujeres negras han sido marcados violentamente. Y aunque la imagen trata directamente con la violencia dirigida hacia mujeres negras lesbianas, evoca múltiples y diversas injusticias firmemente arraigadas.

Lewis va más allá en su contextualización de la obra, incluyendo el legado particular de la fotografía documental en la producción de sujetos racializados bajo un cierto guion que produce subjetividades. Históricamente, los cuerpos de las mujeres negras han sido objeto de consumo voyeur no sólo de su sexualidad sino también de su trauma y su dolor. En este sentido

Aftermath apunta al legado de la fotografía como una tecnología intrusiva, del poder invasivo de la cámara en tanto y en cuanto pone a prueba disectando el dolor de los otros, muchas veces sin su consentimiento. Tal es el caso, afirma Lewis, de las fotografías de mujeres africanas en espacios rurales en donde es común el significante de la mujer angustiada y traumatizada como símbolo del África doliente. La cuestión, como señala Lewis, que se plantea aquí es: “¿cómo habla Muholi de victimización sin tornar a sus sujetos en víctimas y sin refrendar convenciones asociadas con las típicas imágenes de victimización en los medios?” (2005: 15). Según este mismo análisis, parte de su ejercicio de ruptura de los estereotipos gira en torno al foco puesto en las manos de la mujer sobre sus genitales.

Mientras el ojo de quien observa esta fotografía, por efecto de la composición y la iluminación se dirige hacia el sitio de su violación, las manos de la persona, protectoras e individualizadas, parecen formar una pared –no sólo en memoria de su violación sino también anticipando la mirada de la cámara y del que observa. Paradójicamente, entonces, la fotografía trabaja con las convenciones de la fotografía documental que tienen toda una historia de apropiación y objetificación. Pero al mismo tiempo los códigos de esas convenciones son desestabilizados cuando la fotógrafa establece un espacio cognitivo para la subjetividad de la mujer en la foto.

Esto también se sugiere en la forma en que se muestra la marca de su ropa interior. Así se le señala a quien observa que esta mujer tiene una identidad y una historia más allá del instante fotográfico, que no sólo cruza sus manos de una cierta manera, sino que se vistió, eligió la prenda y la compró. Este simple detalle de la marca torna la imagen profundamente fluida. Mientras la impresión creada por la profunda cicatriz y el cuerpo traumatizado puede ser de victimización, otra corriente insiste en la agencia de la mujer con elecciones, con dignidad y con auto-posesión (Lewis, 2005: 15).

Esto llevó a la imagen más allá del voyerismo y revela la relación de empatía que Muholi busca establecer con sus sujetos –confianza y respeto pueden leerse en esta imagen–, es lo que explica poses y gestos que rebelan una intimidad que exorcisa la

abyección como representación dominante de “esos” cuerpos, lo que junto a los efectos de luz sobre los rostros y la piel reconceptualizan el ‘canon’, mejor dicho lo desestabilizan, mostrando lo “naturalizado” de sus límites, cuestionando sus fronteras, profundizando las fisuras, en suma resignificando y con esto produciendo el efecto (o al menos abriendo la posibilidad) de la vuelta del exilio.

Tanto la marcha dentro de la marcha para protestar por inclusión como el activismo visual de Zanele Muholi nos hablan y en esto coincido con Pumla Dineo Gquola (2006) de hipervisibilidad en lugar de invisibilidad de estos cuerpos y sexualidades disidentes, y es precisamente por eso que son objeto de actos violentos y discriminatorios como los crímenes de odio, que son la expresión de un “proyecto punitivo respaldado socialmente para mantener el orden patriarcal” (Moffett, 2006: 129). Hipervisibilidad como indeseables, abyectos, peligrosos, de allí que la pregunta sobre la obra de Muholi o sobre las demandas de quienes protestan no debería dirigirse hacia qué hacen visible sino a cómo lo hacen. ¿Qué red discursiva establecen en la producción de un nuevo relato donde de objeto pasan a sujeto de enunciación?, ¿cómo lo hacen en un contexto poscolonial que arrastra la pesada carga de un aparato de significación heredados de la colonia y del *apartheid* donde discursos de sexualidad y raza se retroalimentan? Su hipervisibilidad y las reacciones que producen desestabilizan lo *post* cuando se habla de una refundación nacional superadora del *apartheid* materializada en un constructo moderno: su Constitución. Ponen al desnudo el régimen heteronormativo y patriarcal que se trasmiste de inclusividad en la letra legal, y la homogeneización y naturalización de la cultura mediante la sexualidad que opera

entre bambalinas en un proyecto de construcción de identidad nacional que sigue rigiéndose por el modelo heterosexual. En este sentido todos los textos que hablan de los crímenes de odio en el país remiten de inmediato a la paradoja de contar con una de las Constituciones más antidiscriminatorias del mundo a pesar de la cual la discriminación llevada al extremo de la negación y eliminación del “otro/tra”, de su “violación correctiva” es nota cotidiana. En este sentido estas acciones de reclamo hacen también visibles lo que llamé “*retroilusiones en tiempos inestables*” (Cejas, 2009) para referirme a la ilusión moderna (neo)liberal de aplicar fórmulas mágicas de democracia + sociedad civil mediante un nuevo aparato legal para superar situaciones de profunda fisura social y crear un espacio simbólico que aparentemente homogeniza las diferencias. *Kwanele* y los proyectos de activismo visual de Muholi hacen evidente la naturaleza ilusoria de la nación *post-apartheid* como un discurso cerrado, la historia con final feliz con que ~~no~~ debe cerrarse cualquier relato sobre Sudáfrica como nos indica Matebeni: sueños, promesa y libertad y una maravillosa Constitución que ha dado acceso y derechos a toda la población (Matebeni, 2014).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Osvaldo (2005), “Ejercicios de la memoria”, en *Lote*, año VIII, núm. 100, diciembre, recuperado de <<http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro100/ejercicios.htm>>, consultado el 23 de septiembre de 2015.
- Anthias, Floya, y Nira Yuval-Davis (comps.) (1989), *Woman-Nation-State*, Macmillan, Basingstoke.
- Butler, Judith (1991), “Imitation and Gender Insubordination”, en Diana Fuss (ed.) *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay*

- Theories After the Law*, Routledge, Nueva York.
- Butler, Judith, y Gayatri Chakravorty Spivak (2009), *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política y pertenencia*, Paidós, Buenos Aires.
- Cejas, Mónica (2009), “Retro-ilusiones en tiempos inestables: comisionando la memoria para la (re)inscripción de la nación post apartheid”, en María del Carmen de la Peza (coord.), *Memoria(s) y política: experiencia, poéticas y construcciones de nación*, Prometeo / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Buenos Aires.
- Cock, Jacklyn (2003) “Engendering Gay and Lesbian Rights: the Equality Clause in the South African Constitution”, en *Women’s Studies International Forum*, vol. 26, núm. 1, enero-febrero, Países Bajos.
- Coombes, Annie (2003), *History After Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Universidad de Duke, Durham.
- Chetty, Dhianaraj (1995), “A Drag at Madame Costello’s: Cape Moffie Life and the Popular Press in the 1950s and 1960s”, en Mark Gevisser y Edwin Cameron (eds.), *Defiant Desire: Gay and Lesbian Lives in South Africa*, Routledge, Nueva York.
- Gevisser, Mark (1995), “A Different Fight for Freedom: A History of South African Lesbian and Gay Organisation From the 1950s to the 1990s”, en Mark Gevisser y Edwin Cameron (eds.), *Defiant Desire. Gay and Lesbian Lives in South Africa*, Routledge, Nueva York.
- Gevisser, Mark, y Edwin Cameron (eds.) (1995), *Defiant Desire. Gay and Lesbian Lives in South Africa*, Routledge, Nueva York.

Gqola, Pumla Dineo (2006), “Through Zanele Muholi’s Eyes: Re/imagining Ways of Seeing Black Lesbians”, en Zanele Muholi (ed.), *Only Half the Picture*, Michael Stevenson / STE, Ciudad del Cabo.

Haith, Chelsea (2015), “Enough is Kwanele! for Gay Pride. Movement Divided along Many Lines”, en *The Journalist. Context Matters*, núm. 32, recuperado de <<http://www.thejournalist.org.za/spotlight/enough-is-kwanele-for-gay-Pride>>, consultado en septiembre de 2015.

Hames, Mary (2011), “Violence Against Black Lesbians: Minding Our Language”, en *Agenda*, vol. 25, núm. 4: Gender, Sexuality and Commodity Culture, Universidad de Natal, Durban, pp. 87-91.

Hooks, Bell (Gloria Jean Watkins) (1992), “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, en Bell Hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End, Nueva York.

Lewis, Desiree (2011), “Against the Grain: Black Women and Sexuality”, en *Agenda*, núm. 63, vol. 19: Sexuality and Body Image, Universidad de Natal, Durban, pp. 11-24.

Marx, Jacqueline (2014), “Negotiating Homosexual In/visibility”, en Zethu Matebeni (ed.), *Reclaiming Afrikan: Queer Perspectives on Sexual and Gender Identities*, Modjaji Books, Athlone.

Matebeni, Zethu (2014), “How Not to Write about Queer South Africa”, en Zethu Matebeni (ed.), *Reclaiming Afrikan: Queer Perspectives on Sexual and Gender Identities*, Modjaji Books, Athlone.

Moffett, Helen (2006), ““These Women, They Force Us to Rape Them’: Rape as Narrative of Social Control in Post-Apartheid

South Africa”, en *Journal of Southern African Studies*, vol. 32, núm. 1, pp. 129-144.

Muholi, Zanele (2007), “Being”, recuperado de <<http://www.stevenson.info/exhibitions/muholi/being.htm>>, consultado el 15 de octubre de 2015.

(2010), “Faces & Phases”, recuperado de <<http://www.stevenson.info/exhibitions/muholi/facesphases.htm>>, consultado el 15 de octubre de 2015.

(s/f a), “Mapping Our Histories: A Visual History of Black Lesbians in Post-Apartheid South Africa”, recuperado de <http://www.socialresilience.ch/fileadmin/afrikakomp/redaktion/Dokumente/Veranstaltungen_2013/ZM_moh_final_230609.pdf>, consultado el 2 de diciembre de 2012.

(s/f b), “Photo Experience, XP”, recuperado de <<http://www.zanelemuholi.com/2008%20Photo%20XP%20info.pdf>>, consultado el 2 de diciembre de 2012.

(s/f c), “Thokozani Football Club”, recuperado de <<http://www.zanelemuholi.com/TFC%20bkgd.pdf>>, consultado el 2 de diciembre de 2012.

Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*, vol. 16, núm. 3, Oxford, pp. 6-18.

Nath, Dipika (2011), “We’ll Show You You’re a Woman”: *Violence and Discrimination Against Black Lesbians and Transgender Men in South Africa*, Human Rights Watch, Nueva York.

Ngcobo, Gabi (2006), “Zanele Muholi”, en *Artthrob. Contemporary Art in South Africa*, núm. 112, diciembre, recuperado de <<http://www.artthrob.co.za/06dec/artbio.html>>, consultado el 2 de diciembre de 2014.

Okeke-Agulu, Chika (2012), “Who Wants to Silence Zanele Muholi?”, en *The Huffington Post, Art & Culture*, 31 de mayo,

recuperado de <http://www.huffingtonpost.com/chika-okekeagulu/who-wants-to-silence-zane_b_1551528.html#slide=1038776>, consultado el 8 de octubre de 2015.

Restrepo, Eduardo (2012), *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*, col. Antropológicas, Siglo XXI, México.

Retief, Glen (1995), “Keeping Sodom out of the Laager: State Repression of Homosexuality in Apartheid South Africa”, en Mark Gevisser y Edwin Cameron (eds.), *Defiant Desire: Gay and Lesbian Lives in South Africa*, Routledge, Nueva York.

Richard, Nelly (2009), “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, en *Debate Feminista*, año 20, vol. 40, octubre, México, pp. 75-85.

Thomas, Kylie (2010), “Zanele Muholi’s Intimate Archive: Photography and Post-apartheid Lesbian Lives”, en *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, vol. 11, núm. 4, octubre, pp. 421-436.

Van Wyk, Lisa (2010), “Xingwana: Homophobic Claims ‘Baseless, Insulting’”, en *Mail & Guardian. Afric’s Best Read*, Arts and Culture, 5 de marzo, Johannesburgo, recuperado de <<http://mg.co.za/article/2010-03-05-xingwana-homophobic-claims-baseless-insulting>>, consultado el 2 de diciembre de 2012.

Yuval-Davis, Nira, y Floya Anthias (eds.) (1989), *Woman-Nation-State*, MacMillan, Basingstoke.

Zvomuya, Percy (2012), “Zanele Muholi: Love in a Brutalised World”, en *Mail & Guardian. Afric’s Best Read*, 8 de junio, Johannesburgo, recuperado de <<http://mg.co.za/article/2012-06-08-zanele-muholi-love-in-a-brutalised-world>>, consultado el 2 de diciembre de 2012.

Fuentes electrónicas

Cape Town Pride, recuperado de <<http://www.capetownPride.org>>.

Free Gender, recuperado de <<https://freegender.wordpress.com>>.

Gender DynamiX, recuperado de <<http://www.genderdynamix.org.za>>.

Inclusive and Affirming Ministries (IAM), recuperado de <<http://www.iam.org.za>>.

Inkanyiso, recuperado de <<http://inkanyiso.org>>.

Kwanele enuf is Enuf!, recuperado de <<http://www.kwanele-enuf.co.za>>.

The Inner Circle, recuperado de <<http://theinnercircle.org.za/contact>>.

Triangle Project, recuperado de <<http://triangle.org.za>>.

Fuentes primarias

Department of The Prime Minister (1969), *Republic of South Africa. Gouvernement Gazete*, vol. 47, núm. 2404, 21 de mayo, Ciudad del Cabo.

Entrevista a Funeka Soldaat realizada el 28 de agosto de 2014, Khayelitsha.

Muholi, Zanele (2004), *Aftermath*, recuperado de <<http://www.stevenson.info/exhibitions/muholi/aftermath.htm>>, consultado el 15 de octubre de 2015.

Notas

¹ Profesora-investigadora del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Área de investigación “Mujer, identidad y poder”. Página: <<https://xoc-uam.academia.edu/MonicaCejas>>.

² La sanción de una Constitución notablemente antidiscriminatoria (incluye la prohibición de discriminar en base a la orientación sexual), como base de un nuevo

pacto social *post-apartheid* fincado en el discurso de los derechos humanos y la igualdad de acceso a los mismos, introduce a la categoría de ciudadano/a como un medio de posicionarse para reclamar la garantía de esos derechos. De allí que sea desde esta posición –como ciudadana/o sudafricana/o– que se exige reconocimiento, inclusión. Junto con esto se demanda un lugar reconocido para las y los negros en la historia del movimiento LGBTI en el país, es decir una memoria que incluya, y aquí parafraseando al discurso de la lucha antiapartheid que refería a los “*freedom fighters*” (luchadores por la libertad), a los incansables “*LGBTI fighters*” gracias a cuyos sacrificios personales y políticos se alcanzaron las libertades de que se goza hoy en día.

³ En este texto utilizo “discurso” en el sentido que le da Nelly Richards desde la crítica cultural: “Entendemos por ‘discurso’ un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso político y social de los signos” (Richard, 2009: 76).

⁴ Simon Nkoli (1957-1998) nació en Soweto y desde muy joven se unió a la lucha contra el *apartheid* como miembro del Congreso Sudafricano de Estudiantes (COSAS por sus siglas en inglés) y del Frente Democrático Unido, principal organización que aglutinó la lucha contra el régimen desde la década de 1980. En 1983 se incorporó a la Organización Gay de Sudáfrica (GASA por sus siglas en inglés) formando dentro de ella el primer grupo de hombres negros gay. En 1984 fue arrestado por apoyar un boicot contra una de las políticas del *apartheid* siendo acusado de traición junto con otros 21 líderes. Fue en prisión donde les rebeló a sus compañeros su identidad gay iniciando con esto una campaña para cambiar las actitudes discriminatorias que había en el mismo movimiento antiapartheid. En 1988 fue liberado y continuó su militancia incluyendo causas como la lucha contra el VIH-sida y la inclusión de la prohibición de discriminación por orientación o preferencia sexual en la Constitución sudafricana.

⁵ Las Leyes de Inmoralidad (*Immorality Act*) son dos leyes sancionadas por el Parlamento sudafricano para prohibir, entre otras cosas, las relaciones sexuales entre blancos e individuos de “otras razas”. A la primera de 1927 (Ley N. 5) que prohibía las relaciones sexuales entre blancos y negros (el color se determinaba por su “raza” es decir de acuerdo a los criterios de la época, por su apariencia, gestualidad y la pertenencia étnica) se le aplicó una enmienda en 1950 (Ley N. 21) para hacer extensiva la prohibición al sexo entre blancos y el resto de los grupos racializados. La segunda de 1957 (Ley N. 23) que luego se llamó Ley de Delitos Sexuales (Sexual Offences Act) se volvió más draconiana en cuando a castigos, siguió reafirmando las prohibiciones de su antecesora y además prohibía la prostitución. En su enmienda de 1969 (Ley N. 68) se seguía considerando a la homosexualidad como puramente masculina de allí que se estableciese la cláusula “*men at a party*” (sección 20A) por la cual se prohibía a dos o más hombres realizar en una fiesta un acto que “estimulase la pasión sexual o que diese

gratificación sexual”, entendiéndose por fiesta a una reunión de dos o más personas (personas que se suponían hombres) (Republic of South Africa. Government Gazzete N. 2404, 1969).

⁶ Johnny Williams fue una mujer *coloured* (mestiza) de clase popular inconforme con esta identidad, que cambió su nombre original (Gertie) y desafió todas las reglas de su tiempo en nombre de este cambio radical durante la década de 1950. En su historia personal, relatada por él mismo y publicada por el periódico *Golden City* de El Cabo en 1955, quedan expuestos los mecanismos de disciplinamiento y control de la época: familia, iglesia, el mismo Estado a través de cárceles y reformatorios por los que pasó Jhonny, huyendo de algunos, cumpliendo sentencias en otros, llegando a ser un respetado miembro de grupos delictivos de jóvenes. En otra nota aparecida en 1956 en la publicación más difundida entre las comunidades no blancas, *Drum*, Johnny habla del desafío diario de tener que demostrar su *hombría* con actos de arrojo en un medio violento a la vez que esconder cuidadosamente sus rasgos femeninos, expresa con desasosiego su deseo de una operación que lo haga completamente hombre para acabar con una existencia tan estresante y sin alternativa de cambio, no en esa época... (extractos de ambas notas editados por Dhianaraj Chetty aparecen en Gervisser y Cameron, 1993: 128-133).

⁷ Lo que denota la despolitización y banalización de que ha sido objeto su obra y sus proyectos. Véase, en este sentido, mi análisis sobre su propuesta de “activismo visual”.

⁸ En 1996, dos años después de celebrarse las primeras elecciones universales en Sudáfrica, se aprobó la primera constitución en el mundo en incluir disposiciones antidiscriminatorias en base a la orientación sexual. Protección que fue enriquecida en la “Cláusula de igualdad” de su “Declaración de Derechos”. Todo resultado de arduas negociaciones y luchas por la inclusión durante el tenso proceso de establecer las bases de la nueva sociedad *post-apartheid*. “El discurso de diversidad, de celebración de la diferencia y, especialmente, el derecho a la libertad en la orientación sexual, fueron defendidos como parte del desafío de construir una sociedad diversa y pluralista” (Cock, 2003: 36). En la siguiente década, la población LGBT ganó importantes batallas legales incluyendo la eliminación de las leyes contra la “sodomía”, el derecho de adopción, asistencia médica, la custodia de hijos, seguro, migración, alteración en la descripción y el estatus sexual en documentos de identidad, herencia, y el reconocimiento por el Estado de los matrimonios del mismo sexo. Por ejemplo la Ley de Igualdad en el empleo de 1998 incluye la orientación sexual entre las categorías protegidas contra la discriminación; la Ley de Atención Médica de 1998 define “dependiente” para incluir a compañeros/as del mismo sexo; la Ley de Violencia Doméstica de 1998 extendió la definición de relaciones domésticas para reconocer la cohabitación de parejas que no han contraído matrimonio incluyendo a parejas del mismo sexo; la Ley de Refugiados de 1998 reconoce el género y la orientación sexual como causales de persecución y por lo tanto como razones válidas para solicitar asilo en Sudáfrica; la Ley que regula la renta

de viviendas de 1999 prohíbe la discriminación en base a cualquiera de las formas de discriminación enunciadas y prohibidas por la Cláusula de igualdad, y la Ley de Promoción de la Igualdad y de Prevención de la Discriminación del 2000 compromete al gobierno a promover la igualdad sobre las bases mencionadas en la Cláusula de igualdad (Human Rights Watch, 2011: 21).

⁹ “Nada sobre nosotras/os sin nosotras/os”, “la homofobia lastima”, “todo es diversión y alegría (aquí se juega con los significados de la palabra gay) hasta que alguien pierde sus derechos”, “marchando por inclusión y justicia social”, “tu privilegio blanco apesta”, respectivamente.

¹⁰ Reconocidas desde el 4 de febrero de 1997 cuando entró en vigor la Constitución de 1996. Durante el *apartheid* sólo el afrikaans y el inglés eran reconocidas como lenguas oficiales.

¹¹ En esta acción contaron con la solidaridad de organizaciones como: “*Triangle Project*” (surgido a partir de otra organización, GASA 6010, establecida por un pequeño grupo de hombres gay en 1981, siendo pionera en la lucha contra la crisis de VIH-sida y por los derechos de la población LGBT, en 1996 cambiaron su nombre para indicar el carácter multifacético de sus servicios incluyendo la instalación del primer proyecto de salud para gays y lesbianas en un *township* de Ciudad del Cabo, su lema es “desafiando la homofobia, apreciando la diversidad sexual”); “*Inner Circle*” que se autodefine como “una comunidad global de musulmanes libre de discriminación basada en la religión, orientación sexual e identidad de género” (se trata de un grupo de apoyo que inició sus actividades en 1996 en la casa del Imam Muhsin Hendricks en el barrio de Wynberg del Cabo bajo la forma de círculos de estudio para “ayudar a musulmanes que son queer a reconciliar el Islam con su sexualidad”, se trata entonces de una organización que busca integrar el derecho islámico con la doctrina de los derechos humanos en el ejercicio de reflexionar sobre sexualidad, género e Islam desde la perspectiva teológica del Islam); “*Inclusive & Affirming Ministries*” (IAM) una organización que busca estimular el diálogo para construir comunidades de fe inclusivas (sus actividades están dirigidas no sólo a miembros de la comunidad LGBT sino a sus familiares y amigos y a quienes viven con VIH-sida) entre sus miembros destacan ministros anglicanos y metodistas; “*Cape Town Rollergirls*” (una liga de mujeres que practican *roller derby* y que luchan contra los estereotipos de género en el deporte) y “*Gender DynamiX*” (primera organización africana dedicada a la comunidad transgénero, fue fundada en 2005, su sede está en Athlone un barrio de mayoría *coloured* (mestiza) de Ciudad del Cabo).

¹² Fundada en 2012 por Andisiwe (Andy) Kawa, una exitosa empresaria negra de Port Elizabeth quien hizo público el infierno que padeció durante 15 horas al ser secuestrada y violada repetidas veces. A raíz de esta experiencia, decidió lanzar una campaña contra esta forma de violencia, recibiendo amplio apoyo de varias universidades que organizaron filiales de la campaña, Kawa promueve su organización también mediante giras por ciudades del interior. Véase <www.kwanele-enuf.co.za>.

¹³ Precisamente el video “*Kwanele! Enuf is enuf! Andy Kawa speaks out*”, donde la propia Kawa presenta a su organización, empieza con su rostro en la penumbra mientras va relatando su experiencia personal que es a su vez el motivo para iniciar la organización (el video puede localizarse en *Youtube* bajo este título). Su rostro queda de golpe iluminado cuando hace una llamada a “romper con la cadena de silencio” y se presenta entonces con su nombre completo, como plena sujeta de enunciación.

¹⁴ El evento se viene realizando anualmente desde 2001, dura 8 días y en 2015 se llevó a cabo del 20 al 28 de febrero. Generalmente se programa para que coincida con los meses de mayor afluencia de turistas a la ciudad: febrero y marzo. Ciudad del Cabo ha sido muy publicitada sobre todo para atraer el turismo gay como la “Ciudad Rosa” (*Pink City*) y también como “la capital gay de África”, en 2016 fue sede de la 33 Convención de la IGLTA (*International Gay & Lesbian Travel Association*).

¹⁵ Comunicación personal de Natalia Cabanillas, quien participó en esta reunión como parte de su trabajo de investigación.

¹⁶ En 1967 y después que el año anterior la policía había descubierto una reunión de más de 300 gays en las afueras de Johannesburgo, el Ministro de Justicia PC Pelser del gobernante Partido Nacional hizo un llamado a la acción en el Parlamento invocando la ruina de antiguas civilizaciones como la romana a causa de la proliferación de prácticas homosexuales. Había que cortar la gangrena de Sodoma antes de que arruinara la fibra moral de la nación (Discurso en el Parlamento el 21 de abril de 1967 en Retief, 1993: 102). Esto llevó al establecimiento de un comité parlamentario especial que publicó un reporte al año siguiente en el que, adoptando el punto de vista de los hombres blancos, abundaba en ejemplos sobre gays blancos, de modo que gays y lesbianas negras aparecían solo como datos adicionales y secundarios. Se asumía que las lesbianas eran menos numerosas que los gays y que eran reprobables por ser totalmente improductivas. Las mujeres son abordadas según actividad sexual, aspecto y rol *butch* (masculino), siendo el punto de mayor preocupación sobre éstas el tamaño de los dildos que utilizaban, se preguntaban con ansiedad si se trataba de instrumentos de tamaños reales o anormales. Como consecuencia de este reporte se prohibieron los actos sexuales en fiestas, la edad de consentimiento para el sexo homosexual pasó de 16 a 19 años y la manufactura o distribución de cualquier artículo destinado a realizar algún “acto sexual antinatural” fueron prohibidos (Retief, 1993).

¹⁷ Tal es el caso de la cultura *drag* en el seno de las comunidades *coloureds* (mestizas) de El Cabo en la década de 1950 que documenta Dhianaraj Chetty (1995).

¹⁸ Teniendo por fondo una foto espectacular de la ciudad, aparece del lado izquierdo la figura monocromática de un hombre de traje y corbata con el texto “gentlemen’s health” publicitando servicios médicos, asesoría y salud cosmética exclusivos para hombres “con lujo y estilo”. Lo que indica claramente que están destinados a un sector de la población de altos recursos. Del lado derecho aparece la publicidad de una compañía de seguros que ofrece “proteger la dignidad, estilo de vida y la herencia de sus clientes mediante

servicios financieros [...] que no discriminan en base a la orientación sexual, género o raza". Con las imágenes que promueven sus productos queda en claro que están limitados a una población predominantemente blanca que se ajusta a los modelos de masculinidad y femineidad y parece, en el caso de las mujeres, salida de un salón de belleza. En el centro del sitio web se despliegan imágenes con música de fondo del pasado evento donde destacan escenas de la vida nocturna de ese sector de la ciudad, con espectáculos de *drag queens*, deportes en la playa, predominantemente blancos y escasas imágenes de mujeres. Véase <<http://www.capetownPride.org>>.

¹⁹ Véase por ejemplo <www.capetownmagazine.com/gay-Pride>.

²⁰ Quienes llegan por ejemplo al estadio en Green Point tienen que conformarse con tomar unas cervezas congregándose fuera del mismo ya que no pueden afrontar el pago de las entradas.

²¹ Según Zethu Matebeni, investigadora de la Universidad del Cabo, varios organizadores dejaron el Comité del *Pride* en 2015 por la falta de transparencia e inclusión en el uso de los fondos y en el evento respectivamente (Haith, 2015).

²² Esta aproximación a la policía es una característica de las estrategias que ha seguido *Free Gender* para conseguir un compromiso efectivo de las fuerzas de seguridad. Esto junto con campañas ligadas a la comunidad para ser reconocidas como sus miembros activos caracterizan su estrategia para construir un clima mas seguro para las mujeres lesbianas (entrevista a Funeka Soldaat en agosto de 2014).

²³ *Faces & Phases* fue presentado en junio de 2012 en *Documenta 13*, el prestigioso festival de arte moderno que se realiza cada cinco años en Kassel, Alemania.

²⁴ *Isibonelo* es una palabra en isiZulu que significa "muestra", que junto a "evidencia" refiere a testimonios de los asesinatos de lesbianas. Esta exposición se presentó del 1 de mayo al 8 de noviembre de 2015 en el Centro de Arte Feminista "Elizabeth A. Sackler" del Museo Brooklyn de Nueva York.

²⁵ En este caso presentó su documentación de funerales y bodas en la comunidad LGBTI sudafricana obtenidos desde 2013.

²⁶ Se puede acceder a las fotos de estas exhibiciones en el sitio web de la galería Stevenson, Sudáfrica <<http://www.stevenson.info/artists/muholi.html>> (consultado el 15 de octubre de 2015).

²⁷ Basándose a su vez en la concepción de práctica crítica de Stuart Hall, como aquella que parte del reconocimiento de la identidad como constituida "no fuera sino dentro de la representación" (Hall en hooks, 1992: 131).

²⁸ La misma Muholi planteaba durante la presentación de su exposición *Being* en 2007 que la muerte reciente, una el año anterior y otra ese mismo año, de dos de sus amigas a causa de enfermedades vinculadas al VIH/sida antes de poder celebrar públicamente las historias que ellas mismas habían hecho en la comunidad de lesbianas, la había urgido a actuar. "Quiero capturar fotografías de 'mi gente' antes de que ya no estemos" (Muholi, 2007).

²⁹ Aquí Muholi hace un juego de palabras para indicar a la vez movimiento (*movement*) y momentos (*moments*).

³⁰ Equipo que lleva por nombre Thokozani en memoria de Thokozani Qwabe, una futbolista lesbiana negra que fue brutalmente asesinada en Ladysmith, KwaZulu-Natal, en 2007.

³¹ Un ejemplo de lo anterior fue el proyecto *Indawo Yami* (mi lugar) que se llevó a cabo entre octubre y noviembre de 2008 en Gugulethu, Nyanga y New Crossroads (townships de Ciudad del Cabo) para dar “voz visual” a siete mujeres lesbianas, desempleadas y socialmente marginalizadas. Muholi las entrenó no sólo en las técnicas sino en los significados políticos de tomar una fotografía: “Ellas deben entender que tomar fotos es registrar la historia” (Entrevista a Zanele Muholi por Martha Quamba en Muzane, 2008).

³² Es el lugar donde tiene su sede la Corte Constitucional de Sudáfrica. Originalmente fue un fuerte en la cima de una colina que en 1892 fue convertido en prisión para blancos, luego se agregaron secciones para prisioneros de color y en 1907 una para mujeres. Funcionó como cárcel para activistas políticos y presos comunes hasta 1983. La Corte cuenta con una galería de arte en su atrio, en <<http://www.constitutionhill.org.za>>, consultado el 2 de octubre de 2015.

³³ Lulama Xingwana fue Ministra de Arte y Cultura del 11 de mayo de 2009 al 30 de octubre de 2010 y Ministra de Mujeres, Niños y Personas con Discapacidades del 1 de noviembre de 2010 al 26 de mayo de 2014.

³⁴ Irónicamente “Rincón de paz” en afrikáans, un barrio exclusivo de blancos hasta bien entrada la década de 1990.

³⁵ En 2009 recibió el premio Casa África a la mejor fotógrafa y el de arte de la Fundación Blachère en la Bienal de Arte fotográfico de Bamako (Mali), en 2013 obtuvo el *Fine Prize* como artista emergente en el Carnegie International (Museo de Arte Carnegie en Pittsburgh, Estados Unidos); el Premio Príncipe Clauss a la cultura y al desarrollo (Holanda). En 2011 la película que hizo con Peter Goldsmid, *Difficult Love*, ganó el premio de la audiencia al mejor cortometraje en el festival de cine “Africa in the Picture” en Amsterdam.

³⁶ Allí los recibió ella misma con el saludo en isiZulu “Sibanningi” (hay muchos/muchas como nosotros/nosotras) (Zvomuya, 2012).

³⁷ Famoso fotógrafo sudafricano que documentó el *apartheid*, ejemplos de su fotografía pueden verse en <<http://www.davidgoldblatt.com>>, consultado el 2 de diciembre de 2012.

³⁸ Taller de técnicas de fotografía *Ndim’Lo* (Esta soy yo) en colaboración con “Triangle Project” (2009).

³⁹ La fotografía puede verse en <<http://stevenson.info/exhibition/949/work/6>>, consultado el 5 de octubre de 2015.

⁴⁰ Hace un juego de palabras con “muchas (*many*) y cualquier (*any*) lesbiana(s) soportan las cicatrices de su diferencia, y esas cicatrices están frecuentemente en lugares que no se ven”.

LA HOGUERA

CUERPA, DISIDENCIA LESBOFEMINISTA Y DESCOLONIZACIÓN

Luiza Rocha Rabello¹

Mi encuentro con *La Hoguera. Publicación Feminista Antipatriarcal* se dio en 2012, en la ciudad de Porto Alegre, donde asistí al Encuentro Feminista Autónomo de América Latina y el Caribe (Efalac).² Una conocida, quien después se transformaría en una buena amiga, me mostró el ejemplar de una revista con una llamativa carátula y hecha totalmente en papel reciclado. Una vez conocida su propuesta, fue evidente que mi posicionamiento en el feminismo a través de mi experiencia como lesbiana coincidía con el de la revista y los feminismos que configuran su propuesta. Además, aunque yo todavía no lo sabía, la colectiva que producía la revista (“Las Chuekas”) y sus colaboradoras “externas”, ya eran parte de mi red invisible de contactos y amistades, aunque sólo tendría conciencia de ello una vez establecida en México. En este ensayo retomo esta historia, pues la misma hace parte de mi vida como académica y feminista, en tanto *La Hoguera* es mi objeto de investigación en el presente y, a través de estos encuentros en diferentes contextos, he podido “situarme” en mi investigación, como un ejercicio necesario a la hora de construir apuestas teóricas y políticas desde la disonancia y las rupturas en respuesta a un orden colonial y heteropatriarcal (Donna Haraway, 1995).

Aquí, me limito a presentar un análisis sobre el número 1 de *La Hoguera. Publicación feminista antipatriarcal* y su tema principal: la *cuerpa*. Para ello, me ubico en la visión feminista del campo de los estudios culturales propuesta por Angela McRobbie (1991) y entablo un diálogo con una de las genealogías de los feminismos descoloniales, con el objetivo de presentar una propuesta para pensar el poder y sus fisuras, como posibilidad de quebrar el mismo orden. A propósito Lawrence Grossberg señala que

el poder nunca es capaz de totalizarse. Siempre existen fisuras y líneas de fuga que pueden convertirse en puntos activos de lucha y transformación. El poder nunca logra absolutamente todo lo que quisiera para cualquier lugar, y siempre existe la posibilidad de cambiar las estructuras y la organización del poder. Más aún, aunque el poder opera en las instituciones y en el estado, también lo hace donde las personas viven su cotidianidad, y en los espacios en los que se interceptan estos campos. Los estudios culturales tienen un interés permanente en la manera como el poder infiltra, contamina, limita y posiciona las posibilidades que tienen las personas de vivir sus vidas en formas dignas y seguras. Pues si se quiere cambiar las relaciones de poder, si se quiere mover a las personas, aun cuando sea un poco, debe comenzarse desde donde las personas están, desde dónde y cómo viven sus vidas en realidad (Grossberg, 2009: 36).



Portada de La Hoguera, núm. 1, 2013.

Si la transformación de las relaciones de poder debe partir desde dónde y cómo viven las personas en realidad, entonces es claro que una línea de fuga central, para este trabajo, es la *cuerpa* y cómo su utilización como herramienta de lucha representa una constante búsqueda de fisuras para el cambio de manera más profunda, concreta y cotidiana en la vida de las mujeres. No es algo nuevo. Desde hace ya varias décadas, en el feminismo, sabemos que lo “personal es político”³ y

que, específicamente en el contexto del sur global, “el cuerpo es el primer territorio de paz”. Por ello, asegura McRobbie (1991), elegimos áreas de investigación desde nuestra experiencia personal generando la posibilidad de que nuestras autobiografías invadan e informen lo que escribimos y las producciones culturales de las que hacemos parte, como protagonistas de nuestra propia historia, no como epifenómeno de las subculturas juveniles.

Ciertamente, “la cuestión de llevar al terreno político lo personal” (Reverter, 2009: 54), es justamente el ruido que el feminismo creó en los estudios culturales y en otros campos de investigación, derivando en que el cuerpo, por ejemplo, se transforme en un objeto a investigar e intervenir no desde una visión reducida que lo aborde como categoría sino, parafraseando a Stuart Hall, el cuerpo como una formación social en conjunto que es “corporizada” (citado en Grossberg, 2009).

EL CUERPO EN SITUACIÓN

A partir de la década de 1970, con el surgimiento de la consigna “lo personal es político” (Sánchez, 2001; Lau, 2011), la cual va a desestabilizar en el feminismo la división entre público y privado imperante en la ideología dominante, en occidente, a partir del liberalismo político y económico (Pateman, 1999), el cuerpo se transforma en un tema de inmensa importancia para el feminismo. No obstante, la teorización sobre la estricta división socioespacial donde la mujer es ubicada en el ámbito de lo doméstico, mientras el hombre habita cómodamente los espacios públicos, ha sido y es aún repensada como una experiencia que no comparten todas las mujeres y que, desde las lecturas de los feminismos más hegemónicos, han producido una “Mujer”, como un mito, que se encuentra ignorante de cualquier proceso de racialización o diferencias de clase así como de las condiciones geopolíticas que construyen este andamiaje.

Las mujeres negras cantantes de *blues* en los Estados Unidos de los años veinte del siglo pasado, señala Angela Davis, en su texto “I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad” (2012),

desafían la noción de que el lugar de las mujeres es el espacio doméstico. En efecto, las letras de música analizadas por Davis revelan un rechazo por la maternidad y el amor romántico tradicional, la circulación y ocupación de espacios públicos y el enfrentamiento directo a la violencia doméstica. Así, estas mujeres, que además se transforman muchas de ellas en estrellas de la música como cantantes o compositoras, no cumplen con el “deber ser” adjudicado a las mujeres, pues aunque viviendo ya en un régimen de supuesta libertad, su condiciones de existencia no cambian, la miseria es la misma, por lo que su ejercicio de libertad se lleva a cabo en lo que se piensa como “privado”: la sexualidad, la familia, los hijos, la religiosidad. Cuando sus “expresiones” libertarias se vuelven públicas, en el escenario de las primeras industrias culturales masivas, la certeza de un orden afincado en las divisiones del trabajo, sociales, culturales llega a su fin poniendo en tela de juicio si la “experiencia” de las mujeres blancas es la misma experiencia de todas las mujeres. También las feministas negras de Brasil han cuestionado históricamente la domesticidad de las mujeres en los encuentros feministas nacionales. Núbia Regina Moreira (2007), por ejemplo, escribe sobre el feminismo negro en Brasil y cómo su lucha evidenció que las peticiones del feminismo de mujeres blancas por trabajar y estar presentes en espacios públicos no reflejaba la situación de las mujeres negras, que siempre han trabajado en este contexto nacional y además han sido importantes figuras públicas por acciones de demanda de derechos en sus comunidades.

Por su parte, escritoras lesbianas negras como Audre Lorde (1984), Cheryl Clarke (1981) y Alice Walker (1981), pero también lesbianas blancas como Adrienne Rich (1980), Monique Wittig (1992) y la colectiva Radicalesbians (1970), proponen disidencias sobre la intimidad, lo público y el cuerpo en el feminismo. Aquí, ya no es más el cuerpo abstracto y distante de la Mujer con “M” mayúscula y en singular que está en discusión. Por ello, si la política también engloba lo más íntimo, el cuerpo puede ahora participar de manera mucho más directa que antes en el quehacer político y teórico del feminismo.

En un horizonte de indagación más complejo, feministas latinoamericanas como Norma Mogrovejo (2015), Yuderkys Espinosa (2014), Breny Mendoza (2010), Julieta Paredes (2010), entre otras, discuten la relación entre la colonialidad y el cuerpo de las mujeres. La invasión del continente americano tuvo como vía central de dominación y sometimiento de los pueblos el cuerpo de las mujeres. Esa estrategia del despojo simbólico, material y cultural de quienes habitaban, y todavía habitan, Abya Yala⁴ incluye la imposición de un sistema de pensamiento y de organización de la población que introduce las violentas y jerárquicas nociones de raza, género y la heterosexualidad como manera de apropiación de los cuerpos, la sexualidad y fuerza de trabajo de las mujeres indígenas y algunos hombres indígenas feminizados y, en seguida, también de las mujeres negras y algunos hombres negros feminizados.

A lo anterior se debe sumar las diferentes visiones sobre cómo la intrusión europea al continente afecta las cosmogonías locales. Según María Lugones (2011) los colonizadores introducen una idea de género que era ajena a los contextos indígenas. Ya para Rita Segato (2010) las ideas preexistentes sobre los papeles sociales de hombres y mujeres se cambian de una manera peligrosa, transformando una dualidad por lo menos simbólicamente horizontal en un binarismo vertical. Julieta Paredes (2010), más detalladamente, narra un entronque entre el patriarcado originario y el colonial, donde para resguardar cierto poder político los hombres indígenas negocian las mujeres de sus pueblos. Estas mujeres pierden la propiedad de la tierra, y con esto el poder político que originalmente poseían. Se suma aquí que la violación, como mecanismo de control de la vida de las mujeres, es impulsada por la colonia junto con la cristianización, lo cual deriva en obligatoriedad de la heterosexualidad, vinculada con la visión del sexo monogámico y con la finalidad únicamente reproductiva de las relaciones sexuales (Paredes, 2010). Entonces, se puede suponer con cierto porcentaje de certeza que, en nuestro contexto antes de la ocupación, existían diferentes sociedades donde se daba mayor o menor aceptación de

prácticas homoeróticas y vivencias no-binarias de género, por lo que la construcción de las relaciones sociales basadas en un sexo biologizado y totalitario es una experiencia propia de la modernidad/colonialidad (Mogrovejo, 2015).

Con este corto panorama propongo una visión feminista de la llegada de un pensamiento hegemónico dicotómico, epistemológicamente y materialmente violento, a nuestro continente y de esta manera establezco la base para reflexionar sobre un poder que no es una entidad flotante todo poderosa, sino como algo situado en el universo sobre el cual pretendo discurrir.

LAS CHUEKAS Y *LA HOGUERA*

En el documental: *Voces insumisas de Abya Yala*, grabado y editado por “Papayas/Las Chuekas”,⁵ se puede acceder a varias de las historias de colectivos feministas en el continente. En la primera parte, dedicada a México y a Cuba, hay una auto-entrevista donde “Las Chuekas” se definen como una colectiva feminista antipatriarcal que hace medios libres de comunicación. Ellas ven la creación de medios libres como una necesidad frente a la manipulación y monopolio de la información por parte de los medios masivos de comunicación (Papayas/Las Chuekas, 2012). También hablan de su programa de radio por internet⁶ donde hacen entrevistas, dan noticias no publicadas por los noticieros tradicionales, como *presxs políticxs*, acciones callejeras, entre otros temas y, además, reproducen música, que no forma parte de la industria fonográfica. En la entrevista, “Las Chuekas” hablan de la producción de *La Hoguera* núm. 0 y lo describen como un trabajo colectivo. Una de las tres integrantes menciona que “Las Chuekas” también conviven y hacen cosas como cocinar comida vegana. En el documental, ellas no hablan sobre cada una de las integrantes individualmente, lo que deriva en que una no puede saber más específicamente desde dónde se enuncian. Es posible que lo anterior se relacione con la práctica de colectividad del grupo.

Ya en el registro material objeto de mi análisis, se observa una carátula negra, blanca y morada, con el título: “Mi cuerpo no es tu campo de batalla, es el lugar que elijo para la alegría y el placer” y al lado de la imagen de una mujer desnuda, gorda y contenta. Ésta es la segunda edición de la revista *La Hoguera. Publicación feminista antipatriarcal*, publicada en la primavera de 2013. Esta edición es producida por la colectiva originada en México, Distrito Federal (hoy Ciudad de México), llamada “Las Chuekas”. La publicación cuenta con 53 páginas, 17 artículos, un editorial y el final de la revista está destinado a los clasificados, que consisten en contactos de servicios y espacios feministas de la Ciudad de México, Honduras y Nicaragua. Algunos artículos aparecen firmados por “Las Chuekas”, otras colaboradoras externas que suscriben con nombres, apodos o seudónimos y otros no señalan autoría.

Desde el índice hay un aviso con el símbolo *Copyleft*, que expresa una crítica a los derechos de autor. Allí, ellas nos dicen que creen en construcciones colectivas de conocimientos y pensamientos y no en propiedades privadas. Por eso invitan a la utilización y difusión de lo que sirva a quien lee la revista, siempre que no sea con fines de lucro, aunque consideran conveniente que se nombre a quienes firman los textos. Esta manera de pensar de “Las Chuekas” tiene que ver con su autonomía política. Sus propuestas de cambio no están basadas en un lenguaje jurídico de petición/demanda de derechos a cualquier instancia, sino en acciones directas en las calles, en las casas, en el propio cuerpo. Aquí se intuye la existencia de un proyecto de un mundo no-patriarcal y propuestas sobre cómo construir ese mundo. Un fragmento del texto “Devenir (A)abortiva”, firmado por la.niñx.monstrua, es un ejemplo de la anterior afirmación:

El derecho, esa frase que decimos todo el tiempo: “yo tengo derecho a...”, en el mejor de los casos viene a legalizar el ejercicio de una práctica de libertad. En el peor, la creemos. Y la creemos profundamente. Creemos que tenemos “derecho a...”, para luego necesitar de alguien que lo legitime y reconozca. Y en ese camino, el derecho ya no lo tenemos, o mejor dicho, ya lo tiene otro. A mí nadie me puede otorgar el “derecho a elegir” como tampoco me lo pueden quitar, porque la libertad de elegir antes que un derecho, primero es un hecho (2013: 41).

En este artículo, la autora habla sobre el aborto como puro ejercicio de libertad de hecho que existe mucho antes de ser considerado y demandado como un derecho. En el fragmento, es claro que ella aborta no sólo un embarazo indeseado, sino también a todo lo indeseado, a las instituciones, a los poderes, al orden establecido y al mismo lenguaje jurídico instituido por el Estado-nación para hacer inteligible la demanda, su escucha. A propósito, Silvia Rivera Cusicanqui (2014) señala que el lenguaje jurídico instituido por el Estado-nación es una parte esencial del proceso de colonización y patriarcalización de los pueblos.⁷ Entonces, una apuesta no institucional, fuera de la lógica de la exigencia de derechos, es considerar la libertad de “hecho”, de elección, esto es una parte fundamental del proceso de descolonización de los saberes/prácticas políticas.

La trampa de la demanda por derechos puede ser pensada en diálogo con otro contexto del sur global, Sudáfrica que, aunque muy específico y con diferencias constitutivas en relación a la formación histórica de Latinoamérica, comparte con ésta la experiencia de intrusión y apropiación de cuerpos/territorios resultado del proceso colonial. En este mismo libro, el artículo: “Cultura, poder y representación en la disputa por la inclusión. Sexualidades en Sudáfrica post *apartheid*”, Mónica Inés Cejas introduce un contexto que todavía lleva el peso de los significados del colonialismo y del *apartheid*, a pesar de contar con una de las Constituciones con contenido más anti-discriminatorio del mundo basada en el lenguaje inclusivo de los derechos humanos. Esta Constitución coexiste con la extrema discriminación de que son objeto mujeres lesbianas negras de los *townships*, lo que hace evidente la heteronormatividad patriarcal que subyace en la construcción de la nación. Por esto, la reacción que causa desde el poder hegemónico el trabajo de la fotógrafa Zanele Muholi tratando de documentar esas vidas “otras” (lesbianas negras y otras sexualidades no normativas), que no pueden admitirse en la representación de la nación porque entrañan peligro, son una amenaza.

Regresando a *La Hoguera*, núm. 1, su editorial nos informa que el esfuerzo que supuso realizar la revista fue tortuoso, producto de tormentas y marejadas. El número está dedicado a las mujeres que fueron encarceladas por el Estado, como la colombiana Astrid Soto, enviando al “papá Estado” a la hoguera, clamando por libertad a “todxs lxs animales (humanos y no humanos) que poblamos este mundo” (2013: 1). En este espacio, además, se introduce el tema de la revista:

En este segundo número, propusimos tratar el tema de la *cuerpa* por pensar que es en ella donde se va guardando la memoria de todo lo que nos sucede. Las chuekas, como varias de las compañeras que han escrito artículos, sabemos que si nuestro corazón está enfermo, nuestra *cuerpa* inevitablemente va reflejar ese dolor y se va a enfermar. Así que muchas tenemos gastritis, dolores de cabeza, diarreas, caries, depresiones [...] y cuando vamos al doctor, éste nos dice: no, señorita, todo está bien, en los análisis de sangre no salió nada (2013: 1, las cursivas son mías).

Aunque el tema de este número es la *cuerpa*, no se presenta una definición exacta de lo que la *cuerpa* es. Encontramos, sin embargo, el tema en varias expresiones que aparecen en los textos de la revista: “nuestras *cuerpas* de mujeres” (1 y 10) o “esa *cuerpa* colectiva de mujeres, que forma parte de mi *cuerpa* individual (3)”. La palabra es usada para hablar de una misma (mi *cuerpa*), pero relacionada con una situación compartida (nuestra *cuerpa*). Karina Vergara, en su texto “Apuntes sobre la *cuerpa lesbiana*” (2014), señala que en 2010, en México, ya había oído sobre el concepto de *cuerpa* o *cuerpa lesbiana* en por lo menos tres colectivas: “Lunas Lesbofeministas”, “Las Sucias” y “Las Chuekas”. Según Vergara: “con la ‘A’ ruidosa, incómoda y poco decorativa que a tanta gente incomoda porque *deforma* el lenguaje, porque suena feo, la A necesaria para marcar disidencia” (2014: 4, énfasis de la autora). Sobre la *cuerpa lesbiana*, Norma Mogrovejo (2015: 14) afirma que “es pues un sujeto colectivo contrahegemónico, antipatriarcal, anticapitalista, anticolonial, anticasista, antijerárquico, así lo consideran y reconstruyen varias lesbianas feministas”.

Desde mi lectura de la revista, identifico consonancias con las definiciones de *cuerpa* de Vergara y Mogrovejo. El recurso a este término por el feminismo lésbico para referirse al cuerpo de las mujeres

y en particular a las lesbianas, puede pensarse como una estrategia para superar la dicotomía occidental colonizadora cuerpo-mente (Moreno Sardá, 1993) y, como veremos a continuación, hace referencia a otros saberes y conocimientos ancestrales. Para visibilizar la creación de un propio campo de significados desde la creatividad y resistencia a la jerarquización colonial de los cuerpos y saberes, que nos afecta desde los lugares más profundos de nuestra intimidad, yo acuño el término *descolonización de una misma*. La *cuerpa* es sin lugar a dudas una manera de descolonizarse frente a un heteropatriarcado colonial.

Una primera estrategia en la descolonización de una misma tiene que ver con escuchar los saberes del cuerpo, desde una auto-identificación y ubicación adentro de una historia personal y colectiva. Esta propuesta está presente en una versión abreviada de un artículo publicado por la editorial La Brecha Lésbica, escrito por Dorotea Gómez Grijalva, maya k'iche', lesbiana-feminista y antropóloga social. En este artículo se afirma lo siguiente: “[R]econozco a mi cuerpo como un territorio con historia, memoria y conocimientos, tanto ancestrales como propios de mi historia personal” (2013: 28). En este poderoso texto, la autora empieza su narración por el momento en que descubre que heridas emocionales traídas desde su infancia por el conflicto armado interno de Guatemala y violencias relacionadas a ser maya y mujer están afectando la salud de su cuerpo. Gómez Grijalva reconoce lo poco que las teorías académicas a las que ella tuvo acceso han aportado a la comprensión y cuidado del propio cuerpo. Desde la confrontación con las ideologías y discursos que han justificado la opresión de su cuerpo, Gomez Grijalva (2013) propone la auto sanación y la descolonización de ideas patriarcales que habitan en su razón, emociones y sentimientos. Ella apuesta por la descolonización de su cuerpo y sexualidad, decidiendo asumir y vivir como lesbiana-feminista, posición que está fuertemente imbricada con su identidad maya, porque su vivencia del lesbianismo tiene sus especificidades en una sociedad racista.

Al relacionar el lesbianismo con una descolonización del propio cuerpo el texto de Gómez Grijalva dialoga con el texto de Cheryl Clarke, “El

lesbianismo, un acto de resistencia” (1988). Ella nos cuenta que en el secuestro y esclavización de personas negras llevadas al continente americano (proceso inseparable de la colonización) el hombre blanco aprendió, desde la estructura de la monogamia heterosexual del sistema patriarcal, a relacionarse con las personas negras por la previa experiencia de relacionarse con las mujeres: un ser considerado innatamente inferior y de su propiedad. La alienación que la lógica heteropatriarcal impone a las mujeres en cuanto al propio cuerpo y la destrucción de la memoria ancestral de libertad de los pueblos de África (y aquí podemos añadir también la memoria y territorio de los pueblos indígenas originarios de Abya Yala) son importantes maneras de perpetuar relaciones de servidumbre. La heterosexualidad obligatoria en ese proceso es herramienta de confinamiento de las mujeres y por este motivo Clarke (1988) considera que la lesbiana ha descolonizado a su cuerpo.

Frente a la alienación impuesta a las mujeres, la integración de necesidades de una misma es una importante toma de conciencia planteada por Gómez Grijalva:

En ese sentido considero mi cuerpo como el territorio político que en este espacio tiempo puedo realmente habitar, a partir de mi decisión de re-pensarme y de construir una historia propia desde una postura reflexiva, crítica y constructiva. Asumir mi cuerpo como territorio político ha implicado entenderlo desde una visión holística e integral, trenzando las dimensiones emocional, espiritual y racional (2013: 28).

Mirarse como una persona completa es ya de por sí una acción política concreta. Esta postura es disidente en relación a la mirada pornográfica y biomédica que ve a la mujer como dividida en partes. Monique Wittig, en *The Lesbian Body* (1973), nos cuenta cómo el saber médico y la pornografía comparten la misma mirada hacia el cuerpo de las mujeres, enseñando y al mismo tiempo creando un cuerpo heterosexual. Por ello, al cambiar la mirada y construir otras representaciones de la *cuerpa*, en un espacio de memoria y ritual, marca una huella en el camino a seguir. Bajo ese tenor, otro texto de *La Hoguera* firmado por Flor, “Recuperar la *cuerpa* que soy yo”, empieza con la descripción de un ritual de

conocimiento de la propia vulva, mirándola, tocándola, oliéndola y probando su sabor. La autora propone recuperar saberes, rituales, colectividad y amor entre mujeres, conocimientos que, añade Flor, fueron expropiados por la iglesia católica con la persecución a las sabias brujas y después por la medicina:

La medicina occidental moderna fue hecha por hombres blancos. Una vez especializado el saber, se definió dentro de las universidades, y no afuera, así que sólo hombres ricos y blancos podían estar adentro. Ahí se construyeron las bases de la ginecología actual, que ve el cuerpo de las mujeres como máquinas de reproducción (Flor, 2013: 5).

Recuperar la cuerpa que soy yo

por Flor

ACABO DE HACERME UN PODEROZO RITUAL.

Lavé mis manos sintiendo el agua escurrir por cada dedo, pasé jabón masajeando cada partecita, entrelazando mis manos...

Fui a la cama, tendí una toalla, puse unas almohadas contra la pared, acerqué un espejo, una linterna y un espéculo...

Me quité la ropa, abrí mis piernas, agarré el espejo y observé mi vulva, con sus pelos negros protegiéndola, sus labios internos morados más grandes que los externos, de color más claro, entre beige y rojo...

Primero moví mis labios internos para ver los colores y texturas entre los dos labios, luego los abrí para ver colores y texturas de la parte de dentro de los labios y de la entrada de mi vagina... Esa parte de mi vulva es de un rojo más intenso y cuando estoy excitada, como lo estoy siempre que me veo y me toco, es todavía más rojo...

Luego vi la parte externa de mi clítoris, moví con cuidado la capucha para ver si había algún resquicio de flujo por ahí, en esta ocasión no había...

4



Agarré el espéculo de plástico, me lo puse lentamente sintiendo como resbalaba por mi vagina húmeda. Me vi por dentro, vi que tenía su rojo habitual de antes de menstruar, vi que el cuello de mi útero estaba más bajo porque voy a menstruar en la luna llena, que es en una semana. Vi que tenía el flujo normal de cuando estoy excitada y por lo tanto no tengo ningún principio de infección. Me saqué el espéculo y lo olí, luego puse mi dedo en la vagina, lo olí y lo probé, sentí el olor y el sabor de mi buelta como de costumbre.

Ésa es una parte del poderoso ritual que aprendí con otras compañeras brujas y que fui reinventando a la medida que sentía mi cuerpo y me dejaba guiar por mi intuición.

Ese poderoso ritual de conocerme a mí misma, de compartir entre mujeres el conocimiento de nuestras cuerpos, de recuperar el saber ancestral de qué plantas y qué ejercicios nos ayudan a equilibrar nuestra cuerpa, de sentir placer al cuidarme.

Es ese poderoso ritual, ese saber y esas prácticas las que nos expropiaron, primero la iglesia católica, persiguiendo a las brujas, y luego la medicina occidental moderna.

Flor habla de las creencias de una cultura patriarcal que distancia a las mujeres de sus *cuerpas*, como la idea de que la vulva huele mal, que la menstruación es asquerosa, que el cuerpo de mujer es fuente de dolor y vergüenza, que la menopausia es el fin de la vida de una mujer como tal. A partir de este “cuento”, ella quiere decir que muchas de las incomodidades que sentimos vienen de una cultura de rechazo a las mujeres y que con auto-conocimiento otra relación consigo misma puede ser creada. Resignifica así el período previo a la menstruación como una época en que su intuición está potencializada; que los desequilibrios pueden ser curados con hierbas y plantas naturales; que bailar y ejercitar los músculos de su vagina es rico y la hace más fuerte y que la menopausia es una etapa de la vida de una mujer de mucho conocimiento. Flor nos dice que la magia es estar entre mujeres, compartiendo vidas, recetas, libros, fanzines y además: “verse, sentirse, tocarse, saborearse, escuchar a la otra, liberarse, bailar, aullar, mirar a la luna, quererse” (2013: 6).

Bajo el mismo tenor, conocerse y prestar atención al propio cuerpo es fundamental.

En el número 1 de la *Hoguera*, hay varias propuestas que la *cuerpa* individual y la *cuerpa* colectiva de mujeres (que hace parte de su *cuerpa* individual) han sido objeto de mucha violencia, represión y sufrimiento. Por un lado, la crítica a la biomedicina, aunque reconociendo su utilidad en algunas situaciones, está presente en el artículo sobre violencia obstétrica firmado por “Las Chuekas”, donde proponen “poner la biomedicina en su justa dimensión de ayuda para la obtención o conservación de la salud y no como normadora, dueña o dictadora de lo que sucede con nuestros cuerpos” (2013: 7). Por otro lado, la explotación del cuerpo de la mujer dentro de una estructura patriarcal dominante es criticada en el artículo firmado por FA, “Cuando el río suena” (2013: 2-3), que habla sobre la explotación comercial de la *cuerpa* femenina por la alianza entre medios y publicidad, empresas de cosméticos, spas y centros de cirugía plástica. Sobre los mandatos hacia los cuerpos de las mujeres también está la historieta de “Las Sucias”:⁸ “El viaje de Juana”

(2013: 26-27), que cuenta la historia de una niña que se rupa el cabello y es reprimida por el director de la escuela y de una compañera suya que es objeto de abuso sexual por parte de un profesor. Mostrar las estructuras de poder y mercado es un importante punto de partida para la creación de otras propuestas de mundo.



Contraportada de La Hoguera, núm. 1 (2013).

En efecto, cuando se piensa en el mercado de los cuerpos y su alianza con el mercado de imágenes, una propuesta como la que sigue hace “ruido”. En la página 40 de la revista vemos un dibujo del sistema digestivo, empezando por el esófago, después viene el estómago, el intestino grueso, el intestino delgado y termina en el recto. Las palabras dan vueltas por los órganos, como en un laberinto, recorriendo el interior del cuerpo. El título está en *portuñol*:⁹ “Laberinto visceral do que as vezes penso sobre o (m)eu corpo gordo” (Laberinto visceral de lo que a veces pienso sobre mi cuerpo gordo). Este poema fue escrito por Tate, mi coterránea, una escritora negra lesbiana cuyas palabras

influenciaran mucho mi feminismo. El texto que está dentro de las vísceras está en portugués, acompañado en la parte de afuera por una traducción al español.



Texto de Tate en La Hoguera, núm. 1 (2013: 40).

Las palabras enseñan todas las contradicciones entre aceptar o rechazar el propio cuerpo con todas las limitaciones impuestas por un sistema que condena las *cuerpas gordas* a la culpa y a la no existencia. En la sección traducida al español podemos leer: “Los primeros recuerdos que tengo de impresiones de mí misma sobre ser gorda son sobre limitaciones e imposibilidades comentadas por otras personas sobre mí misma” (2013: 40). Esas imposibilidades y limitaciones incluyen no poder ser linda, no poder subir a los árboles, no poder usar ropas coloridas, no poder estar triste. Cuando está en camino de la auto-aceptación Tate escribe que está bien ser lo que eres, porque ella es

linda y que también está bien querer adelgazarse porque la culpa no es feminista y sus rodillas dolerían menos. Ya cuando camina hacia el auto-rechazo, dice que aunque se adelgazara sería fea o que si se tomara en serio perdería peso o se aceptaría como es, lo que significa a veces ser más o menos gorda y así ya vuelve al camino de la autoaceptación: “Cada día es un laberinto” (2013: 40).

En este artículo están presentes los sentidos literal y figurativo de las vísceras. Emociones viscerales son tan intensas que las podemos sentir en nuestro cuerpo. Además, el sistema digestivo procesa los alimentos, transformándolos en nutrientes, energía y grasa, son los órganos “culpados” en el caso de una persona que se considera gorda, que se dice que come en demasía o tiene lento el sistema metabólico. La *cuerpa* es lugar de la ruptura que causa hablar tan abiertamente sobre sus contradicciones internas y lugar de acción en el texto de Tate.

Otra importante perspectiva de acercamiento hacia la *cuerpa* la encontramos en el artículo “Yo amo, tu amas, todas nos jodimos [...] ¿hasta cuándo?”, por Tatu. Aquí se presentan dos visiones de lo que es el amor: el amor patriarcal, que se entiende comprendido como un abandono “voluntario” de una misma. Considerando que “respiramos” el patriarcado, o sea, que crecemos en un mundo donde la violencia patriarcal se torna tan natural como el aire que inhalamos. Las lesbianas feministas no estamos exentas de vivir esa violencia en nuestras relaciones amorosas. Según Tatu (2013), desde el cuerpo y desde los deseos, este amor nos ha saboteado en nuestras posibilidades de vernos como sujetas autónomas. El amor patriarcal es un instrumento utilizado para someter a las mujeres por su propia “voluntad” al confinamiento del ámbito privado. Por esto la importancia, en este caso, de la micropolítica, es decir la politización de lo “privado” como una estrategia para quebrar el ideal liberal capitalista de la distinción binaria de los espacios.

La otra visión es una propuesta de recuperación del amor, como una política estratégica de amar otras mujeres sin reproducir los juegos de poder y dinámicas de dominación y una manera de huir del

aprisionamiento que implica su expropiación patriarcal. Tatu habla del amor entre mujeres como una propuesta radical concreta, desde el cuerpo:

Con “amor” me estoy refiriendo a una sensibilidad corporal que nos empuja hacia el acercamiento, a tocarnos, a sentirnos profundamente, tanto literalmente como metafóricamente, y a romper con las barreras históricas que distancian a las mujeres de la posibilidad de estar, pensar, construir y vivir juntas. Las barreras patriarcales que se traducen muchas veces en rivalidades, odio y silencios entre nosotras (2013: 18).

El amor y el cuerpo así considerados, se vinculan en una práctica colectiva de cambio, lo que es relacionado por la autora con ser lesbiana feminista, la politización radical de los deseos y de la intimidad entre mujeres. El poder de lo erótico como fuente de poder y conocimiento en nuestras vidas, inspirado por Audre Lorde (1984), es invocado como una conciencia que tiene parte en este proceso de cambio. En la discusión de Tatu (2013) sobre estos dos tipos de amor, vemos la importancia de “lo personal es político”. Este abordaje político de la vida personal se mantiene cada vez más actual, como puntualiza la activista ecuatoriana Tatiana Cordero: “A este momento de politización de lo personal, de lo que ocurre dentro de la esfera privada: el cuerpo, la sexualidad, de la división sexual del trabajo, lo llamo de simbiosis, porque sujeto e identidad política se tornan una sola, dando lugar a un sujeto único dentro del feminismo: la mujer, la lesbiana” (2002: 2).

Lo erótico como el uso del poder puede ser hallado en la politización de lo personal que describe Tatiana Cordero (2002), casi dos décadas después, y sigue actual en *La Hoguera*, núm. 1, en 2013. Lo que es personal es una parte estratégica de un territorio permeado por el poder, pero también es sitio de ese poder retomado por una misma, la búsqueda de transformar el propio cuerpo en un territorio libre, descolonizado, lo que yo llamo *descolonización de una misma*.

Para terminar, en las últimas páginas de esta edición de *La Hoguera* se presenta una herbolaria (como también se hizo en la edición núm. 0). La idea es que en cada número de la revista se publique información sobre una planta útil para la salud. La hierba del número 1 es la salvia,

que es una planta “bactericida, cicatrizante, antiséptica, emenagoga (favorece la menstruación), estomacal, antidiarreica, antivomitiva, antiinflamatoria, relajante muscular e hipoglucemiante” (2013: 47). Las indicaciones y contraindicaciones de la salvia son enlistadas, además de sus usos y maneras de prepararla. La reappropriación de los conocimientos sobre las plantas y el acto de usarlas para curar el propio cuerpo crean una autonomía que está íntimamente relacionada con la propuesta de la revista. También se encuentra una parte de recetas de una “cocina sin crueldad” (2013: 50), que enseña a cocinar hamburguesas de lentejas y pastel de chocolate vegano. Cocinar los propios alimentos boicoteando la industria alimenticia que explota y violenta los animales no humanos es también una propuesta de autonomía y descolonización de “Las Chuekas”.

COCINA SIN CRUELDAD

Siempre es difícil optar por una receta para compartir, pero creemos que las que proponemos son una muy buena elección!

Las lentejas son fuente de hierro, deben saber que éste se absorbe mejor si le rociamos algún cítrico. Y que tomar tomar café después de comer alimentos que ofrezcan hierro, dificulta la absorción de éste.

HAMBURGUESA DE LENTEJA

INGREDIENTES PARA 20 HAMBURGUESAS:

- 1K DE LENTEJAS
- 1K DE CEBOLLA
- 1 CABEZA DE AJO
- ALBAHACA
- PEREJIL



POR UN LADO COCEMOS LAS LENTEJAS CON SAL, SIN PASARNOS DE TIEMPO, PROCURANDO QUE NO QUEDEN BLANDAS. CUANDO ESTÉN, LAS ESCURRIMOS.

PICAMOS FINAMENTE LA CEBOLLA Y EL AJO Y LAS SOFREIMOS APARTE DE LAS LENTEJAS.

PICAMOS TAMBÍEN LA ALBAHACA FRESCA Y EL PEREJIL, AUNQUE ESTAS HIERBITAS NO LAS VAMOS A COCINAR.

LAS LENTEJAS YA ESCURRIDAS LAS VAMOS A IR APLASTANDO HASTA QUE QUEDA UNA PASTA FIRME (PERO NO SECA), SE PUEDEN DEJAR ALGUNAS ENTERAS. SI LA PASTA QUEDÓ AGUADA SE LE PUEDE AGREGAR PAN RALLADO HASTA CONSEGUIR LA CONSISTENCIA ADECUADA.

A ESA MASA DE LENTEJAS LE VAMOS A AÑADIR EL SOFRITO DE LA CEBOLLA Y EL AJO Y LAS HIERBAS PICADAS Y AHÍ SÍ LO MEZCLAMOS TODO JUNTITO.

UNA VEZ TENGAMOS LA PASTA, YA PODEMOS DARLE FORMA DE HAMBURGUESAS Y DORARLAS EN UN SARTÉN CON POCO ACEITE, POR LOS DOS LADOS Y A FUEGO BAJO.

☆☆ LAS HIERBAS SE PUEDEN VARIAS SEGÚN EL GUSTO ☆☆

50

Receta vegana, La Hoguera (2013: 50).

(IN)CONCLUSIÓN

El feminismo descolonial ofrece interesantes llaves de acceso (conceptuales) para pensar en acciones de transformación ubicadas en el contexto latinoamericano, sobre todo en esta publicación, que trabaja con el cuerpo, la sexualidad y el deseo desde una perspectiva feminista a la que se suma la “colonialidad del saber”, que sirve entre otras cosas para controlar los cuerpos colonizados (Lugones, 2011). Por ejemplo, este fragmento de una publicación de María Lugones nos sirve para pensar en las resistencias al poder de manera colectiva:

Una no se resiste a la colonialidad del género sola. Una se resiste a ella desde dentro de una forma de comprender el mundo y de vivir en él que es compartida y que puede comprender

las acciones que una emprende, permitiendo así el reconocimiento. Las comunidades más bien que los individuos hacen posible el hacer; una hace con otro/otra, no en aislamiento individual. El paso de boca en boca, de mano a mano de prácticas, valores creencias, ontologías, espacio-tiempos y cosmologías, todos vividos, la constituyen a una. La producción de lo cotidiano dentro del cual una existe produce el sí-misma de una a medida que suministra vestido, alimentos, economías y ecologías, gestos, ritmos, hábitats y sentidos de espacio y tiempo particulares, significativos (Lugones, 2011: 116).

Para Lugones (2011) las comunidades hacen posible la resistencia a la colonialidad del género, que es como llama al análisis de la opresión de género racializada capitalista. La autora llama a la posibilidad de superar la colonialidad del género: *feminismo descolonial*. En este artículo María Lugones (2011) nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de que a través de interacciones íntimas y cotidianas, se puede resistir a la diferencia colonial (concepto que utiliza de Walter Mignolo). De esta manera podemos pensar la *descolonización de una misma* no como un acto individualista, como sería común en las políticas neoliberales, sino como una acción colectiva antijerárquica. Un concepto fértil presente en *La Hoguera* es la *cuerpa*, que permite una descolonización colectiva de los cuerpos de mujeres y lesbianas y quizás su difusión ayude a sembrar nuevas posibilidades de transformación.

BIBLIOGRAFÍA

- B. Dallery, Arleen (1997), “A Política da Escrita do Corpo: Écriture Féminine”, en Alison M. Jaggar y Susan R. Bordo (coords.), trad. Britta Lemos de freitas, *Gênero, corpo, conhecimento*, Rosados Tempos, Río de Janeiro.
- Clarke, Cheryl (1981), “Lesbianism: an Act of Resistance”, en Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa (comps), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, Kitchen Table, Nueva York.
- (2006), “Intimacy no Luxury”, en Cheryl Clarke (comp), *The Days of Good Looks: The Prose and Poetry of Cheryl Clarke, 1980 to 2005*, Carroll & Graf, Nueva York.
- Cordero, Tatiana (2002), *Más allá de la palabra, lo que el cuerpo interroga*, en Grupo latinoamericano de estudio, formación y acción

feminista, Biopolítica, en
<http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/mas_alla_de_la_palabra_lo_que_el_cuerpo_interroga_tatiana_cordero.pdf>, consultado el 31 de marzo de 2015.

Curiel, Ochy (2011), “Hacia la construcción de un feminismo descolonizado”, en Grupo de Mujeres Ixchel, en <<https://mujeresixchel.wordpress.com/2011/10/12/hacia-la-construccion-de-un-feminismo-descolonizado/>>, consultado el 30 de marzo de 2015.

Davis, Angela (2012), “I Used to Be your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad”, en Mercedes Jabardo (ed.), *Feminismos negros. Una antología*, Traficantes de Sueños / Mapas, Madrid, pp. 135-185.

Espinosa-Miñoso, Yuderkys (2009), “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional”, en *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, vol. 14, núm. 33, Caracas, pp. 37-54.

(2014), “Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica”, en *El Cotidiano*, núm. 184, marzo-abril, México, pp. 7-12, en <<http://www.elcotidianoenlinea.com.mx/pdf/18402.pdf>>, consultado el 7 de octubre de 2015.

Falquet, Jules (2014), “Las feministas autónomas latinoamericanas y caribeñas: veinte años de disidencias”, en *Universitas Humanística*, núm. 77, julio-diciembre, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 39-63.

Grossberg, Lawrence (2009), “El corazón de los Estudios Culturales: contextualidad, construcción y complejidad”, en *Tabula Rasa*, núm. 10, enero-junio, Bogotá, pp. 15-48.

Haraway, Donna (1995), “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, en *Cadernos Pagu*, núm. 5, Rio de Janeiro, pp. 7-42.

- Lau, Ana (2011), “Emergencia y trascendencia del neofeminismo”, en Gisela Espinosa y Ana Lau (coords.), *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*, Itaca / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.
- Las Chuekas, (eds.) (2013), *La Hoguera*, en *Publicación feminista antipatriarcal cuerpa*, núm. 1, México.
- Lorde, Audre (1984), “The Uses of the Erotic. The Erotic as Power”, en Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, The Crossing, Nueva York, pp. 53-59.
- Lugones, María (2008), “Colonialidad y género”, en *Tabula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre, Bogotá, pp. 73-101.
- (2011), “Hacia un feminismo descolonial”, en *La manzana de la discordia*, vol. 6, núm 2, julio-diciembre, pp. 105-119.
- McRobbie, Angela (1991), “Settling Accounts with Subculture: A Feminist Critique”, en Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*, Macmillan Education, Basingstoke.
- Mendoza, Breny (2010), “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”, en Yuderkys Espinosa-Miñoso (coord.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, En la Frontera, Buenos Aires, en <http://media.wix.com/ugd/1f3b4c_4b4fc9c69d30059e91571ae5c897dd-a7.pdf>, consultado el 7 de octubre de 2015.
- Mogrovejo, Norma (2015), *Las cuerpos lesbianas y la geopolítica del placer*, en <<http://normamogrovejo.blogspot.mx/2015/06/las-cuerpos-lesbianas-y-la-geopolitica.html>> consultado el 7 de octubre de 2015.
- Moreno Sardá, Amparo (1993), “La subjetividad oculta de la objetividad o la esquizofrenia académica”, en *Duoda, Revista d'Estudis Feministes*, núm. 4, Barcelona, Centre d'Investigació Histórica de la Dona, pp. 15-29.
- Paredes, Julieta (2010), *Hilando Fino. Desde el feminismo comunitario*, Comunidad mujeres creando comunidad, Nuestra Señora de La Paz.

- Pateman, Carole (1999), “Críticas feministas a la dicotomía público/privado”, en Carme Castells (comp.) *Perspectivas feministas en teoría política*, Paidós, Buenos Aires.
- Radicalesbians (1970), “The Woman-Identified Woman”, en Anne Koedt, et al. (eds.), *Radical Feminism*, Quadrangle Books, Nueva York.
- Regina Moreira, Nubia (2007), “Feminismo negro Brasileiro: igualdade, diferença e representação”, en Regina Moreira, ANPOCS-Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, *ST 18: Estudos de Gênero: Teoria e Pesquisa*, Caxambú.
- Reverter, Sonia (2009), “El ruido de la teoría feminista”, en *Cuadernos Koré - Revista de historia y pensamiento de género*, vol. 1, núm. 1, pp. 53-68.
- Rich, Adrienne (1980), “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, en *Signs*, vol. 5, núm. 4, verano (*Women: Sex and Sexuality*), pp. 631-660.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2014), “La noción de ‘derecho’ o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia”, en Yuderkys Espinosa-Miñoso, et al. (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales* en Abya Yala, Universidad del Cauca, Popayán.
- Sánchez Muñoz, Cristina, et al. (2001), “Feminismo liberal, radical y socialista” en Elena Beltrán, et al. (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, pp. 75-125.
- Segato, Rita Laura (2010), “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial”, en Aníbal Quijano y Julio Mejía Navarrete (eds.), *La cuestión descolonial*, Lima, Universidad Ricardo Palma-Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder.
- Siegel, Deborah L., (2001) “The Personal is Political: Travels of a Slogan in Second and Third Wave Feminism”, tesis de doctorado, Wisconsin, Universidad de Wisconsin.

- Walker, Alice (2011), *You Can't Keep a Good Woman Down: Stories*, Nueva York, Open Road Media, originalmente publicado en 1981.
- Wittig, Monique, (1973), *The lesbian body*, Nueva York, Avon.
- (1992), *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon.

Referencia del video

Papayas/Las Chuekas (2012), “Voces insumisas de Abya Yala”, en <<https://www.youtube.com/watch?v=brHY30cbF40>> consultado el 17 de octubre de 2015.

Notas

¹ Licenciada en Antropología por la Universidade de Brasília (UNB) y Maestra en Estudios de la Mujer por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Xochimilco. El tema del proyecto de investigación de la maestría fue la política que se encarna en el cuerpo y el deseo representada en fanzines y revistas feministas independientes de México y Guatemala en la última década.

² La revista posee su versión impresa y además está disponible en internet en <<http://lahoguera.confabulando.org/wp-content/uploads/2013/07/la-hoguera-pagina.pdf>>, último acceso el 17 de octubre de 2015.

³ Véase el artículo de Ana Lau en este libro.

⁴ Abya Yala es una denominación utilizada por militancias indígenas especialmente en América del Sur y por algunas feministas descoloniales para referirse al continente americano desde una denominación no colonial. Es un nombre de origen kuna y la única palabra conocida pre-intrusión para referirse a todo el continente (Gargallo, 2014).

⁵ Las “Papayas” es el nombre del grupo que incluye las tres integrantes de “Las Chuekas” y otras participantes.

⁶ Que puede ser escuchado por el sitio de *La Hoguera* en internet, en la liga: <http://lahoguera.confabulando.org/?page_id=11>, último acceso el 17 de octubre de 2015.

⁷ En su caso específico habla de Bolivia, pero procesos similares han pasado por toda Abya Yala.

⁸ En el documental *Voces Insumisas de Abya Yala* (Papayas/Las Chuekas, 2012) también son entrevistadas “Las Sucias” que se nombran como una colectiva de proceso creativo, que cuestiona los cánones artísticos. Esta colectiva produce imágenes que subvienten el ideal de belleza, creando “serecitos” monstruosos e irreverentes. Ellas construyen a partir de la imaginación, herramienta necesaria para ir más allá de lo que se tiene.

⁹ La mezcla entre portugués y español que puede ser accidental o intencional.

“SOMOS PELIGROSAS”

CUERPO Y SEXUALIDAD EN ROCKERAS TIJUANENSES

Y DE LA CIUDAD DE MÉXICO¹

Merarit Viera²

Soy peligrosa, soy un misterio fatal, cederás a mis deseos, no te la
vas a acabar...³

Desde una perspectiva feminista este artículo parte de la correlación teórica y empírica que el *género* y la *juventud*, como categorías de análisis, presentan en la configuración de discursos sobre el cuerpo y la sexualidad de rockeras. Aquí se analizan canciones de jóvenes compositoras y “músicas”⁴ que participan de forma activa en el escenario de rock tijuanense y Elde en la Ciudad de México, con el fin de reconocer la importancia de su enunciación y la significación política que adquiere cuando ellas cantan. Una de las premisas que antecede este análisis es que el patriarcado y el adultocentrismo rigen normativamente una serie de relaciones de poder que jerárquicamente esperan que un cuerpo “joven de mujer” sea procreador, cumpla con una estética hegemónica casi siempre asociada a la delgadez, preferentemente en el espacio doméstico, no en la calle (Feixa, 1998) y mucho menos en los espacios musicales del rock (Viera, 2018).

De ahí que mio objetivo sea, en este análisis, problematizar cómo la condición de *juventud* y *género* intervienen en la construcción y significado que el cuerpo y la sexualidad adquieren para mujeres creadoras de cultura y se expresa mediante su enunciación en líricas.

En el entendido de que el rock, como expresión cultural y estética musical, es por un lado una tecnología de género (De Lauretis, 1996) juvenil,⁵ y por otro lado, un espacio donde es posible configurar subjetividades políticas (De la Peza, 2014), este trabajo identifica discursos que interpelan la normatividad de género donde el cuerpo y la sexualidad de las mujeres han sido subordinadas a una cultura patriarcal y adultocéntrica.

¿Qué significación adquiere el cuerpo y la sexualidad de la *mujer joven* en una práctica cultural y artística como el rock? Más aún ¿cómo el *ser* una *rockera* interviene en la construcción discursiva sobre (su) cuerpo y sexualidad?⁶ ¿Qué sentido y significación adquiere su cantar y enunciación como mujeres jóvenes rockeras?

En el proceso de encontrar respuestas a estas preguntas no pierdo de vista que el eje fundamental para comprender la complejidad, antes expuesta, es identificar cómo las categorías del *género* y la *juventud* operan de forma normativa en los escenarios rockeros y por ende en los discursos que las rockeras construyen y cantan en sus canciones. Desde una perspectiva feminista, entiendo al género como una representación⁷ normativa “que produce efectos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una *tecnología política compleja*” (De Lauretis, 1996: 8). En tanto considero a la *juventud* como una categoría no etaria, que visibiliza el conjunto de procesos sociales interrelacionados y compuestos por prácticas, discursos y estilos de vida (Urteaga, 2010, 2007; Collignon y Rodríguez, 2010; Reguillo, 2000) identificados dentro de una cultura juvenil (Valenzuela, 1999; Feixa, 1998).

Así, desde esta posición, también busco identificar los puntos de *fuga*, *ruptura*, y la *posibilidad de transformación* que ambas categorías, al ser analizadas de forma crítica, producen y a lo cual las rockeras responden mediante su *ser y hacer rockero*.

“QUEDARME CALLADA NO ES LO MÍO”⁸

Los humanos expresan su libertad en palabras que se pueden oír, en hechos que se pueden ver, y en acontecimientos sobre los que se habla, a los que se recuerdan y convierten en narraciones antes de que por último se incorporan al gran libro de los relatos de la historia.

Arent (en De la Peza, 2014: 12)

El acercamiento al discurso de las rockeras de Tijuana y la Ciudad de México, está centrado, en este análisis, en su producción musical, sobre todo como compositoras de canciones. En este sentido, no me interesa

analizar la estética de la canción, sino la lírica, sus letras, sus discursos. Y es que, como asegura Batjtín/Voloshinov (1991), citado en De la Peza (2001), “la canción se constituye como mecanismo de poder que consolida influencias de las fuerzas sociales organizadas sobre la percepción discursiva” (1991: 158).

Las letras de las canciones son discursos que se transmiten mediante la voz. Y aunque casi siempre esa voz es enunciada por la cantante/vocalista de una banda, las letras de las canciones no pueden desvincularse de la aprobación e identificación de las y/o demás integrantes de la banda. De la Peza (2001) asegura que la canción⁹ no remite a un sujeto único de enunciación, pues en la composición se expresan una multiplicidad de voces. “Existen por un lado, las voces del autor y de los intérpretes. Pero también al separarse de su autor, la canción existe con un conjunto de enunciados impersonales, producidos a partir de códigos de la lengua y como tales no pertenecen a nadie” (2001: 36).

Así, el análisis de las letras de las canciones permite comprender la realidad subjetiva de quienes enuncian un discurso en relación a un sentimiento, emoción o posición política (De la Peza, 2014). Las rockerás como sujetos capaces de *enunciar, gritar y cantar* logran poner en el escenario rockero un discurso que ha sido altamente estigmatizado y controlado por la norma del *género* y la *juventud*: el cuerpo y la sexualidad femeninas. Es así, que no olvido que quienes lo hacen, mujeres jóvenes, tienen una posición en el rock de constante lucha por ser escuchadas y no sólo observadas. Las rockerás cantan desde una ubicación, su enunciado es pensamiento y el “pensamiento siempre se encuentra moldeado por algún grado de posicionalidad” (Hall, 2010: 7).

Esto sucede en el caso de las canciones de la banda Makila 69, originaria de Tijuana y Ciudad Juárez. Makila 69 está integrada por la cantautora tijuanense Nidia Barajas¹⁰ y el bajista, originario de Ciudad Juárez, Alas Blissett. El nombre de la banda hace referencia a la situación laboral y económica que representan las maquiladoras del norte del país, pero en su *makilar*, así con *k*, buscan transformar esa

maquila capitalista (ensamblaje manual o industrial de piezas en talleres industriales) a un *makilar* donde proponen ensamblar “sueños, rebeldía, disidencia”. El proyecto musical tiene una clara postura política que cuestiona la situación social del país, sobre todo aquella que incide en las vidas cotidianas de forma violenta. “Nidia y Alas *makilan* liberación, rebeldía. El 69 es para ellos símbolo de amor” (Sandra & Mont Ruiz, 2015: en línea).



Makila 69, © Óscar Orlando Canseco Martínez.

Las canciones de la banda, desde un sonido que llaman *ElectroAcusTrip Hope*, hablan sobre todo de la violencia por la que México está pasando en el norte del país, pero cada vez más en “todas partes”, como afirma Nidia en su canción “Yo no nací para pobre”.¹¹ En sus canciones Nidia visibiliza la violencia originada de la dinámica social y de poder actual, así, asegura que “quedarse callada no es de vivos”.

Cuando ella canta “Quedarse callada no es lo mío” muestra la necesidad de las rockeras por ser escuchadas, pero también una forma de interpelar la subordinación de las mujeres frente a los otros, el silencio de ellas y de sus cuerpos en un contexto social de violencia. En la canción, antes de que la rockera comience la enunciación de la letra, hay una grabación que hace alusión a los cuentos de princesas, en particular al cuento de Blanca Nieves. En ese pequeño fragmento que antecede a la canción se escucha una voz de mujer que dice: “Oh, señor, qué me ha ocurrido”, inmediatamente la voz de un narrador explica que el príncipe jubiloso se le aproxima y le contesta: “Te encuentras a mi lado, y conmigo están todos tus enanitos”, así el narrador termina el fragmento diciendo: “y Blanca Nieves fue desde entonces muy feliz”. El fragmento es interrumpido por una voz en tono burlón que afirma: “¡Qué tontería!”. En seguida comienza la canción propiamente dicha, con la voz de Nidia desde su percepción ante la vida como mujer joven:

Quedarme callada no es lo mío,
mientras veo que la vida se abre en un abismo,
en el que yo no me quiero deslizar...

Quedarme callada no es lo mío,
mientras veo que la vida
es un laberinto del que creen
que no me puedo escapar...

La canción cobra sentido con el fragmento que antecede al canto, en el cual se cuestiona la dependencia de las mujeres en relación a un hombre, “un príncipe”. Ella se asume como una mujer que no está destinada a estar callada y a entrar en el “laberinto” o caer en el “abismo” de la vida normada por una condición de subordinación. Así, su lírica continúa:

Porque en la mañana al despertar,
todo sucede para volver a comenzar
porque en la mañana al despertar,
aquella flor que me dio su voz

para gritar [...] porque en la mañana al despertar aquella niña que llamó me dio el valor para gritar... (y cuando enuncia esta palabra Nidia grita)...

El grito a que Nidia refiere está asociado a lo que ella siente en relación a la vida. Es un grito que la visibiliza como mujer, como joven, como artista, como humana. Su posición como mujer joven ante una realidad de violencia que le hace sentir “emociones”, mismas que le dan el valor de gritar frente a una mañana que “comienza”. Su canto, su alzar la voz, deja ver una reflexión política en relación a sí misma frente al contexto de violencia en el que se encuentra. En una conversación informal con Nidia Barajas (2019) me explicó que la mañana que inspiró la creación de esta canción, recibió la llamada de su hermana desde Tijuana; habló con su sobrina, una niña de menos de 10 años que vive en esa ciudad fronteriza, esa ciudad de la que Nidia decidió salir por el contexto de violencia que allí se vive. La flor que inspira su canto es la de una generación de niñas, jóvenes, mujeres que están creciendo con el valor de gritar. La fuerza de su canto, de su enunciación es política, busca mediante su grito recordar(se) a ella y a otras el valor de no callar.

En una entrevista efectuada en el Distrito Federal por Regeneración Radio (2015), Nidia explicaba:

Llevo días meditando ¿por qué no puedo escribir una canción en la que nomás cante suavecito? Siempre caigo en este grito. Pero es la forma en la que puedo sacar lo que siento. En ratos sí me impresiono. Yo creo que los mensajes están ahí y ya uno se conecta con lo que se puede decir del mundo. Estamos en una situación bien loca en el país desde hace mucho tiempo, no puedo pasar mi vida y decir voy a cantar “bésame mucho”. Hay algo que me mueve y es más potente que yo, con toda mi flojera, depresiones y apatía. Sentarme a escribir y buscar una forma de darle cauce a todo este licuado-coctel de emociones que soy (Nidia Barajas, 2015: en línea).

Carmen de la Peza (2001) afirma que “el acto de enunciación que realiza un sujeto cuando canta, es un acontecimiento singular e irrepetible mediante el cual se establece necesariamente una determinación mutua entre el texto de la canción y el contexto en el que

se realiza” (De la Peza, 2001: 31). El contexto que articula la voz y letra de Nidia es México, es la frontera tijuanense, es Juárez, es la violencia, una generación de mujeres que le siguen en ese grito de ser respetadas, es su ser mujer en el rock.

ROCKERAS PELIGROSAS EN LA FRONTERA

La música debe concebirse en sí misma como una sociedad, plena de mediaciones eficaces [...]. La música es algo más que un medio “significante” o “expresivo”. En el plano de la vida cotidiana, la música está asociada con la vida social.

Semán (2015)

El rock además de ser música, también es una expresión sociocultural. Las rockerás lo saben y mediante su *rockear*, sus discursos cobran sentido. En este artículo la música se aborda como un espacio social (Semán, 2015; Vila, 2000) que es habitado por las rockerás para reflexionar sobre sí mismas, sobre su *ser mujer*, su *ser joven* y la significación que el cuerpo y la sexualidad adquieren en ese proceso. Así, entiendo al rock como música que es parte de la vida social (DeNora, 2000) y enmarca un contexto complejo en el cual las rockerás a gran escala constituyen nuevas identidades y subjetividades femeninas juveniles. En este sentido, hablo del rock, también como productor de subjetividades políticas (De la Peza, 2011), el énfasis de las líricas enunciadas por mujeres jóvenes nos proporciona la posibilidad para comprender el “contexto material de las desiguales relaciones de fuerza y poder” (Grossberg, 2009: 32) que de manera “generizada” se produce y existe en contextos específicos, en este caso en México.

De esta manera, explico al rock¹² desde una paradoja que tiene impacto en las relaciones socioculturales que configuran el contexto de sus canciones. Por un lado, como una cultura juvenil (Valenzuela, 1999; Urteaga, 1998) que surge, a mediados de los años cincuenta, de forma “alternativa” y “contracultural” al *adultocentrismo* dominante en Estados Unidos en esa época (Zolov, 2000; Urteaga, 1998; Agustín,

1996)¹³ y que, simultáneamente, dejaba ver, y lo sigue haciendo, la dominación de símbolos masculinos en sus prácticas, es decir, como una tecnología de género (De Lauretis, 1996) compuesta por mecanismos de control y poder que producen representaciones femeninas y masculinas.¹⁴ Por otro lado, también el rock y sus escenarios son parte de un contexto que posibilita (Restrepo, 2012), en ciertos momentos y situaciones, la configuración de subjetividades políticas (De la Peza, 2014), en este caso, de las rockerás de Tijuana y de la Ciudad de México.

Es así que el contexto del que aquí hablo se articula a una serie de complejidades donde varios espacios y relaciones sociales se ven implicados entre sí en constantes relaciones de poder. Las mujeres al ser parte del rock, participan en dinámicas sociales establecidas en prácticas rockerás, por ejemplo, las tocadas o conciertos de las bandas de rock se dan en espacios, muchas veces, nocturnos, considerados dentro de la norma de género no propios para ellas.

El rock es parte de un contexto que se articula a una “densa red de relaciones constituyentes de cualquier práctica, evento o representación” (Restrepo, 2012: 133) que obedece a normatividades que operan en los cuerpos, actitudes y representaciones en una cultura dominada por la norma patriarcal. Pero, el rock, del que aquí hablo, no está aislado, es producido en Tijuana y la Ciudad de México.

Aunque es innegable la presencia de las mujeres en esta expresión cultural, las representaciones dominantes las limitan a los roles de *fans*, *groupies* y/o coristas (Estrada, 2000), funciones identificadas como secundarias, casi siempre al servicio de símbolos y metáforas masculinas. Esto ha provocado que las mujeres que hacen rock y que no se identifican con ninguna de estas categorías, tengan que negociar constantemente y de múltiples maneras su carácter de sujetos de enunciación más allá de mero adorno dentro de una banda. Es decir, posicionarse como una sujeto que “puede” y “sabe” *hacer* y *ser* una “buena” rockerá. Desde esta visión, los escenarios de rock de la Ciudad de México y Tijuana no están exentos de la existencia de mecanismos de

poder que norman *ser mujer joven y ser rockera* apegados a contextos geopolíticos y simbólicos que se presentan con una riqueza multicultural y de frontera.

En este análisis considero que tanto Tijuana como la Ciudad de México son ciudades fronterizas en un sentido cultural (aunque Tijuana lo es además en un sentido geográfico). En relación a la constitución simbólica que atraviesa la realidad, tanto de Tijuana como en la Ciudad de México, vinculada con las líneas que dividen, diferencian y asemejan a las y los sujetos colectivos y/o culturas (Hopenhaym, 2012). En este sentido las fronteras culturales, *el borde*, de las ciudades también genera las fronteras colectivas e individuales del rock. Y es que la frontera que se vive cotidianamente en Tijuana y en Ciudad de México, se encuentra permeada de un ir y venir de diferencias y similitudes que se comparten, pero también se conflictuan entre el “yo y los otros”. La frontera cultural de las ciudades que aquí refiero tiene efectos en las identidades y en las subjetividades de las rockerás, y por ende, en sus discursos y prácticas. “Entonces, las identidades constituyen y se constituyen en contextos e interacciones específicas, lo que sugiere leer la alteridad como la cara indisoluble de la identidad, como la construcción de la imagen de los otros” (Mendoza, 2007: 164).

En el rock, las ciudades se narran a través de las y los jóvenes, se materializan en los bares, las cochertas, los patios de casa, en la calle y en cualquier lugar que se toma para rockear. No podemos ignorar que tanto Tijuana como la Ciudad de México han sido históricamente permeadas por la música rockera. Y es que si bien el rock surge en Estados Unidos y en Londres, en México, es Tijuana “la cuna” (Valenzuela 1999; Agustín 1996) y puerta de entrada de este fenómeno musical al país. Además, en esta ciudad se encierran simbolismos culturales que la han marcado como multifacética, multicultural y rica en diversidad de ideas artísticas y musicales, fuertemente influenciada por lo *gringo*.¹⁵ Por otro lado, la Ciudad de México ha representado, desde los años sesenta, la ciudad que impulsa la entrada a la industria cultural (Urteaga, 1998) nacional artística y en consecuencia un

impulso para las bandas de rock que buscan darse a conocer de forma nacional, internacional y masiva.

México ha sido un país fuertemente centralista, así que no es novedad que la Ciudad de México represente una multiculturalidad alimentada del famoso sueño de progreso de “vivir en la capital”. Es así que tanto Tijuana como el Distrito Federal hacen evidentes dos plataformas y espacios mediáticos simbólicos para cumplir dos sueños: “el americano”, en el caso de Tijuana como ciudad de paso y germen simbólico de biculturalidad; y en el caso del Distrito Federal “el centralista-citadino”.

Además, la relación que ha existido entre las bandas de rock de Tijuana y la Ciudad de México ha sido constante desde la década de los setenta. Las bandas tijuanenses comenzaron a tener comunicación con las del centro del país impulsadas en gran medida por la representación del *rock star*, la cual provocó en las rockerás y los rockeros tijuanenses y mexicanos el deseo de “ser estrellas” e insertarse en la industria cultural de los medios de comunicación masivos del centro del país. La industria cultural, al apropiarse de la imagen rockera, domesticó y comercializó su rebeldía convirtiéndola en una mercancía de consumo (Urteaga, 1998). Fue entonces, cuando la mercantilización del rock provocó que las bandas gestionarán de forma autogestiva sus espacios y medios para dar a conocer su música, para conocerse entre sí y alimentar el escenario con redes de apoyo que pululaban entre Tijuana y la Ciudad de México.

Teniendo en cuenta que culturalmente las prácticas alrededor de los roles sexuales definen en gran medida las prácticas juveniles (Feixa, 1998), en los contextos antes señalados las jóvenes y sus prácticas no son un asunto marginal. Angela McRobbie y Jenny Garber (1997) aseguran que las jóvenes, aún en contextos contraculturales y de “subculturas”, se enfrentan a relaciones de poder en las que luchan por un reconocimiento dentro de las mismas. Así las mujeres en el rock, aseguran Frith y McRobbie (1990 [1975]), se mueven en un contexto donde el *cock rock* (rock fálico) las obliga muchas veces a masculinizarse, o bien, a feminizarse de forma “atractiva” *para los*

otros. Para estos autores, el rock es masculino, es un fenómeno ideológico y cultural mediante el cual los “sujetos” constituyen su sexualidad como íntima para las mujeres y pública para los hombres.

Así, las rockerás se enfrentan a dinámicas del rock que muchas veces obstaculizan su participación, y otras las discriminan y limitan por su condición de *género* y *juventud*, pero que, por otro lado les permiten resignificar su presencia y representación como mujeres jóvenes. En este contexto, Las Navajas cantan “Somos peligrosas”. Esta banda de la Ciudad de México está compuesta por cuatro jóvenes: Dementia Sinner (voz y guitarra), Jenny Bombo (Guitarra y voz), Jenny Pak (Bajo y coros) y Gretch (Batería). Ellas componen su música con sonidos influenciados por el *riot girrrl*, *el garage*, *el punk* y *el rock and roll*. Las Navajas tocan en Ciudad de México, desde diciembre de 2011 y nombran a su *rockear* como *filoso*.¹⁶ En “Somos peligrosas”, hablan del *peligro* como adjetivo, no como condición intrínseca de las mujeres que las torna vulnerables, sino como sujetos activas:

Soy peligrosa, cuando salgo a *rolar*,¹⁷
cederás a mis deseos y no te las vas a acabar,
tengo un arma secreta, tengo un arma mortal,
si buscas adrenalina conmigo la vas a encontrar...

Esta canción muestra en el discurso de las rockerás una conciencia de tener el poder de *hacer* realidad sus deseos cuando *salen a la calle*. Ellas saben que “salir a rolar” les permite ejercer el *arma secreta* de las mujeres *que se rebelan* al orden patriarcal. En el discurso normativo, donde las mujeres son consignadas al espacio doméstico, la calle es pública y para ellas significa peligro (una mujer por definición es un *cuerpo vulnerable*). El peligro ha sido un mecanismo de control hacia las mujeres. Y en el cantar de Las Navajas esto da un giro, el peligro es resignificado.



Dementia Sinner, © Óscar Orlando Canseco Martínez.

Las rockerás se convierten en un peligro, porque toman la palabra. Al cantar, enuncian un texto del que son autoras.¹⁸ Para Anzaldúa (1980), cuando las mujeres escriben se convierten en un peligro, pues desde la escritura son autónomas:

¿Por qué me siento tan obligada a escribir? Porque la escritura me salva de esta complacencia que temo. Porque no tengo otra alternativa. Porque tengo que mantener vivo el espíritu de mi rebeldía y de mí misma. Porque el mundo que creo en la escritura me compensa por lo que el mundo real no me da. Al escribir, pongo el mundo en orden, le doy una agarradera para apoderarme de él. Escribo porque la vida no apacigua mis apetitos ni el hambre. Escribo para grabar lo que otros borran cuando hablo, para escribir nuevamente los cuentos malescritos acerca de mí, de ti. Para ser más íntima conmigo misma y contigo. Para descubrirme, preservarme, construirme, para lograr la autonomía (Anzaldua, 1980: en línea)

La canción es palabra y escritura. Las rockerás son peligrosas porque alzan la voz, son peligrosas porque aseguran mediante su discurso que toman el control y por ello con ellas “no te las vas a acabar”. Su *arma secreta es la adrealina* de su autonomía. El peligro no es para ellas, el

peligro está orientado a una cultura permeada por un orden patriarcal, heterosexual, donde su cuerpo y sexualidad, no “deben ser públicos”, por ello *salir a rolar* no es algo “apto” para ellas.

En este sentido si bien *el género* y *la juventud* como categorías normativas participan en la configuración de la realidad, no pueden ser tratadas como estructuras estáticas donde las rockerás son simples “víctimas”. De lo contrario, ellas ejercen su agencia (Risman, 1994; Giddens, 1996), mediante transformaciones y complejidades que devienen de prácticas juveniles, y de la posibilidad de usar al rock como un espacio de subjetivación política (De la Peza, 2014).

“MI LADO ES EL OBSCURO, MI LADO ES EL PLACER”

mi lado es el oscuro, mi lado es el placer,
mi lado es el pecado y es todo
lo que tengo que ofrecer...¹⁹

Hacer alusión al cuerpo y la sexualidad está íntimamente relacionado con entender el significado que tanto la condición de *género* como la de *juventud* complejizan. De acuerdo con Urteaga y Saénz (2012) “el género es uno de los estructuradores más poderosos en la conformación de la juventud” (2012: 5). Por ello, la importancia de reflexionar acerca de cómo han incidido en la realidad y vida cotidiana de las rockerás. Ambas categorías, a pesar de ser vistas de forma crítica, determinan expectativas y mecanismos de poder que configuran representaciones en ellas mismas. Bajo esta visión, considero pertinente abordar al rock como una “tecnología de género” sostenida por discursos institucionales que producen normas de comportamientos y actitudes que recaen en la materialización de cuerpos. Se trata de discursos que además están mediados y normados a través de la sexualidad. En el caso concreto de las rockerás, cuando una *mujer joven* es parte del rock, se presenta en un espacio público, y por ende, su cuerpo en dicho espacio se convierte en público también.

La materialización del cuerpo (Butler, 2001; 2002) de una *mujer joven* se juzga de acuerdo a una concepción generalizada de su sexualidad como ligada exclusivamente a la reproducción. Una mujer joven es una posibilidad de maternidad, de ser esposa: es consignada, por tanto, al espacio doméstico. El ser una *mujer joven* es, pues, mediado por prácticas y discursos de poder institucionales (Urteaga, 2011) como la escuela, el barrio e incluso la industria del entretenimiento, es decir, por representaciones que son sustentadas por tecnologías atravesadas por la heteronormatividad. Así, las representaciones que materializan el cuerpo de las rockeras devienen de tecnologías sociales, apegadas a esencialismos biologicistas.

El cuerpo y la sexualidad de las rockeras han sido colonizados por normas institucionales, por discursos adultocéntricos y patriarcales donde tanto el cuerpo como la sexualidad son sustentados por “relaciones sociales y de poder históricamente constituidas por contextos socioculturales específicos” (Grossberg, 2009) y son usadas como “herramientas para regular y normar asimétricamente las relaciones humanas” (Urteaga y Saénz, 2012: 7).

Contrarrestando las estructuras normativas y con el fin de reconocer la capacidad de agencia de las rockeras, retomo la propuesta de De Lauretis (1993) sobre cómo las y los sujetos logran posicionarse en “puntos excéntricos” en algunos de sus actos. Los “puntos excéntricos” son deslizamientos que ocurren en prácticas cotidianas, son actos micropolíticos que producen fisuras y/o momentos de tensión y permiten negociar la condición de género. En el caso de las rockeras considero que se trata de prácticas ligadas a su cuerpo y sexualidad. Por ejemplo, las mujeres al ser parte de una banda muestran en los discursos de algunas canciones la posibilidad transformadora de esos “puntos excéntricos”, interpelando a la norma patriarcal y adultocéntrica.

Tal es el caso de la canción de “Agua tibia” de Madame Ur y sus hombres, una banda de *jazz, cabaret rock pop* de Tijuana. Esta agrupación es liderada por Azzul Monraz, quien mediante su protagonismo en la misma, construye un *alter ego* de mujer fuerte que

decide sobre su cuerpo y las manifestaciones de su sexualidad (Viera, 2015). Si bien el concepto de *alter ego* es más complejo de lo que aquí se expone, lo he retomado solamente para nombrar la manera en que Azzul construye su “otro yo”, que no deja de ser ella. Su personaje es una mujer fuerte, Azzul se convierte en la Madame Ur cuando se presenta frente a un público mediante una *performance* que produce un halo de erotismo y sensualidad donde ella es sujeto activa, su protagonista exclusiva.

Azzul aprovecha el poder del micrófono en un espacio público y declara lo prohibido: el placer sexual femenino. Su personaje afirma una feminidad que parece estar dentro de la normatividad pero a la vez se sale de ella. Su canción “Agua tibia” describe en voz y experiencia de mujer el placer sexual desde un erotismo que transgrede la norma patriarcal del cuerpo-objeto de mujer:

La sal me quema cuando desnuda me quieres comer
Me pones en agua tibia, caliente [...]
Si te pones bocarriba te puedes ahogar,
Porque este río revienta como mil gatos queriendo abrazar...
Cuando revivo después de almorzada,
Yo quiero aún más, tú me pones bocarriba y
Bocarriba, empieza a nevar...

El erotismo en clave femenina de esta canción no sólo es explícito en la letra sino en la manera de cantarla, en el tono de la voz de la cantante. Azzul, comienza la canción hablando de un cuerpo desnudo, pero ese cuerpo femenino puede ahogar al *otro*, entonces el peligro de la mujer que *decide* vuelve a hacerse presente en las canciones de rockeras excéntricas que desafían un orden que prescribe una sexualidad femenina pasiva, un objeto erótico incapaz de devenir sujeto. Ellas lo hacen con lujo de detalles y en un escenario. Es allí, en ese espacio público, donde es su orgasmo el que importa y marca la culminación del acto sexual que se describe, “nevar” es la metáfora para expresarlo.²⁰

Según Zimbalist (1979), las mujeres que desafían los ideales masculinos (siempre culturales) son consideradas como manipuladoras, como *brujas*, pero también son temidas porque se acercan más a los “poderes de la naturaleza”. Es entonces cuando las mujeres se convierten en *peligrosas, sucias, traicioneras y corruptas*. El problema emerge, sobre todo, cuando descubren su poder desde “su sensualidad corporal”, no para el otro, sino para el placer de ellas mismas, entonces están del “lado oscuro”. Cuando las mujeres son hijas, novias, esposas y madres son inofensivas; en cambio, cuando deciden sobre su cuerpo y sexualidad son un *peligro* para la razón y la cultura misma, porque se vuelven autónomas. Por ello, la *Madame Ur* es un peligro, una atracción peligrosa.

De alguna manera, la sexualidad apropiada y expuesta como parte del placer femenino interpela al *cuerpo de la mujer* caracterizado por una práctica sexual domesticada. La rockera, frente un escenario dominado por símbolos masculinos, desplaza la norma, es una joven excéntrica (Viera, 2015). Descolonizar el cuerpo de la norma mediante la canción tiene efectos que van más allá de ella como sujeto individual. El uso social de la letra de la canción impacta la realidad, es un acto político.

“Lo político es contextualmente específico, esto es, los sitios, los objetos y las formas de la lucha de poder deben entenderse contextualmente” (Restrepo, 2012: 131). El rock es masculino, pero, simultáneamente es un espacio que permite a las rockeras ejercer su agencia, “tocar puntos excéntricos”. En este sentido, *el acto político* es articulado a ciertos contextos, pero siempre cuestionándolos, impulsándolos a reconfiguraciones continuas.

CONCLUSIÓN: “ME GUSTA SER UNA ZORRA”²¹

El cuerpo y la sexualidad son un eje fundamental para la comprensión de lo que la *juventud* y el *género* significan en la realidad sociocultural. En este sentido, hago referencia al cuerpo, en base al discurso que las rockeras crean y emiten y al proceso de su apropiación que manifiestan algunas de ellas. El cuerpo joven, en este caso, no adquiere esa

significación en base a la biologización basada en la edad, sino mediante símbolos estéticos que se plasman en representaciones para producir sujetos jóvenes. El rock, como fenómeno cultural, es un mecanismo que produce *juventud* en sus escenarios, más aún, él mismo necesita de la juventud para (re)producirse como cultura, de allí que ambos discursos se retroalimenten.

¿Pero qué pasa si esas jóvenes son mujeres? ¿Y si son ellas quienes mediante sus discursos y prácticas (re)significan su cuerpo y sexualidad y con esto las posibilidades de ser mujer en un escenario de rock? ¿Será que precisamente el carácter (falo)androcéntrico del imaginario del rock, no deja otra posibilidad de ser escuchadas que recurrir resignificando a los mismos estereotipos de que se sirve el patriarcado para ponerlas en orden? Sí, ¡peligrosas y zorras!,²² como en la canción “Me gusta ser una zorra”, una de las más emblemáticas en la historia de rock femenino a nivel internacional, compuesta e interpretada por primera vez por Las Vulpes, una banda de punk española de mujeres. Las Vulpes retomaron en 1983 la letra de la canción “*i wanna be your dog*”, compuesta en 1967 por la banda estadounidense *The Stooges*,²³ y la contestan como sujetos de enunciación femenina cantando “me gusta ser una zorra”.

En “Me gusta ser una zorra” son ellas quienes deciden autoadscribirse como “zorras”, a pesar de las connotaciones peyorativas (malas mujeres) que posee el término en la cultura popular. Es esta canción de finales de la década de 1980 la que retoma y difunde la banda defensa Blessed Noise.



Patty Blessed Noise, © Óscar Orlando Canseco Martínez.

Las Blessed Noise son una banda femenina de la Ciudad de México, que inicia en mayo de 2009. Sus integrantes son: Arely (vocalista y bajista), Patty (guitarrista y vocalista) y Yoy (coros y batería). Clasifican a su música dentro del rock, en específico del *punk rock*, su sonido busca ser transgresor, ruidoso, y muchas veces “grosero”. Las voces se expresan con mucha energía, también con gritos:

Si tu me vienes hablando de amor,
Que dura es la vida, cual caballo me guía.
Permíteme que te de mi opinión,
Mira, imbécil, que te den por culo.
Me gusta ser una zorra (x 4)

En esta canción las rockerás no sólo se apropián de su cuerpo, del estigma, de la “mala palabra”, también cuestionan al amor romántico.²⁴

Si “ser una zorra” significa ejercer la sexualidad de forma libre, entonces lo son.

ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ¡Tú cabrón!
Prefiero masturbarme, yo sola en mi cama,
Antes de acostarme con quien me hable del mañana,
Prefiero joder con ejecutivos.
Que te dan la pasta y luego vas al olvido.
Me gusta ser una zorra (bis)
eh, ah, ah, ah, ay, ay, ay, ay, ay, ay,
¡Tú cabrón!

Mediante esta canción, las rockeras, asocian a la sexualidad con el placer, no les interesa generar un plan de vida con una pareja, mucho menos casarse. Ellas expresan en su cantar su posición frente a la idea de la sexualidad –el amor– el futuro, por ello prefieren “masturbase” o “joder con ejecutivos” pues esto no implica el compromiso normado por las expectativas culturales donde la mujer es “romántica” y busca el matrimonio a toda costa. Además de apropiarse de un “ser zorras”, ellas le contestan al otro, lo insultan. De esta manera, la resignificación y/o apropiación de “un insulto” a sí misma se enuncia transgresivo, excéntrico.

Algo parecido sucede con el proyecto artístico que Teresa Garzón (2005) analiza en Perrahabl@ de “Si te dicen perra” (1999) en Lima, Perú. “Si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, porque te pusiste una falda muy corta y traicionera”; “Si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos”; “si tu ex te dice perra está en su derecho, está dolido porque lo dejaste” (Garzón, 2005). Así, tanto el *ser perra*, como la apropiación del *ser zorra*, más que humillar a la mujer, más que subordinarla, más que violentarla, es un acto de enunciación que resignifica a la palabra en sí, que las resignifica a ellas mismas. La posición de las mujeres que enuncian y se enuncian es un acto transgresor, *ser una zorra*, en este sentido es una fractura a la norma, es un punto de fuga.

“La historia de la representación ‘perra’ es, desde hace tiempo, la misma: desde principios del siglo xx se utiliza ‘perra’ para nombrar a las mujeres promiscuas” (Garzón, 2005: 197). Lo mismo sucede con la *zorra*. Cuando las mujeres cantan enuncian, se posicionan, y así sus palabras cobran significado en una realidad que, casi siempre, desde posturas patriarciales y adultas buscan controlar su cuerpo y sexualidad. Las mujeres encuentran la manera de cuestionar el control y el poder que las hace más dependientes, más “objetos”.

Y justamente este análisis también se trata del poder. Las rockeras transforman la realidad que el rock representa en sus prácticas, como una tecnología de género, se apropián de ella, la viven como un espacio donde muestran la posibilidad de cuestionar, de resignificar. Según Eduardo Restrepo, “el poder es más que el ejercicio de ciertas relaciones de fuerza donde las subjetividades, corporalidades y espacialidades son producidas y confrontadas en diversas escalas” (2012: 129).

Las rockeras son mujeres jóvenes que cantan, escriben, son mujeres jóvenes creadoras de cultura (y también la interpelan). El *borde* al que llevan sus palabras nos muestra que estamos en procesos, en constante cambio y que la realidad de la norma de género y juventud no “tiene garantías” (Hall, 2010). Ellas “no se quedan calladas, son peligrosas, les gusta mojarse en ‘Agua tibia’, son unas *zorras*”.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, José (1996), *La contracultura en México: la historia y significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Grijalbo, México.

Anzaldúa, Gloria (1980), “Una carta a escritoras tercermundistas”, en *msyonqui-ciberpoesia-feminista*, <<http://myslide.es/documents/una-carta-a-escritoras-tercermundistas-gloria-anzaldua.html>>, consultado el 13 de octubre de 2015.

Butler, Judith (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, México / Buenos Aires / Madrid.

(2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.

Collignon, María Martha, y Zeyda Rodríguez Morales (2010), “Afectividad y sexualidad entre jóvenes mexicanos: tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo xx”, en Rossana Reguillo (coord.), *Los jóvenes en México*, Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

De la Peza Casares, María del Carmen (2001), *El bolero y la educación sentimental en México*, UAM-Xochimilco / Porrúa, México.

(2014), en *El rock Mexicano: un espacio en disputa*, Tintable / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-Xochimilco), México.

De Lauretis, Teresa (1993), “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”, en María Cangiano y Lindsay DuBois (comps.), *De mujer a género: teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

(1996 [1989]), “La tecnología del género”, en *Mora*, núm. 2, Buenos Aires, pp. 6-34.

DeNora, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Universidad de Cambridge, Nueva York.

Estrada, Tere (2000), *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas 1956-2000*, Instituto Mexicano de la Juventud, México.

Feixa, Carles (1998), *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud (CIEJ)-Causa Joven, México.

Foucault, Michel (1980 [1977]), *The History of Sexuality*, trad. Robert Hurley, vol. I: An Introducción, Vintage Books, Nueva York.

(1990 [1981]), *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós Ibérica / Institut de Ciències de l'Educació-Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona / Buenos Aires / México.

Frith, Simon, y Angela McRobbie (1990 [1975]), “Rock and Sexuality”, en Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop, and*

- the Written Word*, Routledge, Londres / Nueva York.
- Garzón, María Teresa (2005), “Si te dicen perra... tienen razón. Representación, identidad política y ciberfeminismo en ‘Perrahabl@’”, en *Nómadas*, núm. 23, octubre, Universidad Central, Bogotá.
- Giddens, Anthony (1996), “Modernidad y autoidentidad”, en Josetxo Beriain (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad: modernidad, contingencia y riesgo*, Anthropos, Barcelona.
- Grossberg, Lawrence (2009), “El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construcción y complejidad”, en *Tabula Rasa*, núm. 10, enero-junio, Bogotá, pp. 13-48.
- Hall, Stuart (2010), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en los Estudios Culturales*, Pensar. Instituto de estudios sociales y culturales-Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Peruanos/ Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador / Envión, Popayán.
- Hopenhaym, Fernanda (2012), “El género como componente transversal en los estudios culturales”, en *Revista interpretando: Nuevas miradas sobre el acontecer humano*, núm. 4, marzo, recuperado de <<http://www.revistainterpretando.com/noticias/noticia.php?id=55&categoria=4&video=>>, consultado el 31 de marzo de 2014.
- McRobbie, Angela, y Jenny Garber (1997 [1975]), “Girls and Subcultures”, en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Routledge, Londres.
- Mendoza Romero, Nydia (2007), “Ese otro que también me habita: reflexiones sobre la diferencia, el multiculturalismo y la interculturalidad”, en María Teresa Garzón Martínez y Nydia Constanza Mendoza Romero (eds.), *Mundos en disputa: intervenciones en estudios culturales*, Pensar. Instituto de estudios sociales y culturales-Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Reguillo Cruz, Rossana (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Norma, Buenos Aires.
- Restrepo, Eduardo (2012), *Antropología y estudios culturales: disputa y confluencia desde la periferia*, Siglo XXI (Antropológicas), Buenos

Aires.

- Risman, Barbara (2004), “Gender as a Social Structure: Theory Wrestling with Activism”, en *Gender & Society*, vol. 18, núm. 4, agosto, pp. 429-450.
- Semán, Pablo (2015), “Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia”, en *Conferencia Magistral, 3er Encuentro de Jóvenes que Investigan Jóvenes (Enjj)*, agosto, Seminario de Investigación en Juventud (SIJ)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.
- Urteaga, Maritza (1998), *Por los territorios del rock: identidades juveniles y rock mexicano*, núm. 3, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud-Causa Joven / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)-Culturas Populares (Jóvenes), México.
- (2011), *La construcción juvenil de la realidad, jóvenes mexicanos contemporáneos*, UAM-Xochimilco / Juan Pablos, México.
- Urteaga, Maritza, y Mauricio Sáenz (2012), “Juventudes, géneros y sexos. Resituando categorías”, en *Revista del Centro de Investigaciones*-Universidad de La Salle, vol. 10, núm. 37, enero-junio, México, pp. 5-21.
- Valenzuela Arce, José Manuel (1988), *¡A la brava ése!, Identidades juveniles en México: cholos, punks, chavos banda*, Universidad de Guadalajara / Colegio de la Frontera Norte, México.
- (1999), “Caminos del mal: avatares del rock tijuanense. Introducción”, en José Manuel Valenzuela y Gloria González (coords.), *Oye como va: recuento del rock tijuanense*, Conaculta / Centro Cultural Tijuana / Instituto Mexicano de la Juventud, México.
- Vila, Pablo (2000), “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Mabel Piccini, A. Mantecón, y G. Schmilchuk (coords.), *Recepción Artística y Consumo Cultural*, Conaculta / Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas / Juan Pablos, México.

Viera, Merarit (2015), *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana, Abismos / Seminario de Investigación en Juventud-UNAM*, México.

(2018) “Música, juventud y feminismo. Dime quién canta y te diré lo qué pienso”, en Teresa Garzón (ed.), *En tiempos de furia. Ser, hacer, sentir feminismo*, vol. 1. México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, pp. 119-135.

Zimbalist R., Michelle (1979), “Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica”, en Olivia Harris y Kate Young (comps.), *Antropología y feminismo*, Anagrama, Barcelona.

Zolov, Eric (2000), *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, trad. Rafael Vargas Escalantes, Norma, México.

Notas

¹ Cuando realicé mi investigación y mientras redacté este texto (2015), la Ciudad de México era conocida como Distrito Federal o por sus siglas: DFy sus habitantes como defeños, adjetivo que utilicé para nombrar a las rockereras de la capital del país incluidas en esta investigación y también para referirme a la ciudad.

² Posdoctora en Antropología Social, en la líneas de jóvenes en sociedades contemporáneas por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Doctora en Ciencias Sociales, en la línea de Mujer y Relaciones de género por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Actualmente es investigadora del Seminario de Investigación en Juventud de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es docente del posgrado de Antropología Social en la ENAH. Correo: <merarit_alip@hotmail.com>.

³ Fragmento de la canción “Peligrosa” por Las Navajas (2014). “Peligrosa” es el primer sencillo de la banda *Rock and roll Filoso*, México, Distrito Federal, producido por Oswaldo ‘Oz’ Blanco y grabado en Oz Recording Studio. Con la intención de introducir a este escrito como *un peligro* es que utilizo el fragmento de esta canción. Las jóvenes que en esta reflexión son visibilizadas son peligrosas y este escrito también tiene la intención de serlo.

⁴ Utilizo de forma deliberada la palabra “música” para definir el acto de las mujeres que ejecutan un instrumento o cantan. Tengo el conocimiento de que esto puede ser una falta gramatical, según la Academia de la Lengua Española; sin embargo, como un acto político y desde la metodología feminista, reivindico en el contexto de este escrito dicha significación. Sobre todo busco visibilizar la práctica musical femenina.

⁵ En este sentido, hablo de “lo juvenil” en relación a las condiciones que engloban la realidad sociocultural de las y los jóvenes, en este caso, en la problemática del rock. Lo juvenil, se relaciona a la abstracción del discurso que se configura sobre el ser joven. Lo juvenil, como parte

de la condición determinada por la juventud, como categoría normativa, muchas veces dictada desde discursos de poder.

⁶ Cuando hablo de “canciones sobre cuerpo y sexualidad”, lo hago en función de que dichas canciones hacen alusión mediante sus líricas, a veces de manera explícita y otras sugerida, a un discurso relacionado con el cuerpo de mujer y a su sexualidad. Es decir, me interesa rescatar lo que las rockeras en su creación artística y musical desean mostrar, “hacer público”, en el escenario de rock tijuanense y de feño.

⁷ La representación es definida por una serie de significados que, como afirma Teresa de Lauretis (parafraseando a Heath, 1981), “siempre exige[n] no sólo un mecanismo específico de representación sino varios” (De Lauretis, 1996: 56). De allí que los mecanismos que producen la representación y autorrepresentación no sean monolíticos, sino que pueden manifestarse de diversas maneras. Las rockeras construyen entonces, la representación que materializa su cuerpo a partir de los mecanismos que el rock –como tecnología social y de género– pone en acción en su escenario, y la forma en que ellas los experimentan en sus diversas relaciones sociales.

⁸ Makila 69 (2015), “Quedarme callada” (grabada en radio), disponible en <<http://www.regeneracionradio.org/index.php/programas/nosotros-los-de-abajo/item/4612-makila69-un-viaje-electroacustico-a-la-esperanza>>, consultado el 28 de septiembre de 2015.

⁹ La autora haciendo referencia a la canción de amor.

¹⁰ Es importante mencionar que Nidia Barajas ha sido parte del rock local tijuanense de manera destacada e ininterrumpida. Ha formado varias bandas y es reconocida en los escenarios locales. También se ha desempeñado con éxito como solista.

¹¹ En este artículo no analizaré esta canción. Sin embargo, cabe resaltar que la letra de la misma reflexiona sobre la necesidad de defender una vida digna. La pobreza, además de hacer alusión a una posición socioeconómica, también es un juego metafórico, que alude a vivir con miedo a ser asesinados, a ser ultrajados, y sobre todo a ser privados de “nuestra libertad a ser felices”.

¹² Hablo del rock desde diferentes estilos musicales. El parámetro para incluir a las rockeras en este análisis es que ellas adscriban su producción musical como parte del escenario de rock en Tijuana o la Ciudad de México. No me interesa ver cómo impacta el estilo de rock desde una perspectiva estética. Observo más bien al rock desde un análisis social. La idea es partir del uso social que la música (Semán, 2015) tiene y su forma de intervención en las identidades y experiencias de las y los sujetos.

¹³ En Estados Unidos el origen del rock se relaciona con las influencias de la música afroamericana desde mediados de la década de 1940, mediante estilos como el *soul*, el *blues* y el *gospel* con letras del lamento ante las múltiples y variadas consecuencias del racismo sobre este sector de la población estadounidense (Agustín, 1996; Valenzuela, 1999).

¹⁴ Para un estudio del rock como tecnología de género véase Viera (2015).

¹⁵ Con esto recurro a una expresión local que hace referencia, con toda su carga de sentido, a las influencias del vecino del norte.

¹⁶ Veáse Oz Recording, “Rock and roll filoso de Las Navajas”. Recuperado de <<http://ozrecording.com/site/rock-roll-filoso-de-las-navajas/>>, consultado el 1 de octubre de 2015.

¹⁷ Salir a la calle, a pasear, salir de casa...

¹⁸ Sobre el peligro de las mujeres que escriben véase en este libro el capítulo de Claudia Soledad Gómez Cañoles.

¹⁹ El título de este apartado y su epígrafe son fragmentos de la canción “Venada” de Madame Ur y sus hombres, (2011) “Venada”, segundo sencillo *Animal man*. Tijuana, B.C.: Sello Independiente.

²⁰ Véase el capítulo de Luiza Rocha Rabello en este libro.

²¹ Las Vulpes (1983) “Me gusta ser una Zorra”, en *Inkisición*, España, Munster Records. Esta canción fue retomada por la banda femenina del Distrito Federal, Blessed Noise.

²² La palabra zorra tiene una significación peyorativa en el discurso social. Una zorra es una mujer que no tiene recato de su sexualidad, que se acuesta con quien quiere y no obedece a los patrones normados de sexualidad vinculada con el matrimonio, la maternidad o la monogamia.

²³ La canción de The Stooges dice:

Un caos, te quiero aquí en mi habitación,
Ahora vamos a estar cara a cara y
voy a poner la derecha abajo, en mi lugar favorito.

Y ahora quiero ser tu perro, ahora quiero ser tu perro... (X2)

Ahora estoy listo para cerrar los ojos y
ahora estoy listo para cerrar mi mente y
ahora estoy listo para sentir tu mano y
perder mi corazón, en las ardientes arenas...

Y ahora quiero ser tu perro, ahora quiero ser tu perro... (X2)

(Traducción de la autora).

²⁴ Sobre una crítica de amor romántico véase el capítulo de Luiza Rocha Rabello sobre “la cuerpa” y la apropiación rebelde de la misma.

LO FEMENINO COMO ESTRATEGIA DE ACCIÓN POLÍTICA Y CULTURAL EN LA PRÁCTICA DEL *GRAFFITI*¹

*Luisa Fernanda Hernández Herse*²

CALLE, MUJERES Y PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA PRÁCTICA DEL *GRAFFITI*

El *graffiti* es una expresión gráfica con presencia en prácticamente todas las que se podrían considerar las ciudades más importantes del mundo.³ Se encuentra vinculada a una práctica contestataria, clandestina –incluso ilegal–, estética, pública aunque anónima, que conlleva riesgo y algunos la consideran vandálica. Estas características se han mantenido en su diseminación en el mundo globalizado y lo han proyectado como una práctica de predominancia masculina, no sólo porque la presencia de varones ha superado en número al de las mujeres, sino porque estas características, encuadradas en un sistema de género⁴ heteronormativo que asigna significados a lo masculino y lo femenino –sus categorías por excelencia–, son asociadas al género masculino, naturalizando tanto la participación de los varones como la invisibilización de las mujeres, estableciendo que son ellos sus protagonistas por autonomía.

Es posible definir al *graffiti* como una expresión creativa que tiene lugar en la calle, pero para los fines de esta investigación lo defino como práctica cultural con el fin de ingresar “al contexto material de las relaciones desiguales de fuerza y poder” (Grossberg, 2009: 32) que le constituyen y que han sido fijadas particularmente en representaciones⁵ de género que interpelan a las mujeres que se adscriben a esta práctica juvenil,⁶ como se verá más adelante.

Lo que se pretende abordar aquí como “lo cultural” del *graffiti* es, en términos generales, “una zona de atravesamientos entre discurso, significación, identidades, poder, hegemonía, subjetividad e imaginarios” (Richard, 2010: 12), enfoque proporcionado por los estudios culturales,⁷ donde el interés por comprender las diversas formas de

cultura contemporánea y su relación con el poder se transforma en un objeto de estudio válido para la investigación social.

La apuesta teórico-política de los estudios culturales busca comprometer la práctica intelectual que produce conocimiento con una intervención que promueva cambios sociales, y arroje luz sobre nuevos agentes que, de hecho, se encuentran politizando las relaciones entre la cultura y el poder desde sus propios y poco visibles campos de acción, como considero algunas escritoras de *graffiti* están haciendo actualmente. De acuerdo con Eduardo Restrepo:

El propósito de esta comprensión es la intervención, entendida ésta última como el socavamiento del “sentido común” desde donde operan y se afincan las relaciones de dominación, como la interrupción de la operación y constitución de ciertas subjetividades asociadas a la reproducción de tales relaciones, como la posibilidad de posicionar sujetos políticos existentes o imaginar la emergencia de nuevos sujetos políticos y ámbitos de politización (Restrepo, 2009: 12).

Según Barker (2004), el estudio de la cultura ha estado íntimamente relacionado con la indagación sobre las maneras en que las personas crean sentido de forma socialmente compartida a través de signos, principalmente los del lenguaje. El sentido “es construido, producido. Es el resultado de una práctica significante” (Hall, 2010: 453). Es por lo anterior que “para entender la cultura, necesitamos explorar cómo el sentido es producido simbólicamente en el lenguaje como un ‘sistema significante’ de representación” (Barker, 2008: 7).

Aunque también los estudios culturales “ven la cultura (de forma antropológica) como un conjunto de ‘textos vividos’ y artefactos culturales” (De Lima, 1999: 70). Es decir que para comprender cómo el mundo es construido y representado, no basta con explorarlo a nivel simbólico, ya que: “las representaciones y significados culturales tienen cierta materialidad, se encuentran incrustados en sonidos, inscripciones, objetos, imágenes, libros, revistas y programas de televisión” (Barker, 2008: 8). Por lo anterior, con cultura me referiré a “las prácticas significantes de representación situadas dentro de contextos sociales y materiales de producción, circulación y recepción específicos” (Barker, 2004: 45).

Al definir al *graffiti* como una práctica cultural, estoy aludiendo al conjunto de prácticas significantes de representación que son creadas, movilizadas y consumidas en el contexto particular del *graffiti* mexicano, que producen sentido para quienes comparten sus significados y que “se materializan en la experiencia de individuos concretos, por lo cual, una práctica cultural está atravesada siempre por el género” (Hernández, 2012: 136).

En las formaciones discursivas que se producen desde la hegemonía (masculina) de esta práctica –nombradas tanto por hombres como por mujeres–, se suele decir que “el *graffiti* no tiene género” o que no es importante, para evitar la discusión sobre la negación y rechazo de aquello que se considera femenino.⁸ Lo que he observado en la experiencia de algunas escritoras de *graffiti* de reconocida trayectoria⁹ es que, si mostrarse “femenina” conlleva discriminación, parecería lógico que señalar el género en esta práctica (es decir, dar cuenta que sus protagonistas son sujetos sexuados y generizados) sea inaceptable, ya que “ser mujer” –entiéndase esto último como representar lo femenino hegemónico–, se ha equiparado con una incapacidad para hacer *graffiti*.

Sin embargo, es posible que “lo femenino”¹⁰ esté cobrando otro significado cuando el *graffiti* es llevado a cabo por grupos organizados de *escritoras de graffiti*¹¹ y otras a título individual. Pero, ¿qué es “lo femenino” para estas jóvenes? ¿Qué sucede con lo femenino en una práctica cultural como el *graffiti*, cuya discursividad suele naturalizar la producción masculina? Podría ser que “lo femenino” se esté perfilando de forma incipiente como una bandera política feminista que promueve la unión e impulsa la creación cultural entre estas jóvenes, desafiando el androcentrismo subyacente a esta práctica cultural en México.

EL CONTEXTO DEL GRAFFITI MEXICANO

El contexto que a mí se me presentó como lugar de descubrimiento y posible intervención, es uno en el que las presencias y las ausencias están en constante tensión. Se puede decir que el objetivo principal del *graffiti* consiste en hacerse presente en el espacio público a través de

una expresión gráfica, lo cual se logra desde el anonimato, sin ser visto. Tal condición aparece como fundante en los significados que el *graffiti* tiene para quienes lo practican, pues el acto de escribir con pintura en las paredes y no ser descubierto, expresa la habilidad y destrezas de su autor para desafiar el orden de lo legítimo y lo legal en el espacio público.

Sin embargo, este anonimato no es permanente. Entre la comunidad de escritores de *graffiti* hay un momento paraemerger como figura pública gracias al pseudónimo (conocido como *tag* o firma) que cada quien elige para inscribirlo en el espacio público y que funciona como marca primaria de identidad individual y signo de pertenencia a un ámbito cultural. El lugar de las mujeres en el *graffiti* pone aún en mayor tensión este juego de presencias y ausencias, pues aunque ellas también salen de noche, pintan el metro o lugares altamente vigilados que conllevan riesgo, intervienen las paredes y el mobiliario urbano y cargan sus latas de aerosol por las calles, hay una serie de mecanismos que simplemente las hacen invisibles como participantes activas de esa cultura, es decir, como creadoras de *graffiti*.

Dadas las condiciones de clandestinidad e incluso de ilegalidad que son parte de la práctica del *graffiti*, se vuelve necesario planear la acción callejera con el fin de considerar todos los elementos de riesgo que deben ser considerados para lograr inscribir un *graffiti* en la pared. Es por esta razón que las y los escritores de *graffiti* forman grupos conocidos como *crews*. La figura del *crew* es central en la conformación del *graffiti* como práctica cultural al menos, en dos sentidos: el simbólico, pues los nombres que se asignan a estas agrupaciones expresan la identidad de sus integrantes y del movimiento en sí – funcionando como la segunda marca cultural más importante después del *tag*; y como base de organización social que define y ejecuta las reglas del *graffiti*, de forma jerárquica y estratégica para la acción clandestina en la calle.

La práctica cultural objeto de esta investigación, exige ciertos elementos materiales y simbólicos para ser ejecutada (Hernández,

2012), como estar dispuesto a competir por realizar el mejor *graffiti*, arriesgarse a realizarlo de noche, ensuciarse con pintura en aerosol, contar con tiempo para pasarlo en las calles, tener habilidad para correr rápido, buscar sentir adrenalina; asumir una postura contestataria al orden público, a la propiedad privada, ante la autoridad familiar o judicial incluso, ante instituciones como el arte; verse a sí mismo(a) como transgresor(a) o asumir el vandalismo. Estos elementos, por estar inscritos en un sistema de género que los asume hacia lo masculino, denotan el androcentrismo con que esta práctica ha venido funcionando, poniendo límites –materiales y simbólicos– a la participación de las mujeres.

Debido a su centralidad masculina, hay una dificultad intrínseca para dar lugar a la actuación de las mujeres que se observa en prácticas discriminatorias hacia las graffiteras, como la negación de espacios gestionados por los varones o la asignación de espacios inferiores y menores –tanto espacial como jerárquicamente– para pintar en el muro, que no sólo ha tendido a limitar las oportunidades que ellas tendrían para aprender y desarrollar su estilo, sino que deja claro que el *graffiti* – como la calle– es un espacio de hombres y para hombres. Esta dificultad para reconocer lo femenino también se puede ver en el hecho de que las escritoras de *graffiti* se encuentren aisladas, atomizadas al interior de la escena y que les sea complicado mirarse como una unidad, lo que se explica por las operaciones del sistema de género heteronormativo que enfrentan a las mujeres y entorpecen el establecimiento de lazos de amistad o apoyo entre ellas.

A nivel simbólico, el rechazo de lo femenino se traduce en figuras discursivas que pretenden fijar a las mujeres a una serie de representaciones hegemónicas de género femenino para nombrarlas como la “novia del graffitero”, la “eterna aprendiz”, una “mujer complaciente”, una “buena hija” o una “mujer indefensa”, y así, quitarles toda fuerza competitiva (Hernández, 2013).

Todo esto ha normalizado relaciones de poder en donde algunas jóvenes se han venido posicionado frente a esta dificultad por enunciar y

reconocer lo femenino en el *graffiti*, contestando de diversas maneras al androcentrismo que le subyace. De este modo, propongo una lectura feminista del sistema de género intrínseco al *graffiti*, como un contexto que organiza y distribuye el poder entre hombres y mujeres en esta práctica cultural, con el objetivo de analizar cómo es que las escritoras – situadas en relaciones materiales, sociales y culturales concretas– se posicionan ante dicha normatividad de género.

La propuesta de *contextualidad radical* propia de los estudios culturales, que implica el ejercicio de comprender los contextos en que se desarrollan los cambios culturales y sus anclajes con estructuras de poder que generan desigualdad, es útil para lograr el objetivo mencionado. Y es que el contexto no es una unidad coherente, sino que expresa la naturalización del poder o bien, “las relaciones que se han establecido por la operación del poder, en los intereses de ciertas posiciones de poder” (Grossberg, 2009: 30) que los estudios culturales se proponen deshacer y rehacer, para poner de manifiesto sus articulaciones. Esto quiere decir que tenemos la tarea de analizar los elementos que constituyen un contexto para abrir la trama y mostrar los hilos que naturalizan posiciones de poder, prácticas significantes y representaciones normativas con las que los sujetos deben identificarse para ser inteligibles en un marco cultural específico.

Por su parte, para la práctica y teoría feministas, es fundamental reconocer aquellas posiciones de un sujeto femenino crítico que se encuentra hoy en día contestando a las representaciones hegemónicas de género, en sociedades como la mexicana. Este sujeto es consciente de la existencia de “la representación de una esencia inherente a todas las mujeres” (De Lauretis, 1996: 16) que le interpela en nombre de “lo femenino” y a la vez, se sabe al margen de la misma, por lo que su lugar de emancipación se encuentra fuertemente enraizado en su subjetividad y en la acción micropolítica cotidiana.

Es desde este enfoque que me acerco a la experiencia de los *crews* de composición femenina, en los que reconocerse como “mujeres que hacen *graffiti*” en una práctica dominada por hombres, en la que han vivido o

presenciado discriminación, ha impulsado la unión entre las jóvenes, la reflexión sobre su condición, así como la búsqueda y creación de redes para la práctica y promoción de su *graffiti*.

MUJERES UNIDAS POR EL GRAFFITI

Algunas escritoras de *graffiti* han venido confrontando el androcentrismo de esta práctica cultural desde sus inicios en México, que se remiten a la década de 1990. Desde entonces y hasta hoy, el *graffiti* ha sido testigo de la aparición de *crews* exclusivos de mujeres como *RX*, *GAS* y *FS* en la Ciudad de México (García, 2008, 92), *ZG* en León (Kif, 2014) o *G2C* en Guadalajara (Sicik, 2014), por poner sólo unos ejemplos.

Con el fin de conocer sus experiencias en torno a la organización entre mujeres, solicité la participación de tres *crews* de composición exclusivamente femenina tanto para entrevistarlas a profundidad¹² como para llevar a cabo una mesa redonda¹³ en la que reflexionaron sobre las vicisitudes y posibilidades del hacer entre mujeres en esta práctica cultural. Las participantes son:

- a. *GSK* de la Ciudad de México. Es uno de los *crews* de mujeres más longevos en la escena del *graffiti*, con presencia en las calles desde 2003. Este *crew* se fue integrando por chicas con distintos perfiles, incluso de diferentes estados del país, pero con el común denominador del gusto por pintar con aerosol. Seif, Tarya, Silka, Rose y Milk fueron de sus primeras integrantes. Es un colectivo marcado por la continua rotación de escritoras, variación en número e integración de otras nuevas, ya que las jóvenes han salido del *crew* por motivos diversos, como la maternidad o dedicarse por completo a una carrera profesional. Actualmente son cinco integrantes y una de ellas vive en la ciudad de León.
- b. *Chulas Klan* de Guadalajara, Jalisco. Empezaron sus actividades en 2005 con *street art*¹⁴ y luego incorporaron el *graffiti*. Sus integrantes son tres escritoras que coincidieron cuando fueron

parte de *Eyos crew*, uno de los más reconocidos en Guadalajara, del cual salieron para conformar el suyo propio. Las escritoras Esho y Yosha comenzaron a pintar siendo muy jóvenes y Sicik empezó más bien cantando rap y bailando break dance, pero al notar el *tag* de Esho en las calles, le parecía un sueño conocerla: “Yo la veía así como, muy grande, ¿sabes? ¿Como la que va delante de ti? Que siempre te inspira y te motiva” (Sicik, 2014). En 2013, el *crew* creció con una nueva integrante.

c. *Female Soul* de León, Guanajuato. Es un colectivo formado por cinco escritoras de *graffiti* y una cantante de rap. Es un *crew* relativamente joven, pues se agruparon en 2011 gracias al impulso de Kif y sus ganas de contar con un grupo de mujeres unidas por el *graffiti* en un marco de respeto y amistad. Kif, Kiddo y Yuvie MC –quien tiene cerca de ocho años rabeando– se conocen cuando coinciden en la escena *hip hop* de León. Prácticamente son ellas tres la base del *crew*, sumándose Sax de España del *crew* transnacional *Stick Up Girls*, y Fiber de Chicago, graffitera *trans* quien contacta a Kif por redes sociales y le pide ser parte de *FS*.

Solicité la participación de estos tres *crews* por considerarlos representativos de la práctica del *graffiti* llevada a cabo por mujeres organizadas con una larga trayectoria (diez años o más), como es el caso de *GSK* y *Chulas Klan*. El caso de *Female Soul* es peculiar, pues aunque es un *crew* con poca trayectoria, ha sido convocado por Kif, una de las principales promotoras en México del *graffiti* hecho por mujeres y creadora del grupo de *Facebook* *Lady's Graff* como se abordará más adelante, de modo que consideré muy importante incluir a su *crew* en este análisis.

Por otro lado, no se puede dejar de observar que el desarrollo del *graffiti* a nivel global ha ido de la mano con el crecimiento de Internet, por lo que no es extraño encontrar cientos de páginas *web* y *blogs* sobre *graffiti*. Si partimos de la idea de Christine Hine de que “el agente de

cambio no es la tecnología en sí misma, sino los usos y la construcción de sentido alrededor de ella” (Hine, 2004: 13) encontramos en algunas de sus plataformas, como las redes sociales, un lugar novedoso para la exploración de los usos y significados que miles de personas dan hoy a Internet. Las redes sociales “controladas y orientadas por sus usuarios [...] se han convertido en plataformas para todo tipo de actividad, no sólo de amistad personal o para charlar, sino para el marketing, el comercio electrónico, la educación, la creatividad cultural” (Castells en Rovira, 2013: 79).

La red social *Facebook*, de acuerdo con Guiomar Rovira, “implica a la vez la producción de la propia imagen y la (re)producción de discursos en el marco de una comunidad virtual” (2013: 80) a partir de lo que sus usuarios comparten en torno a un tema específico. El espacio virtual *Lady's Graff*¹⁵ localizado en *Facebook*, es un ejemplo de cómo esta práctica cultural se ha desplazado hacia Internet, mostrando algunos significados en torno a la unión de las mujeres en este ámbito.

Gracias a esta diversidad de técnicas, tuve acceso a diferentes narraciones de la experiencia de las escritoras de *graffiti* y sus enfrentamientos con las imposiciones de género que han vivido en esta práctica cultural, como veremos a continuación.

¿QUÉ ES LO FEMENINO PARA LAS ESCRITORAS DE *GRAFFITI*?

En una práctica cultural como el *graffiti*, podemos encontrar formaciones discursivas que han naturalizado la participación de los varones, por lo que la presencia de mujeres siempre suscita una apelación a su feminidad, con el fin de mostrarle que no es un sujeto apto para realizar un *graffiti*.

En sus experiencias, estas escritoras organizadas en colectivos de mujeres se han encontrado con alusiones a que ellas “están jugando” al hacer *graffiti*, según comenta Kiddo del crew *Female Soul*: “A los ojos del *graffiti* tú lo puedes intentar, pero lo toman como si una jugara. Piensan que no podemos hacer una *pieza*¹⁶ digna, como que sólo

queremos matar el tiempo en el *graffiti*” (Entrevista a Kiddo, abril de 2014).

Organizarse entre compañeras implica retar a las imposiciones de género que son vividas y presenciadas no sólo en el *graffiti*, sino en la sociedad en general, de acuerdo con Tacha del *crew GSK*:

La organización se complica entre mujeres no sólo en el *graffiti*, por todas esas cargas que tenemos, como la de belleza. Sinceramente, ha habido una serie de problemas entre nosotras, pero estamos acá con siete u ocho años de amistad. El *graffiti* nos ha unido y nos ha permitido liberar eso, cuestionarlo y seguir adelante (Participación de Tacha en mesa redonda, marzo de 2014).

A decir de Kif del *crew Female Soul*:

Yo creo que la competencia entre mujeres no existe nada más en el *graffiti* sino que siempre se ha dado. Tenemos tanta presión encima, tienes que ser buena madre, buena ejecutiva, buena hija y además tienes que ser bonita, siempre estamos tratando de competir con la otra, no somos objetivas, bueno, yo trato de serlo pero a veces caigo (Entrevista a Kif, febrero de 2014).

Al ser interpeladas por “lo femenino”, reconocen la existencia de ciertas representaciones hegemónicas de género cuya asunción les ha sido exigida a ellas y a otras mujeres de forma coextensiva, pero en sus experiencias, se observa que también se cuestionan sobre estas mismas, tratando de sobrellevarlas para lograr mantener una unión entre las integrantes del *crew*.

Al preguntar a las escritoras sobre los motivos que las llevó a buscarse unas a otras y decidir conformar un *crew*, expresan que han logrado unirse y organizarse para la acción callejera, pero que haber conseguido amistad y afectos de aquellas con las que coinciden resultó ser de lo más valioso. De acuerdo con Seif del *crew GSK*: “fue mi necesidad de formar parte de algo. Yo quería conocer personas que pensaran como yo, que lo tomaran en serio y así fui conociendo a cada una y las fui invitando. Tal vez mi papel fue haberlas invitado, pero la amistad fue lo mejor” (Participación de Seif en mesa redonda, marzo de 2014).

Para la cantante de rap Yuvie de *Female Soul*, el entendimiento y la amistad que se proporcionan entre ellas es lo que sostiene al *crew*, más

allá de la exigencia por pintar constantemente, que es intrínseca al *graffiti*:

Yo siento que esto sigue porque somos amigas y porque no nos presionamos por querer sacar algo. A mí no me gusta presionarme para sacar una *rola*,¹⁷ eso tiene que fluir [...]. Yo entiendo que Kiddo tiene que trabajar, que Kif estudia [...]. El *crew* también se mantiene porque entendemos esas partes, que tenemos prioridades, que no sólo es el *graff* (Entrevista a Yuvie, abril de 2014).

En sus relatos, las escritoras también mencionaron actos de discriminación que vivieron en su andar en el *graffiti*, por lo general de parte de otros graffiteros o cuando ellas formaron parte de un *crew* compuesto por varones. Todo esto redundó en una fuerte motivación para unirse y respaldarse, como explica Yosha de *Chulas Klan*:

Platicándolo abiertamente te lo digo, sí hubo como un “hazte para allá tantito, porque nosotros aquí hacemos el movimiento”, y eso pasó cuando ya nos conocíamos las tres, entonces dijimos: “¿quién dijo que los necesitamos?” o sea, vamos haciendo algo para que vean cómo está el rollo, no tanto para darles en la torre sino para beneficiarnos nosotras sin necesidad de estar esperando que nos hablen o que nos inviten (Entrevista a Yosha, marzo de 2014).

Tal unión ha brindado la fuerza necesaria para enfrentar las adversidades que la práctica del *graffiti* impone en particular a las mujeres, pues a nivel simbólico, en el *graffiti* operan formaciones discursivas que buscan fijar a las jóvenes a la representación de la “buena hija” o una “mujer complaciente”, como se puede deducir de lo que Sicik del *crew Chulas Klan* comenta:

A la hora de estar con otras chicas que tienen los mismos retos pues te sientes acompañada y eso ayuda a que se haga una fortaleza. Salir a la calle a pintar de noche, lidiar con la familia, tratar de que te tomen en serio, que no estás ahí porque andes con un graffitero y quieres quedar bien, todo ese tipo de cosas que una como mujer vive dentro del *graffiti* y de pronto estás con estas chicas que se enfrentan a los mismos retos y haces equipo y ¡sucede la magia! (Entrevista a Sicik, marzo de 2014).

Este sentido de acompañamiento entre mujeres, permitió al *crew GSK* desafiar la percepción de que las chicas hacen *graffiti* “por pasar el rato” o por ser “novia del graffitero”, según explica Jackie:

Nos han tirado mucha cagada, desde siempre. Y han surgido *crews* de chicas por aquí y por allá, lo que está raro es que ellas siguen siendo las novias de los graffiteros y nosotras

seguimos, ¿no? GSK nunca se formó por eso, o sea, nos unimos por tener en común la pintura y hasta la fecha es una hermandad bien chida, unida por eso, aunque a veces pintemos y a veces no. Yo creo que nosotras hemos evolucionado por nosotras mismas y eso hace la diferencia entre nosotras y las demás (Entrevista a Jackie, junio de 2014).

Por otro lado, entre estas escritoras organizadas, también se puede ver una aceptación de ciertas representaciones de la feminidad hegemónica en un sentido estético. En un ejercicio de autorepresentación –subjetivación– del género, ellas resignifican “lo femenino” según expresa Sicik:

A mí me encanta ser mujer y disfrutar de lo femenino, cuando hago una pinta y la hago femenina, la disfruto mucho, pero en mis pintas uso tanto colores fuertes como pasteles. Yo no lo voy a negar (lo femenino) porque si lo niego, es como darle razón a la gente que dice que lo femenino es chafa¹⁸ y no es chafa, ¡está chido!¹⁹ (Entrevista a Sicik, marzo de 2014).

La expresión tácita en sus *graffiti* de que son mujeres quienes los realizan, es expresiva de esta resignificación de “lo femenino”:

Me encantan los *tags*,²⁰ sobre todo los sucios, pero le pongo un corazón. Me encanta hacer un cochinero, un 3D,²¹ ¡cabarme una pared! Antes me decían: “¿has visto el vato²² que anda pintando mucho en el centro?”, les decía: “no, soy yo”, entonces busqué poner ese sello de femenino, para que supieran que soy mujer. A mí sí me gusta que se note que lo hizo una mujer porque hay cierto tabú de que los hombres son mejores en el *graffiti* (Participación de Shady del *crew GSK* en mesa redonda, marzo de 2014).

En resumen, la interpelación por “lo femenino” en estos *crews* de mujeres, ha derivado en el reconocimiento positivo de otras que hacen *graffiti* y el establecimiento de lazos de amistad con el fin de pintar; las ha llevado a tomar conciencia de la discriminación por género, ya sea vivida o presenciada; a contestar activamente a la imposición de ciertas representaciones hegemónicas de género contraviniendo algunos de sus preceptos como la subordinación, el tutelaje de las mujeres, la obligatoriedad de la belleza o la buena conducta.

Las experiencias de estas jóvenes, expresan que el señalamiento sobre lo femenino en la práctica del *graffiti* –que puede ser interpretado como un rechazo, un acto de discriminación o una negación de espacios y relaciones– se ha convertido para ellas en momentos que les han permitido reflexionar en torno a las dificultades que tienen las jóvenes

para unirse y formar colectivos para la acción callejera; rechazar las representaciones de género con las cuales supuestamente deben sentirse identificadas, hacer posicionamientos políticos y hasta usos estratégicos del apelativo “femenino”.

LADY'S GRAFF

Uno de los principales rasgos que resaltan al observar la práctica del *graffiti* en las calles, es que por lo general, son hombres quienes participan. Los *crews* típicamente se componen de hombres por completo o llegan a incluir una sola mujer, por lo que la sola agrupación de las mujeres en un *crew* es un fenómeno excepcional.²³ En las *expos*²⁴ se observa lo mismo: la mayoría de sus participantes son hombres. Es probable que frente a tal dispersión, sea difícil para las escritoras de *graffiti* mirarse como parte de una colectividad más amplia en la que ellas están representadas, o reconocerse a sí mismas como una comunidad.

Al parecer, espacios localizados en Internet (virtuales) creados para provocar conexiones entre usuarios, están proponiendo otro tipo de prácticas en el *graffiti*. Si de acuerdo con las reflexiones de Christine Hine en torno a Internet “la cultura y la comunidad no son productos directos de un lugar físico” (2004: 81), entonces la red abre la puerta para analizar los usos e interacciones mediadas²⁵ que se suscitan *online*, como ha sucedido con los sitios web *Fotolog* (un tipo de *blog* gráfico), o las redes sociales *MySpace* y *Facebook*, en las cuales, miles de graffiteros y graffiteras de todo el mundo se han reunido, conformando una comunidad. En estos sitios web, los recursos para hacerse visibles están al alcance de cualquiera que tenga una cuenta –pues son privados pero de acceso gratuito– y comparta su información, ya sea gráfica, escrita, en video o audio.

La emergencia de la figura pública que es parte intrínseca de la práctica del *graffiti* como ya comentaba párrafos arriba, también se da en *Facebook* pues las escritoras crean un perfil²⁶ usando su *tag* o pseudónimo de graffitera para exponer sus creaciones y colaboraciones,

en el que aceptan como “amigos”²⁷ a toda la gente que guste de su trabajo.²⁸ Algunas graffiteras crean una *fanpage* usando su pseudónimo, en donde las personas interesadas no les piden ser sus “amigos”, sino que se vuelven sus fans, haciendo *click* en la opción “me gusta” para tener acceso al contenido de la página, poder hacer comentarios, entre otro tipo de actividad. De este modo, las escritoras que participaron en esta investigación han hecho uso de esta red social para exponer sus creaciones, recurso que aunque está al alcance de hombres y mujeres, brinda una veta particular a las escritoras por ser una ventana para su visibilización en un medio dominado por varones.

De forma simultánea a los procesos de conformación de *crews* de escritoras y a la relevancia que cobra para la práctica del *graffiti* el advenimiento de las plataformas virtuales mencionadas, aparece *Lady's Graff*, una página *web* dedicada exclusivamente a la promoción del *graffiti* hecho por mujeres mexicanas, creada en 2002 por la escritora Kif al notar la falta de representatividad femenina en los espacios de difusión del *graffiti*:

Yo decía, ¿no habrá otras chavas que lo hagan? Pero veía el trabajo de Peste, Dita, Basic, Mona pero era como, del contenido de toda la revista, prácticamente todo era masculino y si ellas salían, era en pequeño. Me preguntaba si ellas no buscaban los espacios o no se los daban (Kif, participación en mesa redonda, marzo de 2014).

Tiempo después, la página *web* migra a un blog y luego a un “grupo cerrado” en *Facebook*, es decir, un espacio de esta red social a cuyo contenido se tiene acceso sólo si una persona es “agregada” por alguien más, por lo que es necesario solicitar la anexión o bien, se puede recibir una invitación para unirse. Kif agregó a más de cien graffiteras quienes han ido agregando a otras, para conformar la comunidad de ciento cuarenta y dos que es hasta el momento, en la que fui incluida por la propia Kif²⁹ en 2012 y cuya actividad he seguido desde entonces. El grupo está integrado por escritoras de *graffiti* de todo el país con alguna trayectoria (entre cinco y quince años pintando) y contemporáneas a Kif –quien tiene más de quince años en el *graffiti*–, entre las que se encuentran incluidas las graffiteras más reconocidas en el medio

mexicano al día de hoy así como las integrantes de los *crews* que participaron en esta investigación.

Se puede decir que el objetivo primario de *Lady's Graff* es compartir, pues las graffiteras publican sus trabajos –aquellos que consideran dignos de mostrar– o bien los más recientes, esperando que a las otras les guste³⁰ lo que ven. Además, el grupo tiene otros usos como llamar a la organización colectiva de eventos, enviarse saludos o invitarse a *expos* de *graffiti*. Dadas sus características de autogestión, las escritoras suben imágenes de sus producciones y *postean*³¹ información de interés, por la necesidad de hacer alianzas para la difusión del trabajo propio y por sentirse parte de un movimiento amplio que las vincula más allá de la acción local. También comparten logros y expresan sus sentimientos y afectividades a las integrantes. En la siguiente publicación, Kif explica a las integrantes la finalidad del grupo (Imagen 1).

Karina Kif
19 de julio de 2012

EY HOLA, ESPERO QUE SE ENCUENTREN BIEN... HACE TIEMPO HABÍA HECHO UN GRUPO SECRETO DE GRAFFITI FEMENINO MEXICANO, PERO NO SÉ QUÉ PASO Y SE BORRÓ. ASÍ ES QUE ÉSTA ES NUEVAMENTE LA VERSIÓN DE LADY'S GRAFF EN FACEBOOK. AQUÍ PODREMOS COMPARTIR TRABAJOS, OPINIONES, ETC. UN ABRAZO PARA TODAS, Y PUEDEN INVITAR A OTRAS GRAFFITERAS MEXICANAS A SER PARTE DE ESTA COMUNIDAD.

Me gusta Comentar

A ti, Desik Sent Melody y 15 personas más les gusta esto. Visto por 118

Mayra Nuñez puedo invitar a una chika de mii estado ke es buenissima en esto del grafty??
19 de julio de 2012 a las 14:21 · Me gusta · 2

Karina Kif Sí, tú invita a quien quieras al grupo... Siempre y cuando sean mujeres graffiteras de México
19 de julio de 2012 a las 14:43 · Me gusta · 1

Escribe un comentario...

Imagen 1. Tomada del grupo de Facebook *Lady's Graff*.

En la conversación siguiente, observamos cómo las usuarias han interpretado el sentido de “compartir” (imagen 2).



Alessandra Morrison
19 de julio de 2012 · Xalapa-Enríquez

Hola a todas ya no conozco a todas las chicas y varias que conocía ya se olvidaron de mi jaja he estado alejada del graffiti hace tiempo pero espero retomarlo...pero graffiti siempre en mi corazón ❤ saludos chicasss 😊

Deuda 😊

Me gusta Comentar

A Karina Kif y 5 personas más les gusta esto. ✓ Visto por 118



Alessandra Morrison Soy de Xalapa, Veracruz y tú 😊
19 de julio de 2012 a las 14:19 · Me gusta · 1



Mayra Nuñez ola yo soy de ags y estoi en las mismas k tuu no conosco a todas las chicas y eh dejado el graffity x un tiempo solo en lo ke nace mi bebe jejeje pero aun asi quisiera qonoserlas y k un dia podamos hacer una pinta masiva todas 😊
19 de julio de 2012 a las 14:20 · Me gusta · 2



Mayra Nuñez sii sii claro bueno en cuanto se puedaa ps cuenten conmigo 😊
19 de julio de 2012 a las 14:23 · Me gusta · 1



Mayra Nuñez mii me gustariaa 😊 pero yo lo levantaria despues xk ps estoi en espera de un bebe jejeje y no puedo pintar 😊
19 de julio de 2012 a las 14:31 · Me gusta · 1



Karina Kif Pues esa es la idea de este grupo, conocernos y compartir 😊
19 de julio de 2012 a las 14:47 · Ya no me gusta · 4

Imagen 2. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.

El valor de este espacio virtual, tal vez se debe inferir al observar aquello que aporta a la práctica del *graffiti* de las jóvenes y que en el espacio físico de la calle no se puede dar. Siguiendo a Hine, “el reto de la etnografía virtual consiste en examinar cómo se configuran los límites y las conexiones, especialmente entre lo ‘virtual’ y lo ‘real’” (2004: 81),³² por lo que a continuación, intentaré presentar un análisis de este grupo como espacio de posibilidades varias para la visibilización de las escritoras, en tanto vía de expresión de “lo femenino” en la práctica del *graffiti*.

El hecho de que las escritoras publiquen sus pintas en *Lady's Graff* ha dado forma a una suerte de galería colectiva que sirve de base para el conocimiento y reconocimiento de otras mujeres que también pintan, pero que están geográficamente distantes, como se puede ver en las siguientes publicaciones (imágenes 3 a 6) subidas al grupo por escritoras de Monterrey, Tamaulipas, Estado de México y Chiapas, que ejemplifican la extensión territorial que el *graffiti* ha alcanzado en el país.

 **Kie Ubeka**
28 de mayo de 2013

Produccion blanco y negro soi de monterrey 😊



Me gusta Comentar

A ti, Karina Kif, Sra Dmente y 6 personas más les gusta esto. ✓ Visto por 100

 **Karina Kif** Me gusta mucho 
28 de mayo de 2013 a las 16:20 · Me gusta · 1

 **Kie Ubeka** Gracias las hise el domingo 😊 pasado
28 de mayo de 2013 a las 16:20 · Me gusta · 1

Imagen 3. Tomada del grupo de Facebook *Lady's Graff*.



Risa Sextile

18 de junio de 2013

un saludo te desde Reynosa



Me gusta

Comentar

A Magenta Pris, PukazulSandia Caf, Nia Fase y 7 personas más les gusta esto.

Visto por 98

Normaa Carrera Un saludos desde veracruz buena pinta

18 de junio de 2013 a las 13:24 · Editado · Me gusta · 2

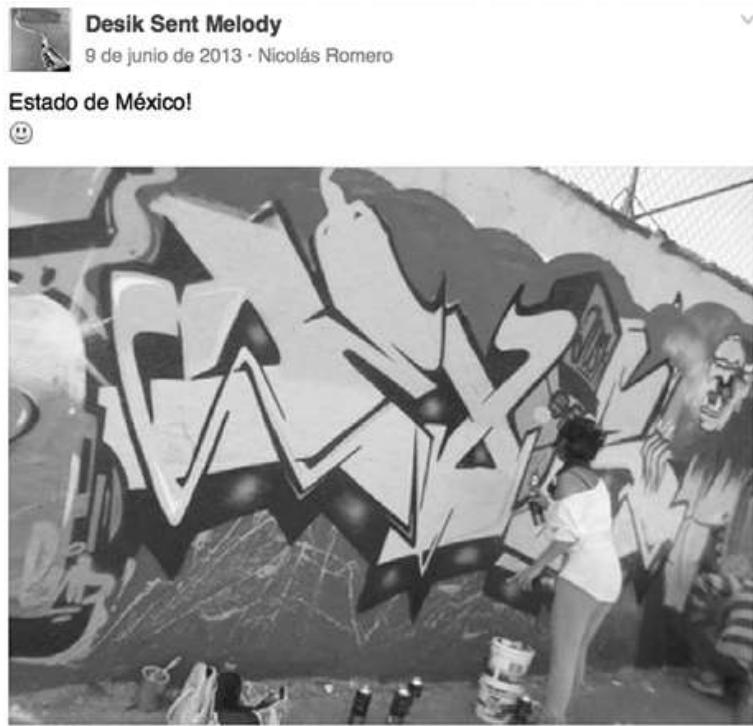
Risa Sextile graxias

18 de junio de 2013 a las 13:25 · Me gusta · 1

Normaa Carrera 😊 de nada

18 de junio de 2013 a las 13:25 · Me gusta · 2

Imagen 4. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.



 Me gusta  Comentar

A Karina Kif, PukazuiSandia Caf, Nia Fase y 8 personas más les gusta ✓ Visto por 98

Imagen 5. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.



Dely Velazquez

5 de agosto de 2013

LIDE, ILI - DESDE CHIAPAS ☺



Me gusta

Comentar

A Karina Kif, Magenta Pris, Brenda Ruiz Yosha y 11 personas más les gusta esto. ✓ Visto por 93

Imagen 6. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.

Por otro lado, el espacio del grupo se presenta como un recurso que las escritoras pueden utilizar para entrar en contacto entre ellas, para reencontrarse con otras que están lejos geográficamente o para mantenerse informadas sobre lo que otras hacen en torno a la práctica del *graffiti*, como se observa en estas publicaciones (imágenes 7 y 8).

 **Normaa Carrera**
25 de abril de 2013

Slaudos chicas cuando quieran caer a cordoba ver.Aqui estamos C:

 Me gusta  Comentar

A Karina Kif, Magenta Pris, PukazulSandia Caf y 6 personas más les gusta esto. ✓ Visto por 103

 **Anaury Nube Sanchez** gracias igual aqui en Tijuana
25 de abril de 2013 a las 18:15 · Me gusta ·  2

 **Normaa Carrera** gracias ñ___ñ aqui estamos
25 de abril de 2013 a las 18:27 · Me gusta ·  2

 **GLoss Otzz** Gracias de lujo igualmente morelia cuando gusten
26 de abril de 2013 a las 0:35 · Me gusta ·  2

 **Karina Kif** ☺
26 de abril de 2013 a las 9:48 · Me gusta ·  1

Imagen 7. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.

 **GLoss Otzz**
14 de abril de 2013

Chikass ire a cozumel y me gustaria saber si alguien es de alla o tienen algun contacto para pintar parillo jeje saludotes

 Me gusta  Comentar

A GLoss Otzz le gusta esto. ✓ Visto por 109

 **Karina Kif** Tal vez Duda Rosas Fonz
15 de abril de 2013 a las 11:19 · Me gusta ·  2

 **GLoss Otzz** Gracias kif un abrazo espero nos veamos muy pronto hermosa
15 de abril de 2013 a las 11:34 · Me gusta ·  2

 **Karina Kif** De nada, sí yo también espero verte pronto amiga... Pasala chido en tierras Mayas... Un abrazote!
15 de abril de 2013 a las 11:34 · Me gusta ·  1

 **GLoss Otzz** Muchas gracias claro k sii ❤
15 de abril de 2013 a las 11:44 · Me gusta ·  2

 **Duda Rosas Fonz** Yo estoy en cancun pero si no se te complica mucho mandame inbox y yo t consigo algo
15 de abril de 2013 a las 11:56 · Me gusta ·  2

 **GLoss Otzz** Muchas gracias duda estoy en contacto contigo yeaah
15 de abril de 2013 a las 12:05 · Me gusta ·  1

 **Duda Rosas Fonz** No de nada si aqui andamos
15 de abril de 2013 a las 12:14 · Me gusta

Imagen 8. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.

El grupo facilita la difusión de eventos, pues al estar congregadas en un mismo lugar, se tiene la certeza de que un gran número de ellas verá el *flyer*²³ publicado, como se observa en las siguientes invitaciones a eventos (imagen 9. Nótese el número de personas a las que llega la publicación, expresada en la frase “visto por”). Yo misma eché mano de este recurso para extenderles una invitación a la mesa redonda que llevé a cabo como parte de esta investigación (imagen 10).



Imagen 9. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.

Luisa Herse



26 de febrero de 2014

Hola a todas!! Las invito a la mesa redonda "Graffiti femenino: organización y acción cultural" que se llevará a cabo el próximo jueves 6 de marzo en la UAM Xochimilco (DF), no falten!! 😊



Me gusta

Comentar

A Urfas Martinez, PukazulSandia Caf y 3 personas más les gusta esto. ✓ Visto por 57

Imagen 10. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.

Lady's Graff es un espacio de mujeres, para mujeres. Esto quiere decir que es creado, controlado y dirigido por mujeres, encabezándolo Kif al ser quien origina el espacio, pero por las características de autogestión propias de *Facebook*, también por las integrantes que lo utilizan. Y es para mujeres porque sus integrantes son sujetos que se identifican a sí mismas como mujeres y porque los contenidos de sus mensajes se dirigen a las graffiteras. En la siguiente publicación, se observa por un lado que aunque se comparten recursos creados por otros –como un reportaje publicado en la revista *Rayarte*– si éstos últimos no han sido agregados al grupo, no pueden ver el contenido ni tienen permiso para interactuar con él (imagen 11, nótese la leyenda en color gris).

Karina Kif compartió la foto de [Rayartehiphop Dvd](#).
20 de enero de 2012

Compren la revista Rayarte, ahí podrán Dita, Mona, Rank y yop... En el evento

Rayartehiphop Dvd

EVENTOS EN TU RED

Y... MÚSICA ALLOS MUER

23 de

los asisti

e interes

Coloqu

en Muse

gos asis

e interes

THE L

5 de n

gos asis

e interes

iración

es en M

os asisti

me interes

Rayartehiphop Dvd no puede ver esta publicación porque no es miembro de Lady's Graff.

Agregar a amigos Mensaje

Español · Privacidad · Condiciones

Publicidad · Opciones de anuncios

Facebook © 2015

Rayartehiphop Dvd con Karina Kif y 22 personas más

Char

Imagen 11. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.

Considero que uno de los recursos más importantes que *Facebook* facilita a las graffiteras es la posibilidad de mirarse como una comunidad que tiene representación en la escena del *graffiti*, a pesar de estar invisibilizada dadas las formaciones discursivas que le constituyen y representan a esta práctica como masculina por definición. La particularidad de esta comunidad es que quienes le dan un mayor uso son mujeres que reconocen en las otras una fuente de poder (Imagen 12) y de unión, graffiteras que a título personal o bien, integrantes de *crews* de composición femenina (imágenes 13 a 16), no titubean en expresar sus alianzas e identificaciones con otras mujeres como se puede inferir de los nombres asignados a algunos *crews* como son: *Female Soul*, *Mujer Estilo Libre Crew*, *CAF* (Cultura y Arte Femenino) o *GSK* (*Girls Skuad Kreatives*).



Eva Montella
17 de abril de 2011

Yeah saludos a todas 😊 puro girl Power

 Me gusta  Comentar

A Karina Kif y Mire Sha les gusta esto.  Visto por 3

Imagen 12. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.



Aida Arce

4 de mayo de 2013

▼

Aida ❤

Mujer, Estilo Libre Crew.



Me gusta

Comentar

A ti, Karina Kif, Magenta Pris, PukazulSandia Caf y 3 personas más

Visto por 103

Imagen 13. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.



Karina Kif

28 de marzo de 2013

♥ FEMALE SOUL CREW: Kiddo, Toska, Kif & Dafne ♥ León, Guanajuato 2013.



Me gusta

Comentar

A ti, PukazulSandia Caf y 8 personas más les gusta esto.

Visto por 109

Imagen 14. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.



PukazulSandia Caf

21 de agosto de 2012

▼

CAF.crew*



Me gusta

Comentar

A ti, Karina Kif, Magenta Pris y 4 personas más les gusta esto.

Visto por 118

Imagen 15. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.



Karina Kif ▶ Lady's Graff
24 de mayo de 2011 •

* Aniversario GSK: Drina . Basic . Self . Zilka . Tiza .
Tarya . Fairy . Betza . Kif * México D.F. 2008.

Me gusta · Comentar · Activar notificaciones · Compartir

Escribe un comentario...

Solicitudes de amistad Ver todas

Michelle Nottoshow
Las Pokánkitsch
es un(a) amigo(a) en común.
 Confirmar amistad

Imagen 16. Tomada del grupo de Facebook *Lady's Graff*.

Cabe mencionar que, si bien el objetivo de Kif al crear *Lady's Graff* (desde sus inicios como página web, pasando por el *blog* y el grupo de *Facebook*), ha sido siempre proporcionar un espacio abierto, libre y de alguna forma democrático para la representación del *graffiti* hecho por mujeres en la escena en amplio (entrevista a Kif, febrero de 2014), esta aspiración se suele ver mediada por varias circunstancias que la aterrizzan en la práctica, como el hecho de que la mayor parte de las interacciones provienen de graffiteras cercanas al círculo de amistades de Kif o de que hay una mayor actividad en el grupo cuando es ella quien publica algo.

En ese sentido, observo que Kif bien podría estar haciendo un papel de “mediadora” de las interacciones que son posibles en ese grupo, cuestión que es de suma importancia, pues si definimos al *graffiti* como una práctica cultural que típicamente “no busca contestar a las imposiciones de género porque se retroalimenta de ellas, le sirven de base para su organización social y simbólica” (Hernández, 2012: 140), cuyo androcentrismo dicta que las mujeres no se pueden ver entre ellas mismas como aliadas –expresado en sus dificultades para mirarse, encontrarse y organizarse–, entonces se hace necesario empezar a

sentar las bases sobre cómo serían unas interacciones no androcéntricas entre mujeres. La siguiente publicación, en la que Kif establece una regla de convivencia en el grupo (que pueden participar otras graffiteras, siempre que se respeten entre todas) es un ejemplo de ello (Imagen 17).

Karina Kif
21 de abril de 2013

Pueden invitar a más personas al grupo si gustan, es un foro abierto para todas, siempre y cuando no se falten al respeto

Me gusta Comentar

A ti y 2 personas más les gusta esto. Visto por 105

Escribe un comentario...

Imagen 17. Tomada del grupo de Facebook *Lady's Graff*.

Si como sugiere Hine (2004), el sentido que tiene Internet es directamente proporcionado por los usos que se hacen de ella y las interacciones sociales que provoca, se puede decir que su vigencia también depende de sus usuarios. Para el caso de *Lady's Graff*, la sola creación del grupo no garantiza su vitalidad, ni la unión que pudiera suscitar entre las integrantes, sino que son las interacciones que suceden las que le dan ese sentido de comunidad, en donde las personas ponen su tiempo, expresan sus afectos y también están sujetas a críticas.

Es importante señalar que lo que también se observa en esta comunidad es que algunas escritoras abandonan el grupo, dejan de escribir o simplemente no interactúan aunque estén registradas como integrantes, lo cual se puede explicar por una dificultad de éstas para identificarse con lo femenino –que va más allá de reconocerse como mujeres en un sentido biológico–, que es abiertamente dicho en este

grupo y cuya enunciación cuestiona el *status quo* androcéntrico del *graffiti*.

Como se puede inferir, hay dos motivos que impulsan a la congregación de las jóvenes en el grupo *Lady's Graff*: uno que se puede llamar afectivo³⁴ y el otro más bien estratégico, con fines de visibilización y vinculación. Las escritoras que confluyen en *Lady's Graff* y que le dan vitalidad con sus interacciones, llegan a ese espacio a partir de nombrarse “mujeres en el *graffiti*”, es decir, de reclamar ese lugar y de reconocer a las otras que participan como compañeras, incluso como amigas, con todo y las imposiciones hegemónicas de género que les interpelan personal y colectivamente.

La aparición de grupos en Facebook como *Lady's Graff* son expresivos de una resignificación y reconocimiento de lo femenino como identidad colectiva en esta práctica. Por ello, no se puede desdeñar el impacto que tiene esa red (ciber) social en la constitución de experiencias comunes entre las personas, mismas que, para el caso del *graffiti*, van cobrando tanta relevancia como las experiencias callejeras que llevan contacto físico.

EL GRAFFITI DE LAS CHICAS

Frente a la pregunta ¿qué es lo femenino?, se infiere que el principal significado que estas jóvenes le atribuyen se refiere a la producción de un objeto cultural (un *graffiti*) realizado por mujeres, que para el caso de *Lady's Graff*, ha servido de soporte a los objetivos de unión y visibilización de este sector. En este significado, se observa cierta reinterpretación de lo femenino hegemónico que permite nombrar y mostrar públicamente a las mujeres accionando en esta práctica cultural –desde las que inician hasta las más expertas y reconocidas– desde un lugar activo y creativo, no secundario ni como espectadoras. Implica, como analiza Merarit Viera en este mismo libro para el caso de las jóvenes rockeras, “posicionarse como una sujeto que ‘puede’ y ‘sabe’”.

Lo anterior, se expresa en la conformación de *crews* de membresía exclusivamente femenina, en donde el acto de mirarse y congregarse

para reconocerse como compañeras desafía el androcentrismo del *graffiti* según el cual, la mediación entre las mujeres la hacen los hombres, por ser ellos quienes han puesto las reglas de “su” espacio y por ser ellos los agentes por excelencia que proporcionan los recursos para que esta práctica tenga lugar. Estas escritoras dejaron de solicitar oportunidades y espacios a los graffiteros en el momento en que empezaron a buscar sus propios recursos, siendo la experiencia, los conocimientos y la pasión de otra mujer por pintar en la calle algunos de los más importantes.

Por otro lado, lo femenino también es referido en las experiencias de las graffiteras a las que tuve acceso en las entrevistas y la mesa redonda, como ciertas características que han sido naturalizadas en las mujeres, es decir, las representaciones hegemónicas de lo femenino específicas del *graffiti*, con las cuales, las escritoras pueden disentir o estar de acuerdo por la vía de la resignificación. Es evidente que rechazan aquellas representaciones de lo femenino vinculadas con la inferioridad, la pasividad o la falta de pericia para pintar o dominar el aerosol; con la pretendida necesidad de cuidado y protección masculinas en la calle; con la noción de que las escritoras “están jugando”, es decir, que no tienen un interés auténtico por pintar ni por desarrollarse en este ámbito; con la supuesta imposibilidad para la organización en torno a la acción callejera y con la sospecha de que no pueden ser amigas, pues ellas mismas son ejemplo de una posición de sujeto femenino que contraviene estos mandatos simbólicos y materiales.

De igual forma, se observa que son críticas en torno a supuestos de competencia –por ser la más bonita– y de enemistad entre mujeres, pero que también pueden llegar a aceptar ciertas representaciones de lo femenino en un plano estético.

Tales representaciones generan consenso entre estas escritoras cuando concuerdan en rechazar lo femenino hegemónico. Sin embargo, el reconocimiento positivo de lo femenino en el *graffiti* llega a provocar desacuerdos y polémica entre las escritoras de *graffiti* en general, incluyendo a las participantes de esta investigación, porque lo

nombrado bajo el paraguas de “lo femenino” –entiéndase, de mujeres– tiene un contrasentido: llamarlo “femenino” remite directamente a la representación hegemónica del género y las escritoras no quieren ser relacionadas con tales representaciones, por lo que existen muchas dudas en torno a nombrarlo de esa forma. Esta operación revela la raíz del androcentrismo en el *graffiti*, que considera exclusivamente la producción masculina como valiosa y por lo tanto, dificulta nombrar la particularidad y diversidad de los aportes de la práctica femenina, a riesgo de ser nuevamente, reetiquetadas y categorizadas como inferiores, no aptas, fuera de lugar.

Lo antes mencionado se observa en el grupo *Lady's Graff* pues he notado que quienes mantienen a la comunidad como un ente vivo gracias a sus publicaciones, son aquellas escritoras que no tienen problema en identificarse con lo femenino, entendido como la particularidad que aportan las prácticas de las mujeres al *graffiti*, porque de alguna manera lo han problematizado y cuestionado, lo han nombrado y lo han hecho explícito en acciones contundentes como conformar *crews* sólo de mujeres o al participar e incluso organizar *expos* sólo de mujeres.³⁵ Este uso político de “lo femenino”, permite congregar a las graffiteras y aportarles un sentido de comunidad, lo cual es sumamente relevante en una práctica de predominancia masculina que tiende a rechazar aquello que identifica como femenino y a las escritoras mismas.

A MODO DE CIERRE

Mi rap no es femenino, sólo es feminista,
no busco el poder porque yo soy una anarquista.

No quiero dominarte, soy una artista,
te embrujan mis palabras porque soy espiritista.
Canción “Bandera negra” (2014) de Rebeca Lane,
cantautora de rap guatemalteca

La incomodidad generalizada que causa la pregunta por lo femenino en el *graffiti* afirma el androcentrismo inherente a esta práctica cultural y,

como ya mencionaba, si para las escritoras de *graffiti* mostrarse “femeninas” ha conllevado discriminación, una lógica heteronormativa indicaría que se debe continuar rechazando aquello que se considera femenino para mantener la “esencia” (masculina) de esta práctica, siendo ésta una política de marginación y subordinación que ha sido seguida tanto por hombres como por mujeres. Si nos salimos de esa lógica, observamos que existe otro tipo de política, una de reivindicación que ha venido redefiniendo “lo femenino” a partir de un ejercicio crítico individual y colectivo, como el realizado por las escritoras de *graffiti* organizadas en colectivos de mujeres que participaron en esta investigación y las escritoras que a título individual le han dado un carácter de comunidad al grupo virtual *Lady's Graff*.

¿Quiere decir esto que existe una política en torno a *lo femenino*? Es posible que estemos frente a una incipiente política que nombra lo femenino de forma estratégica y que se encuentre reconfigurando su significado en estos momentos. Pero a mi parecer, lo que estamos viendo es una política claramente *feminista*, aunque las escritoras de *graffiti* no lo mencionen como tal o no se identifiquen con ese movimiento político. Ellas modifican la práctica cultural en un sentido feminista con su “hacer entre mujeres” –con todo y las tensiones que implica– al unirse ante las descalificaciones de sus pares masculinos y encontrar en el *crew* un soporte que brinda amistad, apoyo, respaldo, conocimientos y prestigio en un contexto cultural androcéntrico. De acuerdo con Jessica N. Pabón “las graffiteras llevan a cabo actos feministas en el escenario de la vida cotidiana cuando se apropián del espacio público, sobrepasan las expectativas de género, toman conciencia entre ellas y se apoyan para mejorar sus habilidades artísticas” (Pabón, 2013: 91).

Si, de acuerdo con Teresa de Lauretis, la construcción del género continua hoy “a través de tecnologías y discursos con poder para controlar el campo de significación social y producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género” (De Lauretis, 1996: 25) entonces los procesos de subjetivación que hacen estas graffiteras contribuyen a modificar la representación hegemónica del género al anteponerse a una

feminidad normativa, mostrando un sujeto femenino crítico que es capaz de hacer uso político de una representación otrora subordinada.

En términos simbólicos, De Lauretis propone que el lugar para el cambio social se localiza en la autodeterminación, que no debe entenderse simplemente como una fuerza volitiva que haría a las mujeres cambiar una vez que llega cierta “toma de conciencia”, sino como un imbricado mecanismo en el que la representación del género y su autorrepresentación (De Lauretis, 1996) es decir, su subjetivación, se encuentran en permanente negociación, activa imposición y activa resistencia.

Como se puede inferir y a la luz de los estudios culturales, la naturalización de la participación, la visión y la producción cultural masculinas en el *graffiti* es el *contexto* en el que las jóvenes graffiteras se han propuesto, en palabras de la artista mexicana Elizabeth Romero, “ganarse la calle” (García, 2008: 18). La redefinición y el uso político de lo femenino, desde una política a todas luces feminista, se presenta como un esfuerzo de desarticulación de este contexto, al develar ciertos nudos que aseguran posiciones de poder (hegemónico masculino) y que las escritoras de *graffiti* organizadas en estos *crews* han venido desatando.

Este análisis es un intento de rearticulación del contexto en que se produce la práctica cultural del *graffiti* en México, uno que no rechaza lo femenino sino que lo incorpora en modo feminista, sin que tenga que ser nombrado de esa forma.

BIBLIOGRAFÍA

- Barker, Chris (2004), *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, SAGE, Londres.
- (2008), *Cultural Studies: Theory and Practice*, SAGE, Londres.
- Bartra, Eli (1994), *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte*, Icaria, Barcelona.
- Baz y Téllez, Margarita (1999), “La entrevista de investigación en el campo de la subjetividad”, en Isabel Jáidar (comp.), *Caleidoscopio de subjetividades*, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)-

- Xochimilco, México.
- De Lauretis, Teresa (1996), “La tecnología del género”, en *Mora*, núm. 2, noviembre, Buenos Aires, pp. 6-34.
- De Lima Costa, Claudia (1999), “Los estudios feministas y los culturales: la crítica cultural feminista en diferentes topografías”, en *Argumentos*, núm. 34, diciembre, México, pp. 67-82.
- García, Laura (2008), *Desbordamientos de una periferia femenina*, Sociedad Dokins, México.
- Grossberg, Lawrence (2009), “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad”, en *Tabula Rasa*, núm. 10, enero-junio, Bogotá, pp. 13-48.
- Hall, Stuart (2010), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador / Envián, Popayán.
- Hernández Herse, Luisa Fernanda (2012), “Aproximaciones al análisis sobre *graffiti* y género en México”, en *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, vol. 2, núm. 2, Almería, pp. 133-141, recuperado de <<http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/hernandez/98>>, consultado el 22 de septiembre de 2014.
- (2013), “Las mujeres no pintan’, Identidades de jóvenes creadoras de *graffiti* en México”, tesis de maestría en Estudios de la Mujer-UAM-Xochimilco, México.
- Hine, Christine (2004), *Etnografía virtual*, colección Nuevas Tecnologías y Sociedad, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona.
- Nochlin, Linda (2007), “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana / Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM, México.
- Pabón N., Jessica (2013), “Be About It: Graffiteras Performing Feminist Community”, en *TDR: The Drama Review*, vol. 57, núm. 3, otoño, Massachusetts, pp. 88-116.
- Pardinas, Felipe (2005), *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, Siglo XXI, México.
- Reguillo Cruz, Rossana (2000), *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*, Norma, Bogotá.

- Restrepo, Eduardo (2009), “Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias”, Universidad Privada en Cali / Pontificia Universidad Javeriana, agosto, Cali, recuperado de <<http://documents.mx/documents/antropologia-y-estudios-culturales-569e7aa3d1d9a.html>>, consultado el 6 de octubre de 2014.
- Richard, Nelly (2010), “Introducción”, en Nelly Richard (ed.), *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*, Universidad de Arte y Ciencias Sociales (Arcis) / Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Santiago de Chile.
- Rovira Sancho, Guiomar (2013), “El 8 de marzo en Facebook: la disputa por el significado del rito del día de la mujer”, en *Versión, Estudios de comunicación y política*, núm. 31, UAM-Xochimilco, México, pp. 91-78.
- Wittig, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, colección G, Egales, Madrid.

Entrevistas

- Entrevista a Kif, febrero de 2014, León, Guanajuato, México.
- Entrevista a Sicik, marzo de 2014, Ciudad de México.
- Entrevista a Yosha, marzo de 2014, Guadalajara, Jalisco, México.
- Entrevista a Yuvie, abril de 2014, León, Guanajuato, México.
- Entrevista a Kiddo, abril de 2014, León, Guanajuato, México.
- Entrevista a Shady, abril de 2014, León, Guanajuato, México.
- Entrevista a Tacha, junio de 2014, Ciudad de México.
- Entrevista a Jackie, junio de 2014, Ciudad de México.
- Páginas de Facebook del grupo *Lady's Graff*: <<https://www.facebook.com/groups/420428404663218/>> y <<https://www.facebook.com/groups/ladysgraff/?fref=ts>>.
- Participación de los crews *GSK*, *Female Soul* y *Chulas Klan* en la mesa redonda “*Graffiti* femenino: organización y acción cultural”, UAM-Xochimilco, 6 de marzo de 2014.
- Participación de Said Dokins en el Coloquio “Murales, resistencias y utopías”, UNAM, 16 de octubre de 2014.
- Video de la canción “Bandera negra” (2014), de Rebeca Lane, recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=4HbsZhzRBfg>>.

Notas

¹Investigación apoyada por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, emisión 29, 2013 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), con el proyecto: “Lo femenino como estrategia de acción político-cultural en la práctica del *graffiti* en México”.

²Maestra en Estudios de la Mujer por la Universidad Autónoma Metropolitana,

Unidad Xochimilco. Becaria del Fonca. Ha escrito otros artículos y presentado en varios congresos los resultados de sus investigaciones entorno a cultura y género en la práctica del *graffiti*. Participa y sigue de cerca las acciones organizadas de graffiteras y jóvenes feministas en México y América Latina. Correo: <loismx@gmail.com>.

³Es controversial afirmar que los orígenes del *graffiti* se remiten únicamente a la práctica de pintar con aerosol trenes en la ciudad de Nueva York a finales de 1960 –como la mayor parte de la bibliografía ha apuntado–. Aunque para el caso mexicano (Dokins, 2014), la estética y sus modos de producción han seguido predominantemente el modelo neoyorquino, fueron más influyentes las prácticas culturales que sucedieron en San Diego o Los Ángeles y que fueron llevadas por las juventudes migrantes que viajaban constantemente hacia México y de regreso a los Estados Unidos.

⁴El género entendido como *tecnología* (De Lauretis, 1996) que produce efectos en los cuerpos y en las relaciones sociales, es siempre un proceso y un producto. Es un proceso porque es la representación social de la relación entre el individuo y los significados atribuidos culturalmente a lo femenino y lo masculino, que despliega los efectos de su discursividad normativa porque se cimenta en la subjetividad. Y es un producto porque esos efectos se materializan en los cuerpos, actitudes, conductas, en el lenguaje y los sentimientos de individuos que se vuelven sujetos femeninos y masculinos en un sistema de género heteronormativo, es decir, que impone la heterosexualidad como “la relación obligatoria social entre el ‘hombre’ y la ‘mujer’” (Wittig, 2006: 51).

⁵Con representación de género me refiero a “la representación de una esencia inherente a todas las mujeres (que puede verse como la Naturaleza, la Madre, el Misterio, la Encarnación del Demón, el Objeto del Deseo y del Conocimiento (masculinos), la Condición Femenina propiamente dicha, la Femineidad, etcétera)” (De Lauretis, 1996: 16).

⁶Lo juvenil entendido como categoría que problematiza la edad para mostrar su construcción social y cultural (Reguillo, 2000).

⁷Principalmente desde su vertiente anglosajona, pero también en sus confluencias con el ejercicio intelectual en Latinoamérica.

⁸Discusión que recuerda a la crítica feminista al arte en torno a las condiciones que tienen las mujeres para la producción en este campo, como la que plantean Linda Nochlin (2007) o Eli Bartra (1994).

⁹Véase Hernández Herse (2013).

¹⁰De acuerdo con Jessica N. Pabón: “Lo femenino refiere a mujeres auto-identificadas como mujeres y no se refiere a una generalización simplista que reduce a las participantes de la investigación a sus determinaciones biológicas” (2013, 89).

¹¹El término “escritor de *graffiti*” es la traducción al español de *graffiti writer*, denominación autóctona con la cual se autonombraron los grupos de jóvenes que escribían su pseudónimo (*tag*) en las paredes y en el metro de Nueva York de finales de 1960. En general, quienes practican el *graffiti* se nombran así; incluso, hay quienes prefieren usar este calificativo en vez del más

extendido “graffitero(a)” pues se le ha considerado como una forma de menosprecio hacia estos y estas jóvenes. También hay quienes se nombran así mismos *graffitero (a)* en un acto de apropiarse de esta figura y quitarle ese sentido peyorativo.

¹² Como señala Margarita Baz, la finalidad de la entrevista es “posibilitar la recreación de una experiencia [...] es recreación, porque en efecto, el construir un relato no puede ser sino una reinención y resignificación de la propia historia” (Baz, 1999: 87). Realicé las entrevistas entre febrero y junio de 2014, en las ciudades de León, Guadalajara y Ciudad de México, mismas que fueron grabadas en audio con el consentimiento de las participantes.

¹³ En tanto “técnica de exposición oral de conocimientos críticos” (Pardinas, 2005: 47) permite conocer y comparar diversos puntos de vista y opiniones especializadas en torno a un tema, que con ayuda de un moderador se va complejizando. La mesa redonda tuvo lugar en marzo de 2014 en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Xochimilco, con el apoyo de la Maestría en Estudios de la Mujer y la moderación de la mesa por la artista visual Laura García.

¹⁴ Se le llaman así a las expresiones de transgresión gráfica que se usan para intervenir el espacio público como son *stickers* (calcomanías), esténcil (plantillas), pósteres, entre otros.

¹⁵ *Lady's Graff* ha encabezado un primer momento en la representación de las escritoras de *graffiti* mexicanas en esta red social. Hoy en día, han surgido diferentes grupos con propósitos similares, a saber: “La mujer en el *graffiti*”, “*Graff Girl*”, “*Girls Graff United*”, “Al estilo femenino”, entre otros.

¹⁶ Es la creación individual del escritor de *graffiti* la que le permite exponer ante los otros su estilo, su técnica y su pericia con el aerosol.

¹⁷ Sinónimo de canción.

¹⁸ De poca calidad o poco valor.

¹⁹ Muy bueno, excelente.

²⁰ Firma del escritor de *graffiti* escrito con letra caligráfica y a una sola tinta.

²¹ Tipo de *graffiti* en el que los escritores provocan efectos de volumen, brillo y profundidad para darle una tercera dimensión a la pieza, que conlleva un alto grado de dificultad y requiere mucha pericia con el aerosol.

²² Hombre joven.

²³ Que no nuevo, pues por ejemplo, en Ciudad de México surge en 1998 el *crew RX*, compuesto sólo por mujeres como respuesta a la discriminación que vivían de parte de algunos graffiteros y también, por la necesidad de contar con un espacio que les permitiera tomar sus propias decisiones en cuanto a dónde pintar, cuándo y con quién.

²⁴ Son los eventos autogestionados por los y las escritores de *graffiti*, en los que se solicitan permisos para pintar en bardas que se encuentran en la vía pública. Asimismo, la adquisición de pintura en aerosol y otros elementos para pintar se hace con recursos propios o patrocinios conseguidos.

²⁵ La mediación es provista por una computadora.

²⁶ El perfil es la página personal de un(a) usuario(a) en esta red social.

²⁷ La interacción por excelencia entre personas que tienen un perfil en Facebook es la amistad. Para estar en contacto con otras personas se debe enviar una “solicitud de amistad” que será aprobada o rechazada por la otra persona.

²⁸ Aunque es posible que tengan otro perfil de carácter más privado con su nombre de pila.

²⁹Cabe mencionar que antes de este grupo cerrado, Kif creó en abril de 2011 el grupo secreto *Lady's Graff* con 87 integrantes y que cuenta con las mismas características de membresía que ya he comentado. De acuerdo con ella en una publicación, menciona que “había dado por perdido” ese grupo, por lo que en julio de 2012 creó otro grupo con el mismo nombre, en el que incluyó a las integrantes del grupo anterior y otras más. En este estudio, hago alusión a ambos grupos.

³⁰Que se expresa al señalar “Me gusta” en una publicación.

³¹De *post* en inglés. Así se le conoce al acto de publicar mensajes, fotos y videos en *Facebook*.

³²Entendiendo por virtual aquello que no tiene soporte físico y por real, la práctica que tiene lugar en la calle.

³³Publicidad impresa que se entrega de mano en mano y cuyo símil virtual puede ser un cartel diseñado que no necesita imprimirse.

³⁴En el sentido de que “[es] el deseo de compartir un determinado sentido de la vida o de la lucha [por ejemplo, entre activistas] el que lleva a formar comunidades emocionales” (Rovira, 2013: 90).

³⁵Como el caso de los festivales de *graffiti* femenino “Feminem” o “Mujer Libre”.

ANEXO



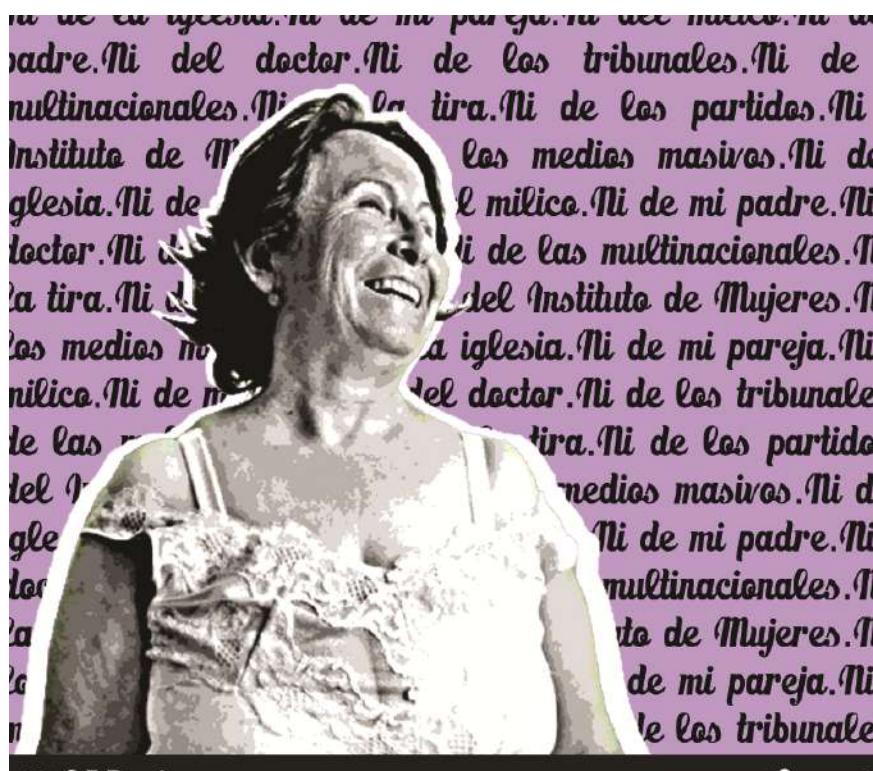
Dorotea (2006) de la serie *Remains of the Day*, de Daniela Edburg.

LA HOGUERA

publicación feminista antipatriarcal n°1



Portada de La Hoguera, núm. 1, 2013.



Mi cuerpo es mío

Contraportada de La Hoguera, núm. 1 (2013).



Makila 69, © Óscar Orlando Canseco Martínez.



Dementia Sinner, © Óscar Orlando Canseco Martínez.



Patty Blessed Noise, © Óscar Orlando Canseco Martínez.

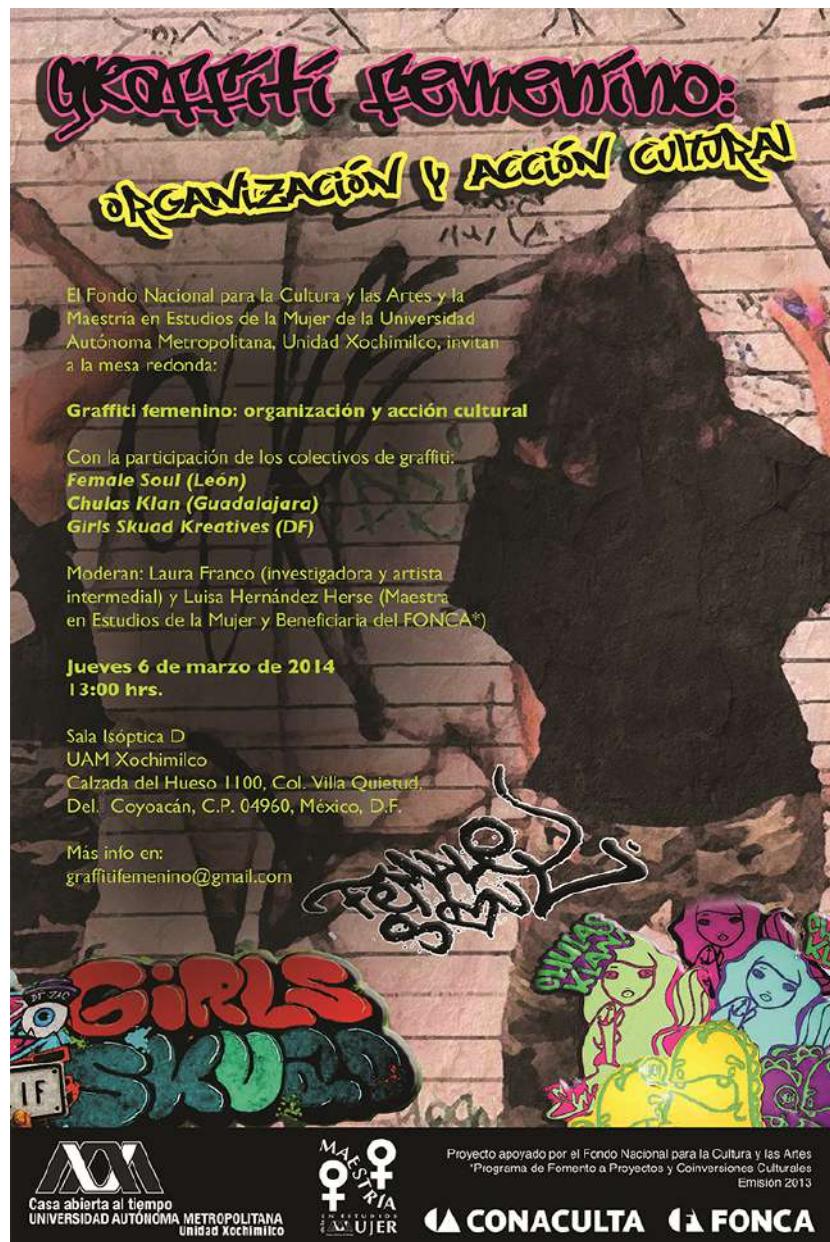
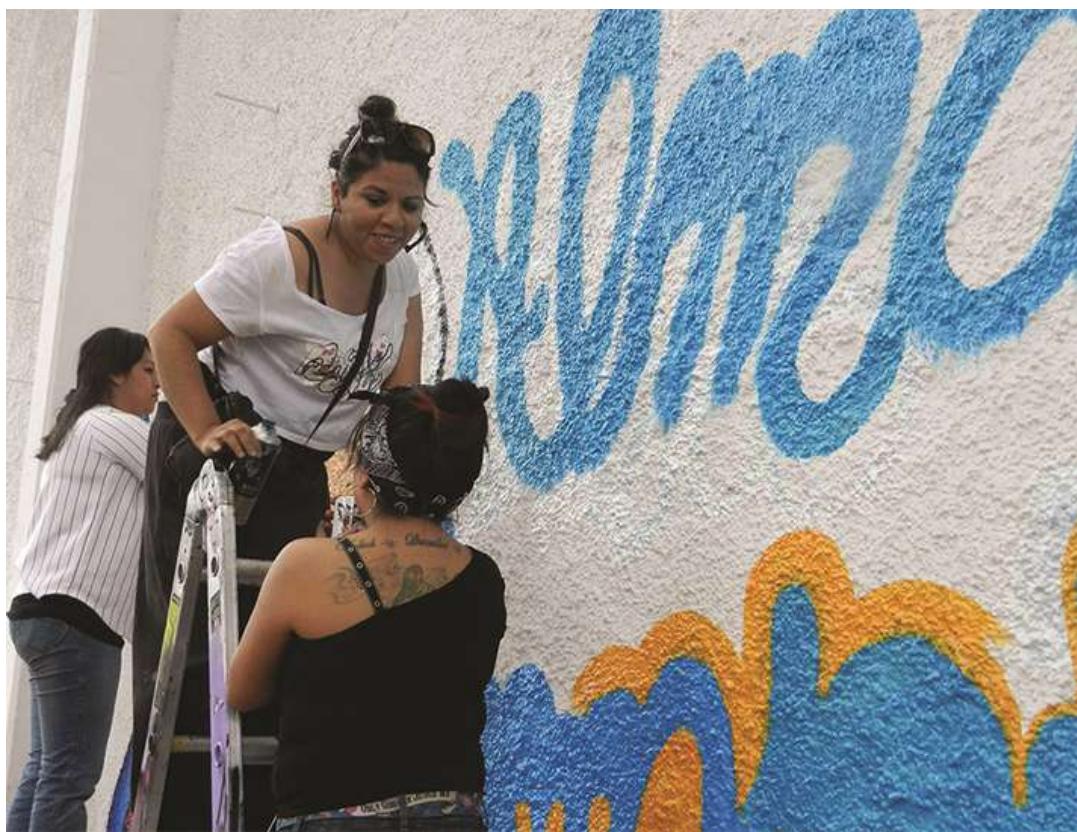


Imagen 10. Tomada del grupo de Facebook Lady's Graff.



Kif, Kiddo (de espaldas) y Bunny (atrás) del crew Female Soul. Foto: Luisa F. Hernández Herse.



Pinta del crew GSK en Ciudad de México. Foto: Luisa F. Hernández Herse.



Pinta del crew GSK Female Soul en León, Guanajuato. Foto: cortesía del crew.



Pinta del crew Chulas Klan en Guadalajara, Jalisco. Foto: cortesía del crew.

Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes, de Mónica Inés Cejas (coordinadora), segunda edición. La edición estuvo al cuidado de David Moreno Soto y Maribel Rodríguez Olivares.

Formación de originales: Casa Prieto Servicios Editoriales.

Versión electrónica: Gabriel Castillo Sánchez.