

# Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI | ESCRITORA E INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

---

## Resumen

¿Es el feminismo la primera vanguardia cultural o, a principios del siglo xx, entre las vanguardias más libertarias y el feminismo hubo una confluencia de ideas y actitudes ante el arte que hizo que mujeres dadaístas y surrealistas aportaran ideas a las artistas feministas de la época y del movimiento de liberación de las mujeres de mediados de siglo? El nadaísmo colombiano y el infrarrealismo mexicano, en la segunda mitad del siglo, aportan claves de la dificultad con que las vanguardias aceptaron en América Latina la producción de las mujeres presentes en sus filas. Las mujeres feministas sin embargo no les guardaron respeto, irreverentes a todo mandato patriarcal. De ahí que fueran en busca de una memoria de sí, apropiándose de un lenguaje que en buena parte se había construido con el afán de rebajarlas.

## Abstract

Colombian “nadaism” and Mexican “infrarealism” in the second half of the century, bring keys of the difficulty from which the vanguards would accept in Latin America the production of the women in their ranks. However feminist women did not have them any respect, irreverent to any patriarchal command. For this reason, they went looking for a memory of themselves, appropriating a language which in part was built with the intention of underestimate women.

**Palabras clave:** Movimiento de liberación de las mujeres, vanguardias, rupturas con las tradiciones, arte feminista.

**Key words:** Women liberation movement, vanguards, tradition breakdowns, feminist art.

**Para citar este artículo:** Gargallo Celentani, Francesca, "Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 39-55.

---

*En esta sociedad en que la mentira está convertida en orden,  
no hay sobre quién triunfar sino sobre uno mismo. La misión  
es no dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio.  
Todo lo que esté consagrado como adorable por el orden  
imperante será examinado y revisado.*

Gonzalo Arango, *Manifiesto Nadaísta*, 1958

**E**l movimiento de liberación de las mujeres, a lo largo de dos siglos, ha propiciado una auténtica revolución en la literatura y las artes visuales. Más allá de sus posicionamientos socialistas, liberales, radicales y anticoloniales, desde perspectivas locales e internacionalistas, ha revelado un carácter transformador de las dinámicas sociales profundas, las que tocan percepciones históricas y ontológicas de las emociones y las ideologías que vertebran los procesos civilizatorios. En sus múltiples puntos de formulación y expansión, grupos diversos de mujeres han dado pie a una crítica social que puede nombrarse con el nombre polifónico y poliémotivo de feminismo. Diferentes entre sí por edad, sexualidad, condición económica, de clase, geográfica, educativa y de sistema político organizativo, esos grupos apuntan a la libertad de las mujeres, lo cual trasciende las ideas de emancipación e igualdad. Ir hacia la libertad implica primeramente una rebeldía ante los obstáculos que se interponen a la posibilidad de alcanzarla, luego criticar los espejismos de la manumisión de una dependencia que se sigue valorando y, finalmente, la construcción autónoma de un modo de relacionarse que acabe con las jerarquías, la primera de ellas de los sistemas de diferenciación entre las personas con base en sus características sexuales.

El feminismo, como movimiento polimorfo, ha puesto en evidencia que la producción simbólica, estética y política de las mujeres, su historicidad y sus valores, han sido sistemáticamente negadas en las culturas de hegemonía masculina con un gran despliegue de formas de violencia, simbólicas, sexuales, legales e ideológicas. Ha cuestionado, por lo tanto, la importancia de la cultura de los grupos dominantes, con sus parámetros para definir la calidad de la

producción literaria y artística y las técnicas reconocidas, desenmascarando la construcción patriarcal del autor genial y las características que acompañan su figura performativa: excentricidad, soledad, incapacidad de tolerar o responder a las normas, rasgos que a una mujer, artista o no, la identifican como “loca” y no la llevan a la fama sino a la reclusión y control médico.

Las vanguardias del siglo xx buscaron romper con muchos parámetros de las literaturas europeas y estadounidense, que habían encasillado la expresión de las emociones y los anhelos de renovación en géneros literarios cerrados, repetitivos, clacisistas. Buscaban precisamente adelantarse al momento en que la cultura se ponía en guardia (pretendían ser *avant garde*), romper los diques de las expresiones pictórica, literaria, arquitectónica, escultórica, promoviendo una renovación de los estilos de vida a partir de las artes, que, sin embargo, resultó combativa, virulenta, profundamente exaltadora de la masculinidad tóxica, propia de la figura de autor genial (el “genio”) con la cual se identificaron la mayoría de los vanguardistas.

No todas las vanguardias fueron abiertamente exaltadoras de la prepotencia de las máquinas que los avances tecnológicos proponían como ejemplos de dinamismo y belleza desde antes de la Primera Guerra Mundial. No obstante, la primera entre ellas, el futurismo de Tommaso Marinetti, en 1909, hizo de la violencia de las “palabras en libertad” un estilo que justificaba la destrucción (aunque sólo fuera de la puntuación y la sintaxis) que terminó identificando la dominancia con la belleza de una masculinidad pre fascista, exaltada, sin espacio ni

atención por las sutilezas y cuidados femeninos. Marinetti terminó siendo, así, el artista que encarnó la era mussoliniana y su afán de progreso antiecológico y viril, profundamente guerrerista. “Odiarás a las mujeres” y “muerte al feminismo” son exigencias de su primer manifiesto.

Con el futurismo rompió Tristan Tzara, poeta rumano que no quiso plegarse a la fatalidad de la sociedad clasista, anárquicamente rebelde ante el clacisismo, y también intolerante ante la discriminación. De 1917 a 1921 editó la revista *Dadá*, burlona, irreverente ante el militarismo y el nihilismo por partes iguales, única revista de un movimiento de vanguardia que aceptó gustosamente entre sus filas a diversas portavoces mujeres. De hecho, entre el dadaísmo y el feminismo hay una semejanza en la búsqueda de renovación de la expresión del modo de estar en el mundo y de equidad de derechos de expresión entre mujeres y hombres. El desencanto ante el orden establecido por la masacre de 1914-1918, fomentó que las mujeres se expresaran en el dadaísmo a través del uso de expresiones literarias, materiales inusuales, pensamientos gráficos, gestos provocadores. Suzanne Duchamp enunció su antiestética en collages y textos. Sophie Taeuber rompió con la idea de que las formas son objetivas y las sometió al libre juego entre color, geometría e ingenio. Creó marionetas que interactuaban con ella en sus noches de bailarina en el Cabaret Voltaire, el local de las y los dadaístas en la Suiza neutral. Beatriz Wood hacía del amor a los dadaístas su expresión artística, mientras la poliamorosa Emmy Hennings, fundadora del Dadaísmo junto con Hugo Baal y Tzara, publicaba sus

poemas en populares editoriales anarquistas. Elsa von Freytag-Loringhoven fue una poeta feminista que inició el performance radical. Los poemas de Mina Loy casaban el modernismo con ensueños de cambios social provocadores. Clara Tice luchó contra la Sociedad para la Supresión del Vicio que intentó censurar los cuentos que llegó a publicar en *Vanity Fair*.

Las mujeres dadaístas sorprendieron al mundo con sus declaraciones anti *statu quo* y se convirtieron en el arquetipo del cambio de sociedad que las demás vanguardias se negaron a sostener con igual fuerza. El creacionismo chileno de Vicente Huidobro, con su figura del poeta como creador absoluto, retuvo a las mujeres en el lugar de las musas, nunca les permitió ser colegas. El intelectualismo de los cubistas literarios como Max Jacob y Apollinaire apuntaba a una visión abierta de la realidad, pero no se abrió a los grupos de escritoras que compartían con ellos el gusto por imágenes visuales disruptivas. El pesimismo y la desesperanza del expresionismo, en nombre de la locura de la guerra, convirtió a las mujeres en amantes heroicas y “madres corajes” antes que en creadoras. El ultraísmo hispano-argentino de Cansino-Assens, Jorge Luis Borges, Gerardo Diego y Guillermo de la Torre convirtió a Norah Lange y sus compañeras Clotilde Luisi y Elena Martínez, en apasionadas recaudadoras de fondos, desesperadas imitadoras, luchadoras por un lugar a la luz del sol.

Quizás sólo el Surrealismo fue un movimiento tomado por asalto por la creatividad femenina, que sobrepasó los designios de André Breton, por lo menos en las artes visuales. Tildadas de locas por su desbordada

creatividad, las mujeres se hicieron de una visión onírica y del derecho a manifestar su inconsciente, que les daba la fuerza de disentir social, moral y políticamente. Escritoras identificadas con el surrealismo como Leonora Carrington, Alejandra Pizarnik y Clarice Lispector permitieron el surgir de diálogos imposibles, rupturas con el arte por el arte, figuras oníricas que reflejan el mundo y críticas a la lógica del progreso. Virginia Woolf nunca participó de una vanguardia, pero su crítica a los valores de la guerra la identifica como cercana al Surrealismo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, un afán modernizador, liberal y desarrollista se instaló en las potencias vencedoras y sus zonas de influencia. La autonomía popular debía ser controlada a toda costa y el deseo de los bloques de países que surgieron del Pacto de Yalta de controlar los deseos de libertad se casó con la exigencia de poner fin al control de las mujeres sobre sus cuerpos, sus sexualidades, en fin, sobre su libertad. Amas de casa, madres, maestras: debían anhelar servir a los hombres y sus familias, someterse a los supuestos mandatos biológicos de su sexo, obedecer al estado que les exigía reponer la mano de obra masculina perdida en la guerra. Ya no había necesidad de que fueran obreras, científicas, partisanas o heroínas, así que médicos, fabricantes de electrodomésticos, legisladores, psiquiatras y periodistas organizaron la base científica, lógica, legal y narrativa de su capitulación.

El odio al comunismo fue el corolario de la aniquilación de las autonomías en todo el mundo occidental. En las décadas de 1940, 1950 y 1960, la literatura se volvió exaltadora de la virtud (del latín *virtus*, condición

moral propia del *vir*, el varón) del trabajo, de la permanencia familiar, de la pareja como símbolo de la madurez económica. La explosión social de los años sesenta, con sus revueltas estudiantiles, homosexuales, de trabajadores fabriles y feministas, puso fin a la posguerra.

El difuso malestar que empezó a manifestarse en la década de 1960 contra el autoritarismo de todas las instituciones rompió las aguas pariendo un movimiento de liberación de las mujeres. Desde entonces, a lo largo de más de medio siglo, las feministas han actuado contra la descalificación de la vida y los aportes de las mujeres por parte de la cultura patriarcal, evidenciando que las transformaciones en la percepción de la realidad actúan contra la opresión. La estética como pensamiento acerca de las sensaciones, apreciaciones y emociones humanas revela el derecho de las mujeres, las personas intersexuales, los hombres no masculinos a ser reconocidos como productoras de buena vida; no sólo es un instrumento para la liberación sino un sistema de reconocimiento de la diferencia y sus derechos.

Entonces las vanguardias no tuvieron la importancia de la primera mitad del siglo xx y, sobre todo, se dieron como fenómenos locales, latinoamericanos más que europeos, que interpretaban la existencia humana desde la experiencia de sus vivencias inmediatas. Si bien ninguno fue de derechas, no tuvieron una relación abierta con el deseo de autonomía expresiva de las mujeres con cuyos afanes de liberación política compartían el escenario de los movimientos culturales y políticos de desmenuzamiento de las creencias populares y confrontación institucional.

El nadaísmo colombiano de 1960, con su idea de que la cultura debía ser destructora de la miseria y la alienación y creadora de una disposición poética al cambio social, y, una década después, el infrarrealismo mexicano, que consideraba la poesía el motor liberador de la revolución, convivieron con las mujeres que revivieron el feminismo como creación de un mundo no patriarcal con diferentes puntos de acercamiento y lejanía.

La dudosa pertenencia de Fanny Buitrago al nadaísmo (ella negaba ser parte del movimiento, Gonzalo Arango y los otros iniciadores sostenían por el contrario que era su "niña terrible") revela un trazo, una semejanza entre el malestar feminista y la descripción existencial de una mujer colombiana entre figuras como Arango, Jaime Jaramillo, Eduardo Escobar, Jotamario, Humberto Navarro y Amílcar Osorio.

La autora de *El hostigante verano de los dioses*, a los 17 años, quería como toda nadaísta, ser una escritora que profanara la tradición literaria colombiana con sus creencias religiosas ancestrales, pero no quería ser un genio del patriarcado ni el miembro femenino de una secta. De hecho, su descripción de los genios ridiculiza a tal punto el carácter masculino que fue considerada en su momento literatura insolente y maleducada:

¡Hay tantos genios que se parecen a los tres cerditos del cuento! No siempre logran fabricarse un mito de ladrillo, que resista a todas las embestidas del tiempo, la vejez y la crítica; la mayoría de las veces sucumben, engullidos por las fauces de la miseria y el anonimato... ¡Genios! ¡Si recordara cómo se hace para rezar, rezaría por no haber conocido ninguno...! ¡La gente

normal no sabe lo que desperdicia cuando desea sobresalir! ¡Genios! Voluntades débiles. ¡Narcisos multiplicados que se ahogan en lagos de su invención!<sup>1</sup>

Sin embargo, Buitrago se ha negado hasta la fecha a aparecer en antologías de escritoras, alegando que la literatura de las mujeres debe ser editada sin restricción, como la de cualquier creador. Esta posición la separa de una lectura feminista de la escritura de las mujeres, con sus temas, sus críticas sociales, sus compromisos y sus formas de tejer una red social apartada del androcentrismo dominante. Antes que ella, Dina Merlini se reconocía nadaista precisamente porque podía desafiar como mujer el mundo de la escritura de los hombres, no como uno de ellos, sino como una mujer que los retaba. Como Patricia Ariza, fundadora del teatro de La Candelaria, Dina se expresó en las tablas, pero no se hizo tan abiertamente feminista como ella, aunque mantuvo una actitud rebelde, incómoda para una sociedad que no estaba acostumbrada a las mujeres que invadían los espacios públicos con sus propias palabras y exponiendo libremente su cuerpo.

Desde las universidades estadounidenses y francesas, las fábricas italianas, las familias católicas y protestantes, los barrios negros de Estados Unidos, por los mismos años el movimiento de liberación de las mujeres develó los nexos entre las experiencias personales y las estructuras políticas y económicas, reivindicó lo personal como signifi-

cante y propuso una transformación radical de las relaciones sociales, sexuales, económicas y de las artes. Urgía a cuestionar, modificar, desarticular las estructuras que negaban los aportes de las mujeres en los campos de la producción simbólica, estética y política, su historicidad y sus valores.

Desde la Revolución de 1968, los feminismos han ido cuestionando uno por uno los supuestos culturales que sostienen la supremacía masculina en todos los campos, así como la importancia de los campos en que los hombres predominan. Por ejemplo, han elaborado una hermenéutica feminista de los textos clásicos de la cultura europea. Por ella se sabe sobre la voz de las mujeres, que recaía una descalificación invalidante desde la prohibición de Telémaco a su madre Penélope de opinar sobre la poesía de los bardos y la subsiguiente invitación a que se retirara a sus aposentos con sus doncellas; gracias a esa invalidación, sobre las acciones de los hombres la alta valoración era reincidente y reiterativa. Tomar la palabra en el ámbito público y valorarla en el espacio privado e íntimo fue un acto revolucionario: las mujeres se negaron a guardar respeto, se volvieron irreverentes a los mandatos patriarcales. De ahí que fueran en busca de una memoria de sí, apropiándose de un lenguaje que en buena parte se había construido con el afán de rebajarlas.

Los títulos de sus libros revelan una rebelión profunda: *Política sexual* de Kate Millet, *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi, *La mística de la femineidad* de Betty Friedan, *El eunuco femenino* de Germaine Greer, *La dialéctica del sexo*, de Shulamith Firestone. Gracias a las feministas de media-

<sup>1</sup> Fanny Buitrago, *El hostigante verano de los dioses* (1963), Ediciones Uniandes, Bogotá, 2016, p. 31.

dos del siglo xx el sexo se develó como una categoría política, una ideología y una construcción cultural.

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

El enorme seno en primer plano con que la brasileña Tarsila do Amaral dejó ver la historia femenina y esclava de Brasil, en *La Negra* de 1923; las mujeres decapitadas de *La Alegoría de la Libertad*, de María Izquierdo, 1937, donde una criatura apocalíptica se levanta sobre el humo negro de una chimenea con una antorcha dorada en la mano y las cabezas de cinco mujeres en la otra, trofeos de guerra, víctimas de su deseo, sacrificadas en pos de su propia libertad; *Katia en la ventana* pintada por la rusa Zinaida Serebraikova en 1920, libre de mirar lo que le plazca; las bailarinas que se agrupan y acuerpan en su placer y, sobre todo, el desnudo recostado sobre un animal que podría ser una llama o un caballo, acompañados de florescencias circulares y animales entre domésticos y salvajes, un gato-comadreja y un perro-zorro, pintados entre 1920 y 1930 por Marie Laurencin, se revelaron como expresiones modernas de un vocabulario visual de la feminidad. Violentadas y libres, desafiantes y en búsqueda de referentes, madres y

no madres, asiáticas, europeas, mestizas americanas, indígenas, africanas e hijas rebeldes de la esclavización en América. Las pintoras que se retrataron a principios del siglo xx, inmediatamente anteriores a las artistas feministas, fueron miradas, sentidas, entrevistadas y rescatadas como las figuras que sobrevivieron a la esponja sobre el pizarrón de la historia del arte y la simbolización de lo humano. ¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?, se preguntó en 1971 Linda Nochlin y la mirada feminista dio respuesta a la invisibilidad construida para no verlas.

Desde sus primeros balbuceos, la historia del arte feminista rescató a las conocidas y valoró sus aportes: el retrato que expresa intimidad y juego en Sofonisba Anguissola, el deseo de venganza contra los hombres en las alianzas de mujeres que juegan entre los pliegues barrocos de la indumentaria de las diversas Judith y su doncella mientras decapitan a Holofernes de Artemisia Gentileschi, la dignidad de las mujeres en equivalencia de los hombres en la académica austriaca que se desarrolló en Italia y Londres Angélica Kauffmann, las imágenes de la indumentaria y las actitudes en casas y calles de las mujeres en las geografías que recorrió la viajera Elizabeth Heaphy de Murray. En cincuenta años, se ha reconstruido una historia del arte, desplazándola de la mirada sobre la pintura, el grabado y la escultura europea, abriéndose al estudio de las propuestas estéticas de las mujeres decoradoras de casas y calles en África, de las bordadoras, tejedoras y canilleras americanas, rescatando el desplazamiento del *punctum* sobre el cuerpo que ofrecen las escultoras de Benin. Las artistas feministas revelaron lo

antidemocrático del eurocentrismo andrógino de la historia del arte, indicando que la subjetividad, entendida como expresión de originalidad, de los artistas modernos era muy poco deseosa en relación con la persona común. Vivía entre la amenaza del no reconocimiento y la promesa de la gloria, impotente contra el imaginario colectivo y, por lo tanto, descalificadora de quien producía a su interior. Pintoras, dibujantes, escultoras, escritoras, decoradoras, miniaturistas, editoras, bordadoras, poetas, vitralistas fueron devoradas por la apabullante maquinaria de reconocimiento de la superioridad masculina.

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

En medio de esos años convulsos de construcción de símbolos y reconocimientos, la última vanguardia occidental, el Infrarrealismo mexicano, que se reivindicaba andrógino, libertario e interesado en los sectores inatendidos por las artes, afrontó el

hecho literario como experiencia vivificante sin tomar en cuenta la poesía de las mujeres: aparecen en las listas de fundadoras, pero no en las antologías.

Una connotación en femenino de la humanidad, desubicaba el lugar de la masculinidad dominante. Si el infrarrealismo era una postura ante la vida y pretendía hacer el amor en el poema, como lo expresó José Vicente Anaya,<sup>2</sup> la liberación infrarrealista se veía limitada por la búsqueda de libertad de las mujeres. Como la generación beat en la década de 1950 en Estados Unidos, veinte años después el infrarrealismo cultivó la idea de una libertad sexual que descansaba en los hombros de mujeres que no pasaban de ser musas o “amadas”.<sup>3</sup>

Sin embargo, esos eran los años en que las feministas en México reivindicaban el aborto, cuestionaban la existencia del amor en una sociedad libre de roles, denunciaban la violación como ejercicio del poder. Desde 1971 se habían unido alrededor de demandas fuertes y Carmen Boullosa, Verónica Volkow inventaban un modo de decir en femenino experiencias otras. En diálogos entre mujeres se analizaba cómo el derecho al voto había sido un paso para llegar a cuestionar el sistema de producción capitalista,

<sup>2</sup> José Vicente Anaya, *Manifiesto Infrarrealista* (1975). *Por un arte de vitalidad sin límites*, consultado el 15 de junio de 2019 en: <<http://circulodepoesia.com/2014/01/alforja-manifiesto-infrarrealista/>>.

<sup>3</sup> Cf. *Beat attitude: antología de mujeres poetas de la generación beat*, antologado y traducido por Annalisa Marí Pegrum, Bartleby Editores, Madrid, 2015. Las antologadas son: Joanne Kyger, Lenore Kandel, Diane Di Prima, Denise Levertov, Ruth Weiss, Janine Pommy Vega, Anne Waldman, Elise Cowen, Brenda Frazer, Joyce Johnson, Hettie Jones, Carolin Cassidy.



pues el capitalismo había actuado en contra de la remuneración del trabajo de reposición de la vida, convirtiéndolo en una tarea gratuita de las mujeres, indispensable para la explotación de la mano de obra masculina.

Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici y Selma James habían escrito que el capitalismo se apropió del trabajo no pagado, degradando la reproducción y los cuidados e imponiendo una dependencia económica y afectiva de las mujeres a la figura del marido proveedor. Helma Sanders-Brahms filmaba, por lo tanto, los cuidados infantiles, la maternidad, el miedo y las reacciones de las mujeres a la violencia. Con *Bajo los adoquines está la playa* (1975) se preguntaba sin tapujos qué novedades trajo el feminismo. Grischa y Heinrich son dos actores que quedan durante una noche encerrados en una sala de ensayo. Aunque ella rechaza a su seductor colega, posteriormente se separa de su marido y se marcha con él, que le propone que tengan un hijo. Grischa inicia un trabajo de entrevistas a madres trabajadoras para analizar cómo conjugan el trabajo y la familia y su sexualidad, pero su dedicación al proyecto, que la mantiene ocupada incluso cuando llega a casa, irrita a Heinrich, enturbando su relación en el momento en que se aprueba la nueva ley del aborto y Grischa queda embarazada. Su obra maestra, *Alemania, madre lívida* (1980), interpretaba en clave femenina la vida de las familias alemanas que sobrevivieron el nazismo, el terror que producía y cómo las mujeres enfrentaron la guerra, su relación con la nación y la violación, la maternidad y la sexualidad.

La belga Chantal Akerman, en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bru-*

*xelles* (1975) expuso la trampa emotiva que esconde limpiar una casa y cuidar a un adolescente. La suiza Cristina Perincioli, en 1978, realizó el largometraje *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen* (aproximadamente, el poder de los hombres es la paciencia –o tolerancia, aguante, prudencia, diplomacia– de las mujeres) sobre las mujeres maltratadas por sus maridos porque no pueden escapar de su dependencia económica.

En los mismos años, en México, el Colectivo Cine Mujer reunía a jóvenes mujeres nacionales y provenientes de otros países, decididas a dejar una marca visual en la recuperación de la experiencia femenina: Beatriz Mira, Rosa Marta Fernández, Odile Herrenschmidt, Laura Rosseti, Lillian Liberman y Sybille Hayem. Beatriz Mira filma en 1977 *Vicios en la cocina*, que atestigua la rutinaria vida de una ama de casa con tres hijos; Rosa Marta Fernández en 1978 dirige el mediodiámetro *Cosas de mujeres*, que relata la historia de una estudiante que enfrenta un aborto en condiciones de clandestinidad y es maltratada por el médico que se lo practica, y en 1979, *Rompiendo el silencio*, sobre la violación sexual, la discriminación que la acompaña y las violencia del aparato legislativo, de la familia y de la sociedad contra la mujer violada. Artistas visuales como Mónica Mayer y fotógrafas como Ana Victoria Jiménez se acercaron a las cineastas para reflexionar con ellas acerca de su quehacer. Ambas iniciarían en ese entonces dos de los más importantes archivos visuales y hemerográficos sobre las acciones de arte feminista en México.

El teatro y la literatura también tocan el tema de la explotación laboral invisible de

las mujeres. Los performances de Mónica Mayer y Maris Bustamante, durante la década de 1980 insisten crítica y reiterativamente sobre la maternidad como derecho, como imposición cultural y como trabajo. Sus propias imágenes de embarazadas son reproducidas en maquetas de panzas abultadas que ofrecen a hombres para que las lleven por un día en solidaridad con las madres.

El feminismo de la liberación ponía el acento en el desmenuzamiento del patrón masculino de convivencia. Liberarse implicaba conocerse y tomar decisiones sobre sí mismas. El performance y las instalaciones de Ana Mendieta, artista cubana en Estados Unidos, centraron la atención en la libertad expresiva de las mujeres, en sus cuerpos en el marco de la naturaleza y en las agresiones que las mujeres recibían en la sociedad estadounidense. La denuncia visual de la violencia contra las mujeres, los performances contra los feminicidios y el poner el cuerpo en la naturaleza, sin embargo, no pondrían a salvo la vida de la artista: Ana murió cayendo de un piso 32, muy probablemente víctima de la violencia feminicida de su marido, un famoso pintor minimalista, Carl André, para cuya defensa legal muchos hombres artistas aportaron cuantiosos fondos.

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

el orden que las constreñía, lo retaron. Los cambios de valores estéticos se les ofrecieron como instrumentos para la liberación.

El feminismo empezó a refigurar el mundo al otorgar importancia a la palabra y las opiniones de las mujeres. Puso fin a un monólogo masculino de siglos, a un secuestro de las expresiones humanas por un grupo de poder. Los círculos de autoconciencia fueron prácticas de reapropiación feminista: reunidas en pequeños grupos autónomos, las mujeres aprendieron a nombrar, definir, reconocer, significar su lengua. Buscaban colectivamente el significado de las palabras que usaban, cuestionaban las reglas que habían obedecido, identificaban los malestares que habían experimentado en los campos afectivos, educativos, sexuales, laborales y políticos. Escuchar, mirar, leer, poner atención y citar a otras mujeres se convirtieron en hechos políticos.

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

La erotización del cuerpo de las mujeres negras era la cara racista de un sistema de género que construía a los hombres negros como delincuentes perseguibles por la policía. Esta diferencia en la construcción de las

relaciones de género en el seno de la cultura estadounidense provocó un primer conflicto al interior del movimiento de liberación de las mujeres, en cuanto las feministas blancas insistieron en la predominancia de la opresión sexista, mientras las negras y, posteriormente, las latinas, indígenas y asiáticas, empezaron a analizar la inseparabilidad, convivencia y no jerarquía entre las opresiones de género, el racismo y la discriminación de clase.

En 1977, el “Manifiesto de la Colectiva del Río Combahee” (grupo del feminismo negro de Boston, que se reunió de 1974 a 1983) partía del principio feminista de que lo personal es político para no separar el sexo de la clase y la raza: teorizando desde el punto de vista de la experiencia de las mujeres negras, evidenciaban un conjunto de opresiones que no podían ser jerarquizadas ni aisladas. Audre Lorde, quien nunca subdividió su identidad entre negra, madre, poeta, lesbiana, profesora, activista, sostenía que las mujeres blancas se negaban a ver lo que las distinguía. A la vez, la activista Angela Davis cuestionaba que la discriminación de sexo, raza y clase fuera igual en todos los tiempos y que durante la esclavitud hubiera sido peor ser mujeres que hombres. Las discusiones que se realizaron en 1987 en Taxco, México, durante el cuarto Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe entre feministas urbanas y de sectores medios y feministas provenientes de organizaciones en lucha por la liberación nacional en Guatemala y El Salvador, entre ellas mujeres de sectores populares, indígenas y campesinas, se centraron en la crítica a la opresión sexual como único problema a superar para

las mayorías continentales. En Brasil, Jurema Werneck y Sueli Carneiro plantearon una tríada de opresiones, “raza-clase-género”, sin la cual es imposible articular las diferencias entre mujeres brasileñas que el discurso feminista blanco y heterosexual había pretendido ignorar.

Más que ponerle un límite a la sororidad como sentimiento de amistad, comprensión y solidaridad entre mujeres, las feministas no blancas insistieron en la diferencia social de las mujeres para un estudio más complejo de la desigualdad y opresión femenina. De igual manera, las lesbianas feministas rechazaron que la opresión femenina estuviera desligada de la opción sexual y hubiera diálogo teórico entre heterosexuales y disidentes. Sin embargo, muchas de ellas participaron en colectivos de artistas feministas. La artista visual Faith Ringgold nunca siquiera separó los ámbitos de su lucha por los derechos civiles de las y los afro estadounidenses de sus reivindicaciones feministas. En su obra *American People* retrató a las personas involucradas en los derechos civiles desde la perspectiva de una activista mujer.

En 1989, la abogada activista Kimberlé Williams Crenshaw, sobre la base de los debates del feminismo negro, acuñó el término “interseccionalidad” para dar a entender que los sistemas de opresión, dominación y discriminación se intersectan en la vida de las mujeres. En efecto, responden a condiciones biológicas, sociales y culturales como el sistema de género, la racialización de las personas, la pertenencia a una etnia no dominante, el clasismo, las discapacidades, la orientación sexual, la religión, el grado académico, la nacionalidad o la pertenencia a

alguna casta. Se trata de rasgos que están unidos de modo firme, inextricable, con todos los demás y constituyen identidades diversas. De igual modo, los feminismos comunitarios aymara y xinka, expresión de las reivindicaciones de mujeres indígenas de Bolivia y Guatemala que peleaban su liberación en el marco de la liberación de los territorios ancestrales y la lucha contra el racismo, conceptualizaron el “entronque” de patriarcados que ha generado el machismo contemporáneo. Los patriarcados ancestrales habrían ofrecido a los hombres de las comunidades indígenas derrotadas después de la invasión española una manera de mantener el control y la sumisión de las mujeres de sus comunidades al apropiarse de las características patriarcales del catolicismo de los conquistadores y ofrecerse como únicos interlocutores entre su comunidad y el poder colonial.

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

trones sexuales reproductivos ni a maneras de portarse atribuidas a su sexualidad. Igualmente, al interior de una misma cultura era diferente la vida de una mujer que se amoldaba a los patrones tradicionales de aquella que se rebelaba a ellos.

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

Como mujeres, algunos de nuestros problemas son comunes, otros no. Ustedes, las blancas, temen que al crecer sus hijos varones se sumen al patriarcado y testifiquen contra ustedes. Nosotras, en cambio, tememos que a los nuestros los saquen de un coche y les disparen en plena calle, mientras ustedes le dan la espalda a las razones por las que están muriendo.

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

La poeta y fotógrafa hunkpapa lakota Barbara Cameron las acompañó constantemente en la reivindicación de la diferencia feminista y del derecho a teorizar su experiencia desde múltiples variables, reconociendo el racismo y la norma heterosexual como barreras entre las mismas mujeres. Había estudiado fotografía en el American Indian Art Institute de Nuevo México y en

1975 estaba entre las fundadoras del Gay American Indians, negándose a ser lesbiana, artista e indígena por compartimentos estancos, como si en su vida significaran sobreposiciones identitarias que no se influenciaran unas a otras.

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

Treinta años después, Selen Arango sigue insistiendo en que la obra de Gloria Anzaldúa tiene una gran importancia para los estudios nuestroamericanos y para la crítica literaria feminista. Básicamente por la influencia de las coordenadas de sexo, sexualidad, género, raza y clase social en los cambios de la crítica literaria interesada en estudiar la creación literaria en clave de políticas de la escritura. Arango sostiene que el movimiento de liberación de las mujeres hizo más visible su producción literaria, lo cual provocó un marcado interés por el o los sujetos del feminismo y sus experiencias. Fue la teorización de las feministas no blancas la que ahondó en la experiencia creadora de los sujetos literarios, negando definitivamente las razones sexistas que adjudicaban comportamientos según el sexo biológico, las características fenotípicas de las personas y las clases socioeconómicas.

Tomando la obra de Gloria Anzaldúa, Selén Arango se niega a reconocer la muerte de la autora en el momento que la experiencia femenina adquiere valor de conocimiento. Aborda la idea de experiencia en el feminismo como construcción e interpretación de sí. Arremete contra una "esencia" que despersonaliza y despolitiza a las mujeres. "Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas", el aporte de Anzaldúa a *Este puente, mi espalda*, se le revela como un manifiesto: insiste con sus hermanas de color, las lesbianas, las hijas de las migraciones latinas, asiáticas, gitanas, africanas que no dejen de escribir así lo hagan en lenguas no entendidas por quienes no han reconocido su diferencia. Cuerpos, lenguas, experiencias hablan de discriminaciones diversas, complejas, y permiten entender por qué entre las blancas y las blanquizadas las cuotas de representación y las políticas de género emprendidas por los gobiernos desde la década de 1990 les permiten creer que pueden participar del poder masculino representando a todas las mujeres.

Desde las prácticas estéticas, la pérdida de conexión con la realidad de artistas y activistas ha sido mucho menor que entre las mujeres en los gobiernos. Las expresiones feministas que descontrolaron las artes y cuestionaron la figura del genio masculino hace cincuenta años, proponiendo una iconografía experiencial de las mujeres y denunciando el sexismo y la violencia patriarcal, poco a poco han pasado a evidenciar el Brasil negro, el indigenismo reduccionista mexicano, la refeminización de la artesana, la estética de la pobreza. Las artistas feministas han elaborado diversos instrumentos

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

Las artistas acoplan su disidencia de los roles sexuales y de género con otros aspectos de la vida cotidiana, tanto colectivos como del ámbito íntimo. Nada es universal y eterno en el campo del arte, por lo tanto, las mismas expresiones estéticas feministas se transforman ante la reacción de un sistema patriarcal que despliega su misoginia al sentirse cuestionado. Desde finales del siglo xx, mediante discursos fundamentalistas y renovados moralismos, se ha desplegado una ola de agresiones mortales contra los cuerpos de las mujeres. Al firmarse la mayoría de los acuerdos de paz en los países con conflictos armados, en el siglo xxi la guerra se trasladó a las relaciones civiles, convirtiéndose en una forma de la violencia delincuencial con anuencia de los estados: torturas, asesinatos en masa, feminicidios demostrativos, políticas del terror entraron a las casas de mano de familiares y vecinos como antes entraban en las aldeas con las tropas militares y paramilitares. Se cometen crímenes de crueldad inédita, en todo semejantes a los que ejecutan militares y paramilitares cuan-

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

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

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

La supremacía de la filosofía europea y americana colonial fue barrida cuando las artistas feministas rescataron las construcciones simbólicas previas a la imposición de la modernidad, con sus valores sociales, morales y estéticos, cuales la individualidad subjetiva, la originalidad competitiva y la exclusión de lo diferente. Precisamente porque las feministas cuestionaron la doble moral en lo social, laboral y sexual, individuaron los mecanismos de la jerarquía y la injusticia en los sistemas de relación sexogenéricos. Igualmente, riñeron con una estética que las definía, dibujaba, exponía a una mirada no propia, sino de servicio y consumo masculino. La estética feminista ha iniciado la apropiación del derecho a verse, decirse,

emocionarse como diferentes al modelo de división entre lo masculino valorado y lo femenino asujetao. El cuerpo se separó entonces de la valoración de los hombres y de la representación del modelo de organización social sexista, clasista y racista. La heterosexualidad normativa y el derecho a la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres fueron desenmascarados ideológica e históricamente, mientras el feminismo descubría el secreto a vista del sistema capitalista, es decir, el robo de la mitad del trabajo humano. En la separación económica de los ámbitos de producción pública, siempre remunerada en el capitalismo, y de producción privada, impaga y obligatoria, asignada a las mujeres para que el capital no tuviera que hacerse cargo de ella, descansaban varios mecanismos de negación. El feminismo se reveló praxis política y posibilitó una reinterpretación estética de la representación del cuerpo y las actitudes de las mayorías femeninas invisibilizadas por la cultura capitalista: mujeres de todas las edades, con cuerpos agotados por el trabajo, expuestas al terror mediante la amenaza de la violencia física y sexual, separadas de sus hijas e hijos, enemistadas entre sí, educadas a la sumisión y a la idea de que servir es gustar a otra persona que a sí misma. Durante cincuenta años la revolución del arte feminista ha sido permanente. Las acciones de las mujeres en el ámbito de lo simbólico han develado las implicaciones de la violencia sexual en la represión social. Un imaginario ha aparecido y se transforma según cambian las condiciones de las mujeres. Lo estético ha rescatado y valorado técnicas desechadas por el mundo del arte porque propias del mundo

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

Las propuestas estéticas inicialmente irreverentes, rebeldes, y por ende, experimentales, no dejan de cuestionar los sistemas de valores éticos y estéticos segregados, produciendo relaciones inéditas entre los cuerpos femeninos y los cuerpos no determinados por el binarismo patriarcal: mujeres con discapacidades, viejas, gordas, fuertes, que se encuentran, que se defienden, que se mueven sin recato; mujeres con vulvas expuestas y marcas de sus historias personales, como cicatrices de mastectomías, arrugas y cansancios; mujeres transexuales y de varios grados de intersexualidad, tanto natural como quirúrgicamente logradas. Para su propia liberación, la estética feminista relaciona la construcción del gusto y



las imposiciones sociales y culturales, subrayando de diversas maneras que el gusto es una compleja construcción ideológica cuyas finalidades son los patrones de distinción que facilitan el control social. El gusto se vincula con el cuerpo y la producción de las artes a través de la evaluación social de la persona que crea objetos, representaciones, sonidos e imágenes. Una lectura feminista del gusto revela cómo incide en las discriminaciones sexistas, racistas y clasistas. En efecto, si bien el machismo debe entenderse como el resultado de la preferencia de las sociedades dominantes por el quehacer de los hombres, y de la prepotencia contra las mujeres, es posible sólo si una imagen se

instala en el campo de la apreciación del cuerpo –y por consiguiente de sus gestos y producciones– así como en la valoración de las artes a través de la elaboración del gusto.

Compleja, constante y elaborada construcción ideológica, el gusto se disfruta de libertad para deleitarse y gozar de la presencia de personas y de su refinamiento, de modo que nadie se atreve a cuestionar su finalidad práctica, implícita en la idea de que elegimos por gusto lo que socialmente nos conviene o no (amistades, trabajos, vivienda, estudios y todo lo demás). Hasta que el relato de las mujeres se apodera del silencio y lo subvierte.

