



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Estereotipos, Activismo y Subversión de Género
en el Performance Mexicano**

Dña. M. Dolores Galindo Carbonell

2021



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Estereotipos, Activismo y Subversión de Género
en el Performance Mexicano**

DIRECTORES

Dña. Cristina Guirao Mirón

D. Juan José García Escribano

AUTORA

Dña. M. Dolores Galindo Carbonell

2021

ABSTRACT

Esta tesis explora los temas y las circunstancias sociales que inspiran el performance¹ mexicano contemporáneo. Desde el surgimiento de esta nueva forma expresiva a mediados del siglo XX, el arte no objetual se ha caracterizado por la importancia de la presencia, la experiencia y la vivencia del artista, usando su propio cuerpo como soporte de la obra para buscar la transgresión de lo establecido. El título *Estereotipos, Activismos y Subversión de Género en el Performance Mexicano*, sintetiza los elementos articuladores de este trabajo y el locus elegido para el análisis, explorando a la vez el origen, la influencia y las causas que lo propiciaron. Estudia los estereotipos construidos para dar significado social al hombre y la mujer, ante los cuales las artistas adoptarán posturas abiertamente activistas para revelarse contra los valores de la cultura dominante. Igualmente la distinción entre sexo y género propiciada por las teorías feministas a partir de los años 70, dotará al cuerpo de un nuevo significado sumando a su carácter biológico otro de matiz discursivo y cultural.

Partiendo de la contextualización del performance surgido en Europa y en Estados Unidos, esta tesis examina su desarrollo en México, donde adquiere un carácter claramente diferenciador debido a su herencia histórica y política. Hemos elegido como más influyentes dos imaginarios históricos que han servido para la construcción de los estereotipos más representativos de la sociedad mexicana: la colonización española y la Revolución Mexicana, ambos eventos históricos han dado lugar a modelos de comportamiento muy definidos, tanto femeninos como masculinos, que tendrán un impacto importante en las acciones activistas de la práctica del performance.

La base conceptual de esta investigación oscila entre los denominados *Estudios Culturales*, cuyos argumentos se constituyen por medio de la relación de distintas disciplinas como son la historia, la sociología, la teoría crítica, la política, la teoría literaria, el cine o la antropología cultural y por otra parte por los *Estudios de Género*, en sus facetas de análisis de las posiciones de poder que objetivan a la mujer, las construcciones culturales de identidad sexual o la visibilización de opciones genéricas fuera de la heteronormatividad. Por otra parte a través de disciplinas entrecruzadas, como la crítica de arte, la danza o la propia experiencia en materia curatorial, nos han servido para explorar desde un punto de vista novedoso el origen, la evolución y el presente del performance activista y de género en México, tanto desde el punto de vista de las artistas² como el de los teóricos.

¹ Usaremos indistintamente el término *performance* y sus sinónimos: *performance art*, *arte performativo*, *arte acción*, *arte vivo* o *arte no objetual*.

² A lo largo del texto me referiré indistintamente a *los* y *las* artistas, ambos artículos incluirán al otro. Igualmente se usará la forma con la letra "x" para incluir ambos generos (p.e sociólogos: sociólogas y sociólogos)

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento al profesor John Kraniauskas del departamento de Iberian and Latin American Studies de Birckbek University of London, por su apoyo, inspiración y experta ayuda durante la primera etapa de la escritura de esta tesis.

Sin embargo, el presente trabajo nunca habría visto la luz sin el impulso, el ánimo y el apoyo de mi directora, la Dra. Cristina Guirao del departamento de Sociología de la Universidad de Murcia donde he desarrollado la segunda y definitiva parte de mi investigación. Mi agradecimiento igualmente a mi segundo director, Juan José García Escribano, coordinador del programa de doctorado de la UM, por sus amables indicaciones y sugerencias.

Mi sincera gratitud también para la teórica mexicana Josefina Alcázar por ser una gran mentora, por animarme desde el principio con el tema de esta tesis y por poner a mi disposición su experiencia y conocimientos. Su estímulo me ha acompañado durante todo el proceso. También y de vital importancia ha sido la influencia de la artista Erika Trejo, mexicana, performer, feminista, activista y gran amiga, quien mucho antes de que yo eligiera este tema de investigación ya me había enseñado a mirar al otro lado del Atlántico con ojos críticos.

Durante todo este tiempo, si alguien ha sido imprescindible ha sido toda mi familia, mis hermanos, sobrinos y primos han sido un gran sustento emocional. No hay palabras para agradecer el apoyo que recibí de mis padres, lamentablemente fallecidos ambos durante el transcurso de mi investigación. Si algo me ha empujado a terminar el doctorado es el convencimiento de que allá donde estén van a sentirse profundamente orgullosos de su hija, como ya se mostraron en vida.

Mi agradecimiento para teóricos de gran prestigio que me guiaron a indagar por nuevos campos del conocimiento, a la Dra. Bernadette Buckley del Departamento de Política de Goldsmiths University, quien me enseñó a relacionar el arte y la política, a los profesores Michael Dutton y Sanjay Seth que me mostraron las pautas de la investigación de los Estudios Poscoloniales y al Dr. Alberto Moreira por la generosa contribución de sus textos y porque me hizo ver que existen distintas opciones de análisis para entender Latinoamérica.

Especial gracias por su cariñosa aportación a las teóricas y performeras mexicanas Mónica Mayer y Lorena Wolfffer, cuyas experiencias han enriquecido sustancialmente este trabajo, a Diana Junyent, Nadia Granados, Felipe Osornio, Héctor Acuña y Yecid Calderón, amigxs virtuales que me acercaron a lo más actual de las performances de género. Tengo también un recuerdo especial hacia mis artistas Beatriz Pindado, Vero McClain y Mabel Martínez (†) que confiaron en mis argumentos para mejorar sus creaciones artísticas.

Estoy igualmente agradecida a muchos amigos-compañeros de estudios en Goldsmiths y en Birkbeck, con los que he profundizado en sus respectivas culturas, en especial a Mark Teh, Syed Muhd Hafiz, Svein Moxvold, Guy Atkins, Jennifer Maksymetz, Fuyuka Sato, Fabio Altamura, María Court, Matthew Lydiatt, Tomás Peters y Agata Lulkowska.

Un soporte especial han sido mis amigos más cercanos que con su apoyo han conseguido que no me desorientara durante el largo recorrido que ha supuesto esta travesía, gracias de corazón a Bea Caballero, Sandra Tabares, Juan Delgado, Pilar Sanchez-Beltran, Belén Conesa, Jorge de Juan, Ángel Haro, Isabel del Moral, Juan García-Sandoval, Maite Domínguez y Judith Solano.

Y finalmente, una mención especial a mis amores de cuatro patas que estuvieron y están incondicionalmente a mi lado: Flor (†), Bamba (†), Celia, Jara y Kenia, contagiándome de su vitalidad y su entrega.

**La investigación para esta tesis ha sido financiada en parte por una beca del
Art Research Studenship. Cultures and Languages Department. School of Art.
Birkbeck University of London.**

*Dedico esta tesis a los dos hombres
más importantes de mi vida.
A Julián, mi padre, que me enseñó
la importancia del conocimiento.
A José Luis, mi compañero de viaje,
por ayudarme a crecer como
nunca hubiera soñado.*

Listado de Imágenes

| | |
|--|---------|
| Fig.0 - Ilustración de la <i>Enciclopedia Álvaro</i> . Libro de texto usado en España desde 1954 hasta 1966..... | 16 |
| Fig.1 - Cartel anunciador del El ballet <i>Das Triadische</i> de Schelemer (1922)..... | 39 |
| Fig.2 - Yves Klein. <i>El hombre en el espacio</i> . (1960) | 41 |
| Fig.3 - Yves Klein. <i>Antropometrías</i> (1960) | 41 |
| Fig.4 - Piero Manzoni. <i>Merda d'artista</i> (1961) | 42 |
| Fig.5 - Vito Acconci. <i>Instalación de poemas y acciones</i> (1962) | 45 |
| Fig.6 - Isadora Duncan en una de sus danzas (1906) | 48 |
| Fig.7 - Allan Kaprow. <i>18 Happenings in 6 parts</i> (1959) | 49 |
| Fig.8 - Víctor Sulser. <i>Presidente de la República</i> (2006-2012) | 102 |
| Fig.9 - Germán Valdés en su personaje de Pachuco, acompañado por Marcelo Chaves (1950) | 107 |
| Fig.10 - Guillermo Gómez-Peña. <i>Chiconan El Barbaro</i> (1997) Foto: Eugenio Castro..... | 112 |
| Fig.11 - Gómez-Peña, P. Sifuentes & Luna. <i>La Otra Sagrada Familia</i> (2008)..... | 113 |
| Fig.12 - Teresa Margolles. <i>Autorretrato en la morgue</i> (1998) | 117 |
| Fig.13 - Lorena Wolffer. <i>If She Is Mexico, Who Beat Her Up?</i> (1997-2001) | 126 |
| Fig.14 - Lorena Wolffer. <i>Mientras dormíamos</i> (2002)..... | 128 |
| Fig.15 - Congoleños mostrados como atracción en la Exposición Universal de Bruselas en 1958..... | 142 |
| Fig.16 - Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. <i>Guatinaui Tour</i> (1992) | 144 |
| Fig.17 - Gómez-Peña. <i>Warrior for Grigostroika. Please don't discover me!</i> (1992)..... | 146 |
| Fig.18 - Jesusa Rodríguez. <i>La Conquista según La Malinche</i> (1999)..... | 155 |
| Fig.19 - Erika Trejo. <i>Malinche Canibal</i> (2012). [Acción 1, 2, 3 y 4] | 157/158 |
| Fig.20 - Lía García (La Novia Sirena). <i>Cuerpos en construcción</i> (2014)..... | 161 |
| Fig.21 - Polvo de Gallina Negra. <i>¡MADRES!</i> (1987)..... | 185 |
| Fig.22 - Nadia Granados (La Fulminante). <i>Danza Macabra</i> (2015)..... | 188 |
| Fig.23 - Margaret Y Ya. <i>Virgen de Guadalupe</i> (2018) | 190 |

| | |
|---|-----|
| Fig.24 - Jesusa Rodríguez. <i>La soldadera autógena</i> (1990) | 193 |
| Fig.25 - Nayla Altamirano y Lola Perla. <i>Neoadelitas Revolucionadas</i> (2016) Foto: Gabriel Serra | 194 |
| Fig.26 - Soldadera vestida de hombre (Foto de archivo) | 194 |
| Fig.27 - Frida Kahlo. <i>Las dos Fridas</i> (1939)..... | 194 |
| Fig.28 - Shigeko Kubota. <i>Vagina Painting</i> (1965) | 203 |
| Fig.29 - Carole Schneemann <i>Interior Scroll</i> (1975) | 204 |
| Fig.30 - Marina Abramovic. <i>Rhythm 0</i> (1974)..... | 206 |
| Fig.31 - Valie Export. <i>Genital Panic</i> (1969) Foto: Peter Hassmann..... | 210 |
| Fig.32 - Annie Sprinkle. <i>A Public Cervix Announcement</i> (1993)..... | 213 |
| Fig.33 - <i>Muxe con su madre</i> (2014) Foto: Nuria López Torres | 217 |
| Fig.34 - Lukas Avendaño. <i>Buscando a Bruno</i> (2018) | 218 |
| Fig.35 - Rocío Boliver. La Congelada de Uva. <i>¡Cierra las piernas!</i> (2001)..... | 224 |
| Fig.36 - Rocío Boliver. La Congelada de Uva. <i>La reina de las putas</i> (2002) | 224 |
| Fig.37 - Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra. <i>Corpo insurrecto</i> (2013)..... | 225 |
| Fig.38 - Erika Trejo / Linda Porn. <i>Putta Mestiza</i> (2017) | 228 |
| Fig.39 - Felipe Osornio. Lechedevirgen Trimegisto. <i>Infierno Varieté</i> (2014)..... | 232 |
| Fig.40 - La Bala Rodríguez. <i>Chambrai Like a Warrior</i> (2016) Foto: Pablo Hernández | 233 |
| Fig.41 - Nadia Granados. La Fulminante. <i>Maternidad obligatoria</i> (2011) | 236 |

Todas las imágenes utilizadas son cortesía de los artistas,
cortesía de su autor/a, son de uso público o están bajo licencia *Creative Common*.

Estilo de Citas y Referencias Bibliográficas: Harvard British Standard.

Estereotipos, Activismo y Subversión de Género en el Performance Mexicano

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|---|----|
| ABSTRACT | 5 |
| AGRADECIMIENTOS | 7 |
| LISTADO DE IMÁGENES | 11 |
| ÍNDICE DE CONTENIDOS..... | 13 |
| | |
| INTRODUCCIÓN | 17 |
| I. Justificación del proyecto | 21 |
| II. Objetivos previstos | 23 |
| III. Metodología de la investigación..... | 23 |
| IV. Estructura de la tesis | 27 |

Primera Parte:

Gestación del Performance Contemporáneo

Capítulo 1: La llegada del Performance al mundo del Arte

| | |
|--|----|
| 1.1. Introducción..... | 33 |
| 1.2. La desmaterialización de la obra de arte | 34 |
| 1.3. Antecedentes del performance europeo | 38 |
| 1.4. Antecedentes del performance estadounidense | 44 |
| 1.5. Cambio del paradigma corporal: Isidora Duncan | 46 |
| 1.6. Nuevas prácticas pedagógicas: la interdisciplinariedad del arte | 49 |
| 1.7. El performance contemporáneo | 52 |
| 1.8. Aproximaciones al concepto de performance | 55 |
| 1.9. Conclusión | 58 |

Capítulo 2: Genealogías del Sur

| | |
|--|----|
| 2.1. Introducción..... | 61 |
| 2.2. Orígenes del Performance Latinoamericana..... | 62 |
| 2.3. Especificidad conceptual mexicana | 64 |
| 2.4. La emergencia de Nellie Campobello | 67 |
| 2.5. Albores del concepto género | 70 |
| 2.6. La mirada desafiante al género en Campobello..... | 71 |
| 2.7. Bailar la Revolución | 74 |
| 2.8. El legado de Campobello | 78 |
| 2.9. Conclusión | 80 |

Segunda Parte
Estereotipos. Teoría y Práctica

Capítulo 3: Estereotipos políticos de identidad y violencia

| | |
|---|-----|
| 3.1. Introducción..... | 83 |
| 3.2. Antecedentes..... | 86 |
| 3.3. Identidad política..... | 88 |
| 3.4. Identidad masculina en la tradición narrativa mexicana | 92 |
| 3.5. La construcción del mito: El peladito popular..... | 96 |
| 3.6. La polémica mexicanidad fronteriza | 102 |
| 3.7. Identidad pachuco | 105 |
| 3.8. La identidad fronteriza de Guillermo Gómez-Peña..... | 109 |
| 3.9. Violencia política..... | 114 |
| 3.10. La estética de la muerte: Teresa Margolles | 116 |
| 3.11. Hegemonía patriarcal y violencia de género..... | 120 |
| 3.12. La estética de la violencia: Lorena Wolffer | 125 |
| 3.13. Conclusión | 128 |

Capítulo 4: El discurso decolonizador. Teoría y Práctica.

| | |
|--|-----|
| 4.1. Introducción..... | 131 |
| 4.2. Pensar Latinoamérica | 133 |
| 4.3. Una mirada a la teoría decolonial | 139 |
| 4.4. Primeras representaciones activistas contra la colonialidad | 141 |
| 4.5. Estéticas poscoloniales | 147 |
| 4.6. La mujer colonizada..... | 151 |
| 4.7. Acciones pos/decoloniales | 153 |
| 4.8. Las otras Malinche..... | 154 |
| 4.9. Colonialidad y género..... | 159 |
| 4.10. Conclusión | 162 |

Tercera Parte:

Activismos y Subversión de Género

Capítulo 5: Construcción y representación de estereotipos femeninos

| | |
|--|-----|
| 5.1. Introducción..... | 165 |
| 5.2. Emergencia de las teorías de género tradicionales..... | 166 |
| 5.3. Feminismos en América Latina..... | 169 |
| 5.4. Inicios de ruptura con el arte ideológico..... | 171 |
| 5.5. La ruptura definitiva: Jodorowsky, Cuevas y Ehrenberg | 173 |
| 5.6. Preludios del performance feminista mexicano | 178 |
| 5.7. Narrativas y contra-narrativas a los estereotipos de mujer mexicana | 186 |
| 5.8. Otras desmitificaciones | 189 |
| 5.9. Teorías sobre feminismos subalternos..... | 196 |
| 5.10. Conclusión | 198 |

| | |
|---|------------|
| Capítulo 6: Representación y subversión de género | |
| 6.1. Introducción..... | 201 |
| 6.2. Perspectivas de representación | 202 |
| 6.3. Las políticas del placer: negación y afirmación del porno..... | 208 |
| 6.4. Género subversivo y su representación en México | 213 |
| 6.5. Resistencia cultural: etnicidad y matriarcado | 215 |
| 6.6. Antecedentes del posporno en México | 220 |
| 6.7. Prácticas pospornográficas periféricas..... | 226 |
| 6.8. Disidencias mexicanas | 229 |
| 6.9. Otros pos pornos | 233 |
| 6.10. Conclusión | 236 |
| | |
| CONCLUSIONES | 239 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 247 |

INTRODUCCIÓN

Desde los primeros brotes de arte corporal expresivo que afloran en la historia del arte hasta llegar al performance³ ha existido un largo recorrido, esta nueva disciplina surgida en el siglo XX vendría a romper los límites de la creación impuestos por las manifestaciones artísticas tradicionales. El primer manifiesto al respecto (Pluchart, 1974), afirmaba que dicho arte rechazaba y negaba todos los valores morales y estéticos tradicionales de la práctica artística afirmando que “la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte” (p.65). En la actualidad el espíritu de *la fuerza del discurso* sigue vivo en el arte performativo pero en cada país y en cada época ha tenido su propio desarrollo.

Los estudios sobre el arte contemporáneo en general y sobre performance en particular suponen una literatura sin continuidad, una literatura puntual generada como respuesta a los acontecimientos de la época, recogida en catálogos, monografías, ensayos, críticas en prensa especializada, compilaciones o artículos de reflexión. Una bibliografía que configura un campo de estudio y análisis fragmentado donde el concepto de las distintas implicaciones históricas, aunque solo sea para tener una visión contextualizada del fenómeno, suele estar ausente (Guasch, 2007). A esta fragmentación habría que unir la influencia de la reflexión teórica predominante surgida desde Europa o Estados Unidos y que habría generado las corrientes más representativas del pensamiento contemporáneo, desde el formalismo al posestructuralismo, pasando por el psicoanálisis o la deconstrucción. Sin embargo la mayoría de ellas estarían referidas a sociedades del primer mundo, prestando poca atención a otras realidades que no cumplieran los mismos supuestos. Tal será el caso de América Latina, cuya peculiaridad no solo debe ser explorada dentro del marco de las teorías del primer mundo, sino bajo un prisma multidisciplinar el cual incluya las distintas variables que no se han dado en otros continentes.

Para desentrañar esta diversidad, usaremos entre otras las herramientas que nos ofrecen los *Estudios Culturales* puesto que analizan la relación entre estructura social, los procesos artísticos y las relaciones de poder político, ya que en este trabajo partimos de la base del

³ La palabra performance es un neologismo que proviene del término inglés performance art que al castellanizarse suele perder la segunda palabra art. En la mayoría de los países de América Latina se suele denominar como el performance y en España como la performance y se caracteriza por representar un arte ligado al cuerpo del autor, donde su propia experiencia adquiere un papel primordial, dando visibilidad a problemáticas ligadas a la vida cotidiana.

innegable aspecto activista del performance y que sus orígenes, influencias, estereotipos, posicionamientos y subversiones no están lo suficientemente investigados. Entendemos por artista activista al que asume un papel de denuncia a través de sus acciones artísticas para dar visibilidad a conflictos sociales o políticos generados por el sistema.

Parece que los principios del performance originario⁴ que vino a introducir el cuerpo del artista como eje principal del significado, queden difuminados en el mundo actual, empeñado en introducir otras variables acorde con los tiempos. El arte acción poseía un carácter efímero y desmaterializado que ha cambiado en el actual mundo globalizado, donde es habitual el registro de todo tipo de hechos creativos para su posterior exhibición, uso didáctico o reivindicativo, ampliando de este modo su campo de influencia.

Sin embargo cuanto más se define su función, es mayor el número de interrogantes que plantea y más cuando el término “performance” se ha convertido en una especie de comodín para asociar a cualquier evento que se precie de avanzado, moderno o provocativo. Hoy en día se anuncian *performances* en los escenarios más inesperados, tales como la presentación de un libro, en los pasillos de las ferias de arte o en la ópera.⁵

Ante este panorama, podemos afirmar que el performance contemporáneo atraviesa un momento de re-posicionamiento dentro del mundo de las artes visuales y corporales. Sin embargo su presente sería difícil de entender sin conocer cuál ha sido su génesis, junto a qué experiencias históricas o políticas se ha desarrollado o cuál ha sido su recorrido en los distintos países. Este trabajo ahonda en la importancia conceptual del performance, con frecuencia minusvalorado debido al abusivo uso del término, una manifestación creativa que recibe las influencias de los movimientos artísticos y sociales, como veremos en los próximos capítulos, cuyo andamiaje se nutre de distintas fuentes que provienen tanto de la literatura, como de la danza, del teatro, del cine, la pintura o las teorías críticas, del

⁴ Con su carácter efímero, la participación de la audiencia y su práctica fuera de los espacios convencionales del arte.

⁵ El 11 de abril de 2012 se estrenaba en el Teatro Real de Madrid la ópera ‘Vida y muerte de Marina Abramovic’, una coproducción internacional entre el Manchester International Festival, Basel Theatre and Art, Holland Festival, Salford City Council y deSingel de Amberes. Un macro-montaje no exento de polémica ya que ponía en duda la credibilidad de la artista, considerada la “abuela del performance” al presentarse en el Teatro Real, un icono de la burguesía madrileña, paradójicamente la clase dominante ahora interesada en estas producciones reivindicativas, mientras ostenta el poder político y económico.

mismo modo que no escapa a la influencia de los acontecimientos bélicos, cuyo impacto daría lugar a los movimientos artísticos que conforman las vanguardias históricas.

En Europa, la conmoción que supuso la Primera Gran Guerra daría lugar al movimiento dadaísta, cuya reacción psicológica y social llevaría a su extremo la polémica sobre la sociedad de la época ya que la guerra sería considerada como un hecho contrapuesto al racionalismo sobre el que se pretendía que estuviese fundado el progreso social, científico y tecnológico. Según la tesis dadaísta, había que negar toda la historia pasada o al menos desmitificar los valores constituidos para proponer una nueva estructura formal. Lo dadá criticará la concepción del arte como productor de objetos de valor que serán convertidos en mercancía, la mercancía en riqueza y esta en autoridad y poder. Al separar el significado y el acto estético inicial de toda historia del arte, el dadaísmo recusará cualquier experiencia formal o técnica precedente para sustituirla por intervenciones inesperadas y aparentemente gratuitas cuyo objetivo sería poner en entredicho al sistema. Esta será su contribución a las bases conceptuales del performance art, desde el dadaísmo ya no solo será el objeto en sí lo que dará sentido a la obra creativa, sino la participación del artista en la vida social proponiendo nuevos modelos de comportamiento.

La revolución moral que supondrá la Segunda gran contienda europea se unirá a la dialéctica surgida tras la anterior, referente a la relación entre arte y sociedad, llegándose a considerar como inevitable la muerte del arte tal y como había sido entendido hasta entonces. En una sociedad que aceptaba el genocidio, el exterminio y la bomba atómica, los actos creativos debían cambiar radicalmente, pasar de ser una experiencia estética por sí misma a una experiencia estética de la realidad. Desde la época de la Bauhaus muchos artistas se mostrarían dispuestos a aceptar este nuevo servicio social renunciando a la figura de artista-genio para insertarse en la sociedad. La diseminación de sus representantes más emblemáticos tras el cierre de la escuela, trasladaría a Estados Unidos la consideración del arte como una herramienta de representación relacionada con situaciones concretas.

En México, la Revolución de 1910 redefinirá y perfilará el carácter específico de la vanguardia artística, una contienda que se vería desatada y dirigida en su mayor parte por las clases media y alta del porfiriato, el régimen dictatorial que durante 35 años rigió el país, aunque sería el pueblo quien habría soportado el peso de los profundos cambios

acaecidos hasta entonces. Tras una década de guerra civil surgirá en México un nuevo estado de marcado sello nacionalista donde Vasconcelos, como ministro de Educación, tendría carta blanca para una educación estatal, organizando un programa ideológico que ha sobrevivido hasta nuestros días. En su ideario, extendido a modo de misiones culturales por todo el país, daba cabida al sueño de una simbiosis latinoamericana, una raza cósmica que habría de surgir como fruto de la fusión de todos los grupos raciales. Vasconcelos orientó su trabajo para producir un hombre nuevo, el mexicano del siglo XX al que se llegaría por medio de la educación a través de un nacionalismo cultural. Desde el departamento de Bellas Artes estimularía la afición por la música, la pintura y los ritmos populares. A raíz de esta campaña surgiría igualmente la escuela muralista que sería provista de los materiales necesarios: muros de edificios públicos para cubrir y de temas relacionados con el nacionalismo cultural para ilustrarlos, usando el arte monumental como didáctica populista. Igualmente los intelectuales se pondrían al servicio del estado para diseñar la nueva personalidad que apoyaría al régimen. En una entrevista a Octavio Paz firmada por Aranda Luna publicada en el periódico la Jornada Semanal, el premio Nobel, pese a no haber participado en el diseño educativo de Vasconcelos, declaraba que empatizó con el ideal que lo guiaba y se vio envuelto “en la gran fe vasconcelista, en ese fervor que posteriormente produjo muchas cosas” (Aranda Luna, 1988). Dentro de esta vorágine nacionalista, su descripción del perfil mexicano creará una serie de estereotipos que calarán en el imaginario colectivo y que se mantendrán activos hasta día de hoy.

Frente al adoctrinamiento de gobernantes e intelectuales que trataban de perfilar una dirección ideológica de la revolución a todos los niveles, el estridentismo mexicano aprovechó la inercia de la revolución, ya que expresaba las ansias de redención social de las masas campesinas y obreras para integrar una renovación que debía darse tanto en el terreno estético como en el político-social. A pesar de estar supeditado en un principio al ámbito literario, en el momento en que el estridentismo adopta las reivindicaciones sociales de la Revolución y la incorpora a su ideario, el movimiento adquiere solidez y organización distinguiéndose así del resto de las vanguardias internacionales.

I. Justificación del proyecto

El origen del interés por esta investigación se remonta al máster de Arte y Política que cursé en Goldsmiths University of London. El estudio de la influencia de las realidades sociales en las estéticas desarrolladas por los artistas de distintos países y su capacidad para dar visibilidad a ciertas reivindicaciones ante la sociedad o ante los poderes públicos, abrió un camino ante mí hasta la fecha inexplorado.

Mi licenciatura en la Universidad de Murcia en Geografía e Historia me acercó en su día a Latinoamérica, siempre pensé en la gran deuda que existía - y que aún existe en España - de analizar en profundidad las consecuencias del periodo colonial. Tras estudiar las civilizaciones precolombinas caí en la cuenta del tremendo engaño con el que había sido educada. En los colegios de mi generación el *Descubrimiento de América* se estudiaba como la gran aportación española al cristianismo ya que los descubridores eran apóstoles de la *auténtica fe* y sus actos estaban justificados en pro de su labor de *educar* a los indios y de *salvar almas*. El libro de Ángel Luis Abós Santabárbara, *La Historia que nos enseñaron (1937-1975)* recoge alguna de las ilustraciones que acompañaban a los capítulos de *la gloriosa conquista de América*, como afirma el autor "olvidando las tropelías e imposición de una religión y una lengua" (Abós Santabárbara 2003, p.243).

Fig. 0 - Ilustración de la Enciclopedia Álvarez. Libro de texto usado en España desde 1954 hasta 1966 (Pie de foto del autor)



Evolución del mensaje iconográfico sobre la evangelización de América. Enciclopedia Álvarez, segundo grado, 1955, sigue la tradición de que «con el conquistador iba siempre el misionero; junto a la espada iba siempre la Cruz». La Enciclopedia estudio, Libro Verde, 1962, señala lo que España dio a América pero no lo que ésta dio a España. Un misionero es acompañado por un ayudante cargado de libros y un conquistador desarmado.

Tras acabar mi master y con motivo de la calificación obtenida en mi disertación sobre Estéticas Decoloniales⁶ fui invitada a permanecer durante dos años como *visiting research* en el Centre for Postcolonial Studies dependiente del Departamento de Política de Goldsmiths, circunstancia que me dotaría de las herramientas suficientes para seguir ahondando en la verdadera huella dejada por mi país tras su paso por el nuevo mundo, su influencia en la evolución social y cultural del continente y, sobre todo, de la respuesta y la representación más comprometida por parte de los artistas. Por otra parte, mi formación como profesora de Danza me ha guiado por el interés de las manifestaciones corporales y al estudio de las expresiones más extremas realizadas a través del cuerpo, el performance es una disciplina que sin duda aglutina todos estos elementos.

La elección de México me resultó obvia desde el primer momento, un país caracterizado por el activismo de sus artistas, fronterizo, cruce de influencias, con una clase intelectual históricamente al servicio de la reconstrucción nacionalista y más tarde con una estrecha vinculación a los movimientos más disidentes, hacía de este país el objeto ideal de mi investigación. La elección de mi primer tutor fue también un objetivo claro, John Kraniauskas, profesor en Birkbeck, había formado parte del originario grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos, había pasado casi una década trabajando en México, en contacto con reconocidos intelectuales del país, tales como Guillermo Gómez-Peña, Carlos Monsiváis, Roger Bartra o Josefina Alcázar y resultaba ser un testigo de primera mano de una sociedad y de un arte emergente que con el tiempo se fraguaría como uno de los más característicos de América Latina. Él fue quien me dio el primer hilo de dónde tirar al inicio de mi tesis hablándome de la comisión *¿Dónde está Nellie Campobello?*, un grupo de artistas y teóricos que periódicamente reclamaba en los medios de comunicación la desaparición de la escritora. Mi sorpresa fue enorme cuando, tras estudiar la influyente obra literaria de Campobello, descubrí que también había sido bailarina y docente, utilizando la danza para expresar una nueva forma de interpretar la realidad de su tiempo. Finalmente, mi experiencia actual como profesional de la crítica de arte y comisaria aportan ciertos toques particulares a este trabajo. Haber descrito y llevado a la práctica del

⁶ Disponible en : https://www.academia.edu/3880870/Latin_America_s_Epistemic_Break_Towards_a_Decolonial_Aesthetics

performance alguno de los estereotipos aquí reflejados, aspectos de las teorías coloniales o reivindicaciones feministas, mediante el trabajo realizado con alguna de mis artistas, me ha convencido plenamente de la capacidad narrativa y activista del performance en sus múltiples facetas.

II. Objetivos previstos

El objetivo de esta investigación es el estudio del performance como creación conceptual para visibilizar, denunciar o deconstruir los estereotipos que han ido modelando el imaginario colectivo mexicano, un imaginario caracterizado principalmente por cuestiones identitarias, racistas, sexistas, de género, de violencia o de muerte. Este trabajo hace una arqueología por las influencias que han dado lugar a esta problemática y cómo ha sido analizada de manera tanto histórica, como literaria, teórica, política o socio-económica. El arte performativo mexicano se inspira en estos paradigmas para crear conciencia de los asuntos que conmueven a los ciudadanos a la vez que propone nuevas formas para entender el cuerpo.

Entre los objetivos específicos podemos apuntar los siguientes:

- a) Situar el origen y características del arte performativo en Europa, EEUU y América Latina.
- b) Identificar los estereotipos de género y su construcción en el imaginario cultural mexicano.
- c) Cartografiar el inicio de las prácticas performativas mexicanas e identificar los estereotipos femeninos presentes en ella.
- d) Análisis de las tendencias actuales en la performance mexicana a partir de la década de los 80 bajo el paradigma de los estudios feministas y de la perspectiva de género.

III. Metodología de investigación

a) Contextualización sociocultural e histórica

Podemos considerar la práctica performativa como una de las manifestaciones creativas más reciente dentro del ámbito de las artes. Dada su concordancia y toma de posición frente a la realidad del momento, hemos estimado conveniente el análisis de su génesis en los distintos contextos socioculturales e históricos donde tiene lugar su desarrollo, a la vez de buscar nuevas influencias u orígenes.

La metodología empleada para la elaboración de este trabajo comenzó su proceso haciendo un estudio amplio del origen, evolución y las distintas manifestaciones del arte performativo desde sus orígenes hasta la actualidad, para así situar el estado actual de las cuestiones que queríamos analizar. La investigación ha sido planteada desde sus comienzos de una perspectiva multidisciplinar, bajo los parámetros de los estudios culturales, donde se aglutinan análisis sociológicos, históricos, teoría crítica, teorías feministas, literatura, cine o nuevas tecnologías, se trata pues de un estudio teórico que busca su representación en la práctica artística del performance.

Igualmente, otro de los contenidos más documentados ha sido la influencia de la colonización española en México y su importancia en la configuración del imaginario colectivo, así como la influencia de la Revolución Mexicana en el desarrollo posterior de los estereotipos de identidad.

Si bien mi labor investigadora comenzó en el 2011, cuando fui becada en el Postcolonial Studies Centre de Goldsmith University of London, fue en 2013 cuando inicio una verdadera prospección sobre la historia de México al ser admitida como PhD candidata en el Latin American Studies Department de Birkbeck University⁷, lo que me permitió el libre acceso tanto a su especializada biblioteca como a la Senate House Library, la cual contiene una de las mayores colecciones de Europa en estudios Latinoamericanos⁸, donde pude acceder a libros descatalogados o de difícil acceso como los de Nelly Campobello (1940) o Isadora Duncan (1955).

b) Marco teórico

Partiendo de la contextualización del performance surgido en Europa y en Estados Unidos, esta tesis examina concretamente su desarrollo en México, donde presenta un carácter claramente diferenciado de los países hegemónicos, influenciado por su herencia histórica y política. Hay distintos acontecimientos que han servido para la construcción de los estereotipos más representativos de la sociedad mexicana como son la colonización

⁷ El cambio de Universidad fue debido a que en Goldsmiths no existe un departamento de Estudios Latinoamericanos, con lo cual tuve volver a superar las pruebas de acceso que requiere el ingreso a un programa de doctorado en UK.

⁸ Visitar en: <https://london.ac.uk/senate-house-library/our-collections/research-strengths-of-our-collections/latin-american-studies>

española o la Revolución Mexicana, a partir de la cual el estado desarrollará una serie de estrategias encaminadas a definir la identidad nacional. Ambos aspectos darán lugar a modelos de comportamiento muy definidos, tanto femeninos como masculinos, que tendrán una influencia importante en las acciones activistas de la práctica del performance.

Para la creación de los estereotipos de identidad hemos analizado algunos ensayos de distintos autores mexicanos. En primer lugar y buscando las incipientes manifestaciones de identidad y género en las manifestaciones artísticas, hemos analizado la obra de una autora olvidada por la historia, Nelly Campobello. Animados por los objetivos del estado nacional autores tales como Samuel Ramos y Octavio Paz harán su aportación para la construcción del alma mexicana, y ya, más críticos y actuales, hemos indagado en la obra de Carlos Monsiváis o Roger Bartra.

El marco teórico en el que se inscribe la investigación sobre teorías coloniales tiene como punto de referencia la Opción Decolonial, definida principalmente por Walter D. Mignolo, la cual estudia la colonialidad como parte de la Modernidad impuesta por los países hegemónicos y anima tanto a teóricos como creadores y artistas a reivindicar la importancia de las culturas originarias como resistencia a las imposiciones de la reciente globalización. El marco teórico de la Opción Decolonial nos ha permitido constatar la tensión entre las estéticas, la historia y la política del contenido de las performances que hemos calificado como activistas.

Para contextualizar los estereotipos femeninos bajo la óptica de las teorías de género hemos realizado un acercamiento a autoras clásicas como Simone de Beauvoir que ya en los años 50 del pasado siglo sentaría las bases de una nueva interpretación de los roles sexuales. Por su parte Betty Friedan marcaría las corrientes reivindicativas de los 70, reclamando el papel profesional e intelectual para la mujer y Kate Millet, creadora y teórica del término patriarcado. Igualmente hemos considerados teóricas más recientes como Judie Butler, autora que considera el género como una construcción social, Virginie Despentes, autora de la Teoría King Kong, un incisivo ensayo donde ataca los pilares del machismo actual o Virginia Wolf, partidaria también de romper con los roles asignado a la mujer. Entre las autoras feministas mexicanas hemos destacado las teorías de la antropóloga Marta Lamas, Gladis Villegas, Julia Antivilo o Mónica Mayer, teórica y

performera responsable de unir el arte objetual contemporáneo en México con las reivindicaciones feministas

Además de estas aportaciones, el análisis de las performances seleccionadas está basado en la localización social y política del ámbito en el que se desarrolla la acción, lo cual se puede considerar una prospección inédita hasta la fecha.

c) Análisis y estudio de casos

El estudio de casos prácticos elegidos para analizar en esta tesis han sido seleccionados básicamente en la medida que los acontecimientos históricos se reflejan en la performance mexicana, es decir, en la creación de estereotipos derivada de la dominación colonial y la construcción de una identidad nacional por parte del estado como resultado de la Revolución de 1910. Como análisis previo hemos seleccionado alguna de las primeras o más significativas acciones en Europa o en EEUU, Yves Klein o Allan Kaprof. Entre las mujeres pioneras destacamos los trabajos de Valie Export, Marina Abramovic Annie Sprinkle o Carole Schneemann.

Ya en el ámbito mexicano nadie como el teórico y performer Guillermo Gómez-Peña ha representado el espíritu anticolonial e identitario del mexicano, inspirado en sus inicios por el actor Germán Valdés y su personaje el Pachuco.

Hemos elegido a performeras activistas como Lorena Wolfer y Teresa Margolles para analizar la representación de la violencia y la muerte, así como a Jesusa Rodriguez y Erika Trejo con sus acciones sobre La Malinche, un mito de mujer arraigado desde la colonización a la que se cuestiona su verdadero lugar en la historia. Sobre la importancia del papel activista describimos la significativa labor del primer grupo feminista Polvo de Gallina Negra, así como los interesantes trabajos de performeras más actuales, como Nayla Altamirano y Lola Perla, cuestionando el estereotipo de mujer surgido de la Revolución o la acción de Margaret y Ya, cuestionando el arraigado mito religioso de la Virgen de Guadalupe.

Para el estudio de la subversión de género, los casos que hemos creído los más significativos son las acciones del muxe Lucas Avendaño, por su cuestionamiento del género; Rocio Boliver como precursora del performance posporno y Felipe Osornio como uno de sus más significados representantes; Erika Trejo con sus reivindicaciones como mujer

racializada y emigrada o Nadia Granados con sus extremas representaciones de los roles femeninos.

Hemos dejado fuera a muchxs e interesantes artistas ya que la selección ha sido realizada con objeto de ilustrar los temas esenciales que son tratados en este trabajo, sin duda por su interés y aportación al arte performativo podrán ser incluidxs en una investigación posterior.

IV. Estructura de la tesis

Esta tesis consta de una introducción que describe de forma breve la justificación del proyecto, los objetivos previstos, la metodología seguida en la investigación, así como una somera explicación del contenido de cada capítulo. La estructura central de esta investigación está dividida en tres partes, cada una de ellas consta de dos capítulos y cada uno de ellos presenta sus propias conclusiones, además, hay unas conclusiones generales como parte final del trabajo.

La primera parte hace un recorrido por la arqueología del performance, tanto en Europa como en EEUU y en México, analizando cuáles fueron sus orígenes, sus fuentes de inspiración y sus representantes más significativos. La segunda parte sostiene la idea de que el performance mexicano se alimenta de estereotipos y ahonda en la formación de algunos de los perfiles masculinos más arraigados en el imaginario social sobre el carácter. A través de la literatura y del cine y bajo el auspicio del estado nacionalista se irán consolidarán algunos estereotipos masculinos de marcado tinte sexista que desembocarán en una extrema violencia hacia la mujer, visibilizada por algunas de las artistas más representativas del arte acción mexicano. La tercera parte ofrece un examen del origen de los activismos contemporáneos, la génesis de la construcción de una nueva conciencia feminista en México, iniciada en los años 70 que afrontará en sus comienzos el problema de la identidad de la mujer. Para ello las artistas feministas se enfrentarán al reto de visibilizar a la mujer silenciada desde siempre por la historia y darle una voz que sirva para liberar esos estereotipos impuestos y construir una nueva identidad, la cual poco a poco se irá consolidando hasta llevar a los aspectos más subversivos del género.

En el **capítulo 1** planteamos una serie de claves para rastrear los antecedentes del performance europeo y americano, de cómo la búsqueda de nuevas formas expresivas

alcanza a todos los ámbitos de la creación artística, no solo a la pintura, la escultura, la música o la poesía, sino también a la danza, origen de la expresividad corporal. Una búsqueda de nuevas formas no solo relacionada con los movimientos artísticos sino también con los acontecimientos históricos, a la vez de otras influencias provenientes de las instituciones o de artistas emblemáticos que lideraron una renovación en la forma de hacer arte. Las convulsiones bélicas vividas en Europa a raíz de sus dos grandes contiendas bélicas creará una conciencia rupturista en los artistas que exaltarán un arte comprometido con el cambio social frente a la concepción clásica de considerar el arte como un puro acto estético. El dadaísmo, surgido a partir de los encuentros de diversos artistas en el Café Voltaire y coronado por Marcel Duchamp, abrirá nuevos caminos a la expresión artística. Este contexto de ruptura de cánones también alcanzará a la danza clásica, cuya precursora europea sería la bailarina alemana Mary Wigman, reconocida como la creadora de la Danza Expresionista (Markessinis, 1995). Su trabajo como intérprete y coreógrafa supuso una respuesta a la armonía preestablecida por el ballet académico para representar lo desgarrado, la ferocidad y lo asimétrico. Sus temas serían la locura, los sentimientos más primarios y violentos, la gestualidad sin normas, las miserias de la sociedad y la muerte. La danza académica se torna en ella libertad de movimientos para representar lo más virulento de una sociedad entre guerras y a través de su propia experiencia y de su propio cuerpo expresar y criticar los males de su época.

El **capítulo 2** utiliza los mismos parámetros para llevar a cabo un análisis similar en México, investigando sobre las primeras manifestaciones feministas y reivindicativas que más tarde serán adoptadas por el performance contemporáneo. Al igual que Europa sufrió una conmoción a causa de las dos guerras mundiales, la Revolución Mexicana también influiría en la producción artística, así como la postura adoptada por el estado posrevolucionario, utilizando la cultura como una herramienta para la exaltación nacionalista. Una vez señaladas las diferencias que separan el performance mexicano de otros países, pasamos al análisis de la obra de Nellie Campobello, una autora que ha sido por décadas silenciada y que a nuestro entender ha jugado un papel muy destacable, tanto por su mirada desafiante al género a través de su producción literaria, como en la adaptación argumental de sus prácticas dancísticas y coreográficas, con el fin de ensalzar el poder de la mujer y su definitiva intervención en la Revolución. Las investigaciones consultadas al respecto fijan

en el movimiento Estridentista el origen del performance mexicano sin dar más datos ni nombres que lo representen. El análisis de la obra, tanto narrativa como coreográfica, de Campobello nos llevará a señalarla como pionera de esta disciplina, convirtiendo esta revelación en una de las principales aportaciones de este trabajo.

El **capítulo 3** explora los estereotipos masculinos y resume en dos las personalidades más representativas, la primera el *Pelado Nacional* un carácter definido por Samuel Ramos en 1934 como el de un donnadie cuyo sentimiento de inferioridad originado en la conquista, estaría disimulado por el alarde, ocultando su inferioridad mediante el uso de la agresión física o verbal y reforzando su sexualidad varonil para encontrar seguridad. Este perfil inspiraría a la creación del personaje de Cantinflas, un personaje que el cine lanzó a la fama internacional y que daría lugar a un estereotipo que aún hoy define al mexicano en muchas latitudes. El segundo perfil sería el que representara al mexicano emigrado a EEUU, un personaje fronterizo que participaría de las dos culturas siendo mirado con recelo en ambas; nos referimos a la *identidad Pachuco*, definida por Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad* publicado en 1950, donde la define como “una degradación de la identidad nacional mexicana” (p.3) , manteniendo que el pachuquismo tendría su origen en el sentimiento de inferioridad que apuntara Ramos. La recreación del Pachuco fue llevada al cine con el personaje de Tin Tan por Germán Valdés que más tarde inspirará a Gómez-Peña para la conceptualización de sus acciones como mexicano fuera de su país y por extensión a los considerados como *extranjeros* del actual mundo global. Creemos que la relación encontrada entre Valdés y Gómez-Peña es otra aportación novedosa de este trabajo.

La segunda parte de este capítulo se centra en la representación performativa propiamente dicha, explorando la respuesta de algunas performeras sobre los efectos del machismo mexicano, origen de la violencia de género que es practicada impunemente contra las mujeres. Los teóricos Glick y Fishke (2001) definirán dos tipos de discriminación sexual descrita como modelo de sexismo ambivalente: el hostil y el benevolente. El primero legitima el control que ejercen los hombres sobre las mujeres pues las considera como un grupo subordinado y hace referencia a las creencias negativas sobre la mujer. El sexismo hostil se asocia al perfil de la mujer no tradicional, caracterizada por ser trabajadora e independiente. El sexismo benevolente también considera inferior a la mujer porque,

aunque le reconoce valores positivos, está basado en una visión patriarcal de la mujer ya que le atribuye unos roles específicos (madre, esposa y cuidadora del hogar) subordinada al papel del hombre, quien ofrecerá la recompensa de protección, idealización y afecto a las mujeres que acepten su rol y satisfaga sus necesidades. Este tipo estaría asociado a la mujer tradicional sin aspiraciones profesionales y cuya único anhelo sería cuidar de una familia. En México el sexismo hostil se hace patente y las artistas se enfrentan a él denunciando abiertamente estas actitudes que devienen en comportamientos de violencia y muerte, como son los casos expuestos de Lorena Wolffer y Teresa Margolles.

El **capítulo 4** aborda el problema de la teoría crítica Latinoamérica, donde los intelectuales de los 60 y los 70 califican de eurocéntrica a la filosofía tradicional, defendiendo teorías que les liberaran de su influencia y les permitieran encontrar su propia peculiaridad, principios estos expresados en la llamada *Filosofía de la Liberación*. Pasando más tarde por una época que estará representada por la eclosión de los estudios culturales, es a partir del polémico año 1992, fecha de celebración del V Centenario, cuando emerge la mayor pugna ocurrida referente a la orientación del análisis de la singularidad del cono Sur. La creación del *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos* trataría de responder a la expectativa de entender Latinoamérica en su propio contexto, pero los enfrentamientos internos debido a la metodología a seguir dieron al traste con el intento, quedando disuelta la parte que defendía la metodología poscolonial desarrollada en sudasia por los intelectuales indios y erigiéndose en moderador el *Grupo Modernidad/Colonialidad* animando la corriente de la *Opción Decolonial*. Esta opción basará sus postulados en las consecuencias negativas de la colonialidad, señalándola como el lado oscuro de la modernidad, un patrón de poder fundado en el racismo y asociado a la subjetividad de la especie.

Como acción pionera debido a las desavenencias del 92, hacemos referencia a una de las más celebradas performances de Guillermo Gómez-Peña, acompañado por la artista Coco Fusco, la gira de dos supuestos salvajes recorrían el mundo para ser mostrados en una jaula. A continuación hemos analizado las acciones de Jesusa Rodríguez y Erika Trejo, cuyas bases conceptuales podrían asociarse con la estética decolonial. Por último, hemos revisado la relación de colonialidad y género, así como analizado un ejemplo de su representación.

El **capítulo 5** introduce las teorías de género más significativas de la historia reciente. Unos discursos que reclamarán la independencia de la mujer y su derecho a elegir frente al tradicional sometimiento asignado por la sociedad patriarcal, ya que los estereotipos para representar a la mujer como madre, esposa y responsable del hogar la confinarán en el espacio privado.

En México podemos señalar la década de los 60 como el periodo en el que las nuevas generaciones de artistas adquieren conciencia de su poder para expresar su disconformidad con lo establecido, su capacidad de respuesta ante la estética oficial diseñada como arte nacional por el estado, representada por el muralismo. La *Generación de la Ruptura* servirá como detonante para la búsqueda de nuevas expresiones acorde con las vanguardias que les permitieran un diálogo con su tiempo. Ya en los 70 la mujer se incorporará a la búsqueda de nuevas formas de expresión, para unir las a sus reivindicaciones feministas. Artistas como Jodoroswky, Cuevas o Ehrenberg abrirán la puerta del arte conceptual y del arte acción propiamente dicho, cuyo testigo lo recogería la generación de *Los Grupos*. En este contexto de reivindicaciones sociales, destacamos especialmente la aportación de Mónica Mayer, precursora del arte feminista mexicano. Al igual que hicimos al revisar los estereotipos masculinos, este apartado rastrea sobre el significado de los estereotipos de mujer contruidos por la tradición mexicana (la latina ardiente, la Virgen de Guadalupe o la Adelita) para vincularlos con acciones reivindicativas de artistas que se valen del performance para deconstruirlos y adoptar una interpretación alternativa frente a su significado tradicional.

Finalmente el **capítulo 6** analiza la más reciente aportación del performance mexicano: las prácticas subversivas de representación en torno al género. Desde sus comienzos, el feminismo usó el performance para visibilizar sus reivindicaciones de la manera más explícita, las cuales se irán radicalizando a partir de la década de los 80. Este epígrafe introduce alguna de las acciones más emblemáticas de la práctica performativa feminista, analizando su especificidad en algunos países. Igualmente revisa las discusiones que abordará el feminismo contemporáneo, discusiones que tratarán de definir primero su verdadero objeto de estudio y por otra, su posicionamiento acerca de las políticas del placer, una postura clara tanto frente a las teorías de transformación de género como frente al papel de la mujer en la pornografía. La discusión sobre las políticas del placer

(pornografía, prostitución) iniciará una división del feminismo que ha pervivido hasta hoy. Ante esta dialéctica será una artista, Annie Sprinkle, quien a través del performance instaurará una nueva representación sexual de cuerpo de la mujer reivindicando su valor como productor de placer, dando inicio al movimiento pospornográfico, a cuyo desarrollo y representación ha contribuido de gran manera la creación mexicana.

A este respecto, algunos autores resaltarán la influencia de la colonia en la concepción de las identidades genéricas y de la función del cuerpo femenino, una vez que el sistema binario implantado en Occidente y trasladado a América del Sur por la conquista, partiría del modelo judeo-cristiano, el cual entendía la sexualidad exclusivamente como un sistema reproductivo, alejado de cualquier tipo de práctica satisfactoria. En este caso, serán estereotipos de carácter religioso los que se impondrán como patrones de comportamiento social que todavía subyacen en el imaginario social. Frente a los modelos tradicionales de género, también hemos analizado una original concepción genérica perviviente en la sociedad mexicana representada por la figura del *muxe*, la cual subvierte esta concepción. La sociedad zapoteca hace una división matriarcal de los roles sociales debido a la implicación laboral de sus mujeres. El hijo *muxe*, homosexual y transexuado, es aceptado de buen grado por una comunidad que valora sus aportaciones sin valorar su status fuera de la norma establecida. El arista-*muxe* Lukas Avendaño ha llevado esta condición al performance y además de su reclamación de un espacio genérico, dará visibilidad a su activismo social desde su disidencia.

Finalmente, haciendo un recorrido por la definitiva aportación mexicana al posporno performativo veremos cómo la artista Rocío Boliver inicia el estilo a través de su alter ego, la Congelada de Uva, pionera de usar su sexo y su vagina como principal herramienta de trabajo. La última parte revisará a través de distintas acciones las diversas realidades representadas por artistas de esta nueva forma subversiva de expresar el género.

Primera Parte: **Gestación del performance contemporáneo**

Capítulo 1: La llegada del Performance al mundo del Arte

1.1. Introducción

«No hay documento de cultura que no lo sea a su vez de la barbarie», escribía Walter Benjamin (2008, p.305) *Sobre el concepto de historia* en sus *Tesis de la filosofía de la Historia (Tesis VII)*. Podemos señalar el origen del arte performativo a partir de los conflictos bélicos europeos del siglo XX, ya que sus efectos con millones de muertes provocarán un giro en la orientación de las artes plásticas, cambiando definitivamente las formas expresivas tradicionales utilizadas hasta entonces por los creadores.

Esta ruptura se dará tras un largo proceso iniciado en el siglo anterior, marcado por los avances tecnológicos y los enfrentamientos sociales y políticos de los distintos países que culminaría en la I Guerra Mundial. A partir de ahí, se verá desatado el debate sobre la finalidad del arte y el artista pasará a involucrarse en los asuntos políticos y sociales. La expresión artística se torna cada vez más comprometida acercándose a los problemas cotidianos, planteando cuestiones, aportando respuestas y enfrentándose a los imperativos de los poderes hegemónicos, en definitiva, el arte adquiere nuevas formas y se vuelve activista, el objetivo principal del arte ya no es el objeto, sino el compromiso social y la vivencia, llegando a utilizar el cuerpo como forma de expresión y como soporte de la obra.

Hasta la fecha, los fundamentos del performance han sido atribuidos principalmente a la evolución de los movimientos artísticos de vanguardia asociados a la pintura, la escultura o la poesía. Sin dejar de lado estas influencias, en este capítulo que bucea en las aguas de su arqueología, hemos querido añadir otro elemento hasta ahora poco explorado: las influencias que ha recibido con los aportes de la teoría y la práctica de la expresión corporal y de la danza contemporánea.⁹

⁹ Aunque el término danza contemporánea aparece a final de los años 40, desde finales del siglo XIX surge como reacción a la danza clásica, como una necesidad de expresarse libremente con el cuerpo. Es un tipo de danza que representa una

Mientras que en Europa los movimientos artísticos contrarios al sistema (como el futurismo o el dadaísmo) aportan una interesante base conceptual al lenguaje corporal, en América del Norte será la búsqueda de nuevos conceptos estéticos lo que induzcan a una intensa reinterpretación de las capacidades corporales. En ambos casos la nueva danza supondrá un importante impulso para el cambio de paradigma en cuanto a la consideración del cuerpo y su capacidad expresiva. Tomaremos como ejemplo el trabajo de dos bailarinas, Mary Wigman, representante del expresionismo alemán y a la estadounidense Isadora Duncan creadora de la danza libre, ambas podrían ser consideradas como el eslabón entre la estricta técnica clásica que regía el arte corporal y el carácter libertario y reivindicador que inspirará más tarde a la performance contemporánea.

1.2. La desmaterialización de la obra de arte

Josefina Alcázar, una de las teóricas más reconocidas del performance mexicano, en la introducción de su libro recopilatorio *Arte-Acción y Performance en los muchos Méxicos* (2016) destaca dos hechos fundamentales para el cambio rotundo de las prácticas artísticas tradicionales en el mundo contemporáneo: la aparición de la fotografía y el surgimiento del psicoanálisis. En efecto, la fotografía, capaz de reproducir con fidelidad la realidad, origina una conmoción en las prácticas artísticas. Los pintores ya no serán los únicos que plasmarán paisajes, retratos o batallas, su representación de la realidad involucra ahora emociones, sentimientos y tomas de posición frente al mundo real. Como apunta Benjamin en su imprescindible ensayo sobre el papel de la obra de arte en la época de la reproducción, transformará el arte aurático - en el que predominaba el valor para el culto - en un arte plenamente profano en el que predomina en cambio un valor para la exhibición o para la experiencia (Benjamin, 2017). Igualmente, la introducción del psicoanálisis provoca otro cisma en la cultura de la época al hablar del consciente y del inconsciente, esto dará armas al artista para bucear en lo íntimo y en lo oculto, desvelando heridas secretas y traumas pendientes llevándolos a la luz con objeto de entender más en profundidad al individuo.

idea, un sentimiento, una protesta o una emoción de manera corporal, mezclando movimientos naturales con los propios de cada creador.

A partir de entonces, el artista deja de ser testigo de su época para convertirse en el centro de la obra, donde su propia memoria, identidad o creencias forman parte fundamental de ella. Junto a los cambios tecnológicos y otros elementos dispares según cada latitud, estos nuevos factores contribuyen al surgimiento de nuevos lenguajes plásticos, donde el papel de la subjetividad y la experiencia cobran una primacía que hasta el momento permanecían ausentes de los procesos creativos.

Movimientos como el expresionismo abstracto, el cubismo o el surrealismo son ejemplos de estas transformaciones en la práctica artística, movimientos que rechazan la representación de la forma para plantearlas solo a través del color o de líneas esquemáticas. Sin embargo, sería el dadaísmo el movimiento que trastocaría definitivamente el concepto de estética, una ruptura dada como respuesta a dos aspectos, primero el escepticismo y la ironía radicales por los que los dadaístas rehúsan ver en la tecnología industrial una revolución destinada a cambiar la faz del mundo y en segundo lugar, por la convergencia de los conflictos económicos y los enfrentamientos de corte nacionalista entre los países europeos que culminan con el estallido de la contienda de 1914. El movimiento *dadá* nace del rechazo de la civilización moderna que, a pesar de sus aparente racionalismo, condujo a Europa a una guerra devastadora que dejaría tras de sí millones de muertos y heridos.

El dadaísmo no estaba sustentado por ninguna teoría en concreto, tan solo trataba de abolir la sociedad burguesa y sus valores¹⁰, para aniquilarlo todo y ver el mundo con nuevos ojos. Su principal objetivo era romper con los modelos tradicionales y clásicos mediante un espíritu vanguardista y de protesta, expresado a través de la espontaneidad, la improvisación y la irreverencia artística. En realidad el movimiento animaba a la búsqueda del caos y el desorden y en todas sus disciplinas artísticas imperará un carácter irónico, radical, destructivo, agresivo o pesimista a través de contenidos ilógicos e irracionales.

Una figura clave que surge del dadaísmo será Marcel Duchamp; con él se inicia una nueva forma de entender el arte ya que se había declarado contrario a la pintura puramente “retínica”, preconizando sustituir la obra de arte por el puro acto estético. Con su famosa

¹⁰ El dadaísmo se posiciona frente al consumismo y al capitalismo, rechazando igualmente tanto el nacionalismo como el materialismo.

pieza *La fuente* (1917), un urinario firmado y presentado como de pieza escultórica, venía a plantear que cualquier objeto cotidiano podía ser considerado una obra de arte si el artista lo desplazaba de su contexto original y lo situaba en una galería o un museo. El arte conceptual tiene aquí sus raíces al considerar más importante la experiencia artística que el objeto material, identificado como obra de arte (Guach, 2000). Con el dadaísmo el arte se vuelve una reflexión sobre sí mismo y sobre la vida, el acto creativo se concibe como un proceso de reflexión y de autoanálisis que sustituye a la obra de arte tradicional por la obra-idea.

Respecto a la ruptura de los cánones de la expresión corporal, cabe destacar la aportación de la bailarina Mary Wigman (1886-1973), musa de la danza expresionista alemana. Su trayectoria comenzó en la improvisación, continuando su formación con Rudolf Laban¹¹ colaborando juntos en el famoso Cabaret Voltaire en Suiza, donde entrarían en contacto con el movimiento dadaísta, coincidiendo con estos en que ella igualmente trataban de romper con los valores artísticos establecidos, en este caso para crear un nuevo concepto en danza: *la danza absoluta*. Con esto Wigman pretendía acabar con la idea de la danza como un mero vehículo de representación de escenas superficiales o idílicas para llegar a la danza como puro movimiento expresivo, la danza en sí misma sin artificios académicos. Wigman otorgaría especial importancia a la expresividad frente a la forma, ligando el movimiento a la gestualidad y la improvisación¹². Defensora del movimiento como expresión interior, crea coreografías sin música e incorpora la quietud y el silencio como parte de la pieza, elementos ausentes hasta el momento en la danza clásica tradicional. Sus acciones dancísticas trataban los temas más complejos, presentando el lado oscuro de la personalidad, se alejaba así definitivamente del preciosismo que había caracterizado hasta entonces a la danza romántica. La influencia de Mary Wigman resultará muy significativa, ya que la consideración del cuerpo como vehículo de sentimientos será una constante de toda la creación coreográfica y performativa de los siglos XX y XXI.

¹¹ Rudolf Laban (1879-1958). Fundador del Instituto Coreográfico de Zúrich, autor del Método de Notación Matemática a través del cual documentó todos los posibles movimientos del cuerpo humano en relación al espacio que le rodea.

¹² Fragmento de una de sus creaciones. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

Las contribuciones ideológicas y de representación en contra a los cánones clásicos preconizadas a partir del dadaísmo conducirán a la reflexión de la finalidad del arte. Haciendo un repaso de las distintas formas adoptadas por la práctica artística, veremos que va desde la idea principal de la estética clásica que invoca a la sensibilidad humana, apelando a los sentidos y a la satisfacción de las necesidades sensoriales de manera altamente sublimada, hasta su evolución en el mundo moderno, donde el sentido de la realidad ya no se puede comunicar a través de las imágenes convencionales sino que exige una nueva expresión, más nueva y radical que las usadas tradicionalmente.

Herbert Marcuse, uno de los representantes más significativos de la Escuela de Frankfurt, afirma que la tesis acerca del fin del arte se volvió una consigna familiar que relacionaba al arte como parte de la cultura burguesa. Un veredicto que se extendía a toda teoría que no animara a la acción y a la práctica que no contribuyera de manera evidente a cambiar el mundo. En este sentido, Marcuse (1972) destaca la utilidad del arte como un espacio orientado a propiciar la liberación del sujeto que lo disponía para aceptar un nuevo mundo de conceptos. El autor sostiene que, en su propio desarrollo interno, el arte converge con las luchas que enfrenta a los poderes físicos y mentales contra la dominación y la represión. De esta forma la propia dinámica interna del arte lo convertirá en una fuerza política que dará la imagen, el sonido y la palabra a lo que hasta entonces había sido innombrable, concretamente a la visibilización de la mentira, el horror, al cuerpo y sus sensibilidades como fuente y localización de toda estética.

No obstante, John Dewey se adelantará a la Escuela de Frankfurt en estas consideraciones cuando en su tratado de estética, *Art as Experience* (1934) ya propone recobrar la continuidad entre la experiencia estética y el proceso normal de la vida. Dewey defenderá que los valores estéticos deben ser probados por la experiencia y no por la teoría estética o la crítica. La estética holística de Dewey trata de minar las dicotomías de arte-vida, forma-contenido, alta cultura-cultura popular o artista-público. El enunciado de Dewey se resume en que la vida carece de imaginación siendo uniforme y rutinaria y que es producto del mercado capitalista que ha dividido la vida entre producción y consumo. En suma, tanto Dewey como Marcuse teorizan sobre la finalidad del arte para atribuirle mayor importancia a la experiencia artística frente al objeto material identificado como obra de arte.

Por una parte la influencia de los movimientos artísticos y de los nuevos estilos de danza y por otra, las teorías de pensamiento, alimentarán esa ruptura epistemológica en la concepción del arte: su esencia y valor ya no estarán en los objetos sino en el concepto y la experiencia desarrollada en torno a este concepto. Los artistas de vanguardia de los años 50 y 60 del siglo XX toman el relevo de los teóricos y buscan aproximarse a la realidad, iniciando un proceso de desmaterialización de la obra de arte y de acercamiento a la vida cotidiana. Así se inicia el proceso de ruptura con la rigidez del lienzo hasta llegar a instalarse en la presencia tridimensional, proceso que, alimentado por otras artes escénicas, culminará en el performance art.

Además de sus antecedentes este apartado plantea otras cuestiones tales como ¿cómo surge definitivamente el arte performativo?, ¿podemos visibilizar su germen?, ¿tiene desarrollos similares en distintas latitudes? ¿cómo definir el arte performativo para diferenciarlo de otras disciplinas? En *Performance Live art 1909 to the present*, un texto clásico que analiza la historia y evolución del performance, RoseLee Goldberg (1979) señala que su surgimiento obedece a la necesidad de muchos artistas de superar las limitaciones de las formas de arte establecidas y deciden llevar su arte directamente al público. Más allá de toda complejidad conceptual o influencias socio-históricas, Goldberg da una definición que se podría aplicar a todas las latitudes entendiendo el performance como arte vivo hecho por artistas. Respecto a su desarrollo primero, aunque el germen del performance varía en las distintas localizaciones, las primeras manifestaciones de arte corporal se darán a la vez a ambos lados del Atlántico a final de la década de los 60.

1.3. Antecedentes del performance europeo

Tras el Mayo Francés en París se extendería el concepto de arte social, un arte que recogería las reivindicaciones de los ciudadanos y serían transmitidas a través del propio cuerpo del artista. Algunos creadores empezarán entonces a considerar el cuerpo como un medio de expresión y aplicarlo a sus prácticas. Para muchos autores este sería el comienzo del arte no objetual, sin embargo, otros encuentran su origen bastantes años atrás. En el ensayo *Líneas Precursoras del performance art*, Ramón Almela (2001) señala que pueden rastrearse los rasgos del performance en las raíces del movimiento conceptual futurista de 1908, para Almela es el futurismo el que crea las bases de renovación en la

historia del arte. Entresacando unos puntos del *Manifiesto Futurista* de Marinetti ya se aprecia el carácter subversivo contra la sociedad, su intención de ruptura con los arquetipos establecidos, términos como: “Coraje, audacia y revuelta serán elementos esenciales de nuestra poesía” (Punto II) o “No hay más belleza que en la lucha. Ninguna obra de arte sin un carácter agresivo puede ser una pieza maestra” (Punto VII) lo corroboran.

Ciertamente el futurismo supuso la creación de una nueva estética que posibilitó una profunda renovación de las técnicas y los principios artísticos, cuyos postulados exaltan lo sensual, lo nacional o lo revolucionario. El futurismo rechazará la estética tradicional para ensalzar la vida contemporánea, recurriendo a cualquier medio expresivo capaz de construir un mundo nuevo.

Más tarde, en 1916 un grupo de artistas que tomaron el cabaret Voltaire como centro de reunión para expresar su descontento, sentarían las bases conceptuales de algunas expresiones del performance. En un periodo de frenética imaginación creativa cuestionaron todos los valores estéticos y éticos tradicionales que finalmente habrían llevado a la civilización occidental a la barbarie y al horror de la guerra.

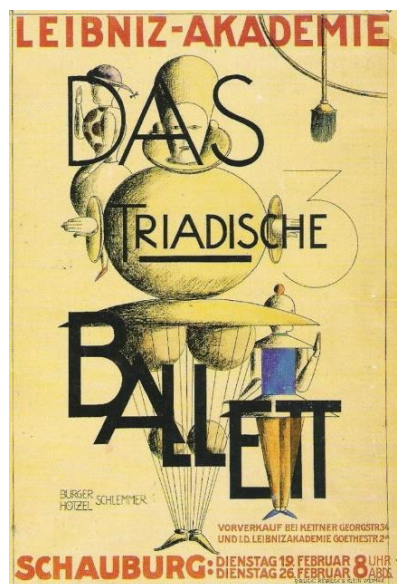


Fig.1- Cartel anunciador del El ballet *Das Triadische* de Schelemer (1922).

Igualmente, la Bauhaus alemana de los años veinte producirá obras precursoras de expresión corporal en vivo de índole conceptual. Los bailes de la Bauhaus fueron creados por Oskar Schlemmer, tomando como inspiración el espacio arquitectónico cúbico escénico

diseñado por Walter Gropius. Las danzas estaban basadas en simples gestos: caminar, sentarse o saltar, los bailarines eran percibidos como figuras geométricas que simbolizaban el potencial de la nueva tecnología (Droste 2002). El ballet *Das Triadische* de Schelemer, estrenado en 1922 (Fig.1) se convirtió en símbolo de la reforma en el campo de la expresión corporal y de la escenografía, abriendo las puertas a la exploración del elemento humano y su capacidad expresiva fuera de los cánones académicos establecidos por el ballet clásico.

Como veremos a continuación, el proceso de formación del performance euro-americano tendrá influencias de distinta índole; para analizarlo haremos un somero repaso de las más significativas, entre las que se cuentan disciplinas tan diversas como la pintura o la escultura de Yves Klein y Piero Manzoni, de las acciones del grupo Fluxus o del happening de Allan Kaprow y de John Cage. Igualmente estas influencias vendrán del campo de la literatura, del teatro experimental y como no, de la danza contemporánea.

El artista Yves Klein (1928-1962), considerado como una importante figura dentro del movimiento neodadaísta francés, utilizó el cuerpo como receptor de energías en relación con el vacío y como parte de los materiales que usaba para realizar su trabajo, especialmente para las pinturas con un intenso azul ultramar al que llamó IKB (International Klein Blue). Uno de sus trabajos más icónicos fue *El hombre en el espacio* de 1960 (Fig.2). La imagen que muestra al propio artista saltando desde un muro, apareció en una publicación escrita y diseñada por él mismo con la expresiva nota *Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide!*¹³. En realidad se trataba de un fotomontaje en el que el cuerpo del artista se convertía en una escultura humana que aparecía congelada en el espacio, una visión de amplio impacto porque de tratarse de una secuencia, el siguiente fotograma hubiera sido su mortal impacto contra el suelo. El autor usaría su cuerpo como una zona de sensibilidad pictórica inmaterial, se precipita al vacío porque el impacto carece de consecuencias, su inmaterialidad le evita cualquier efecto. Este entendimiento del cuerpo anulado de su carácter sensorial, le llevó a crear sus conocidas pinturas corporales llamadas *Antropometrías*, mostradas por primera vez en la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París en 1960 (Fig.3), acción donde el artista vestido

¹³ ¡Un hombre en el espacio! ¡El pintor del espacio se lanza al vacío!

de smoking y corbata blanca, interpretaba una sinfonía de una sola nota compuesta por él mientras cubría el cuerpo desnudo de las modelos de su pintura azul con la finalidad de pintar con sus cuerpos sobre las tiras de papel que habían sido dispuestas tanto en el suelo como en la pared, como si de pinceles humanos se trataran. Klein justificaba así la necesidad de involucrar el cuerpo en los procesos creativos.¹⁴



Fig.2 - Yves Klein. *El hombre en el espacio*. (1960).



Fig.3 - Yves Klein. *Antropometrías* (1960).

Como Klein, otro de los artistas pioneros en utilizar el cuerpo como obra de arte fue el italiano Piero Manzoni (1934-1963) con sus *Esculturas vivientes* (1961), en las que cualquiera se podía convertir en una obra de arte solo por el hecho de que su cuerpo fuera firmado por el artista, una firma que otorgaba carácter de valor y autenticidad. El autor establecería dos categorías, una firma en rojo que daba a todo el cuerpo carácter de pieza de autor y otra en amarillo que solo autentificaba la parte firmada. Manzoni traslada igualmente esta dimensión performativa a sus *Bases Mágicas*, consistente en pedestales sobre las que fijaba dos huellas recortadas en fieltro las cuales darían temporalmente la condición de escultura a la persona u objeto que se posara sobre ellas. Vemos aquí una

¹⁴ Preguntado por uno de los asistentes lo que entendía por arte, Klein contestó: "El arte es salud. Esta salud nos hace existir. Es la naturaleza misma de la vida. Es todo lo que somos". (Guasch 2007: 82) Esta idea resume la concepción del arte para Klein, más en relación con la percepción física que con lo inmaterial.

extensión del concepto iniciado por Duchamp de que es el artista el que decide lo que es o no una pieza artística con solo plantearlo.

Este proceso llevaría a Manzoni al extremo de aceptar cualquier huella física del ser humano, incluso los restos de sus funciones biológicas más básicas. Un ejemplo significativo son sus conocidas latas de excremento a las que tituló *Merda d'artista* (1961) y que vendía por gramos cuyo precio basaba en la cotización del oro para así cuestionar la mercantilización de la obra de arte (Fig.4).



Fig.4- Piero Manzoni. *Merda d'artista*. (1961).

A pesar de su indudable interés por la ácida crítica al mercado del arte, lo más significativo de este planteamiento es que Manzoni dota al cuerpo de la capacidad de generar los materiales que configuren su obra, a modo de factoría *ready made*, lo que va a suponer un paso más en la puesta en valor del arte corporal.

Almela (2001) señala que las líneas precursoras del arte performativo americano pueden rastrearse en la idea procedente del *Expresionismo Abstracto* ya que concibe al artista como un actor envuelto en el proceso creativo. Este sería el caso de la participación de Jackson Pollock en la elaboración de sus pinturas abstractas, denominada como *action painting*. Pollock daba más importancia a la propia acción de pintar que a la obra terminada. Este hecho propició un nuevo interés en el arte como proceso creativo y animó a muchos artistas a concebir sus trabajos más allá del lienzo: el cuerpo y sus movimientos desde ese momento serán considerados como parte de la obra, un elemento que no había tenido precedente hasta entonces.

Siguiendo como referente la influencia del psicoanálisis señalada por Alcázar en la desmaterialización de la obra de arte, cabe destacar al grupo Accionista Vienés que, alrededor de los sesenta del siglo XX, exploraban temas relacionados con la violencia y el erotismo planteados en la retórica freudiana. En sus actuaciones rituales utilizarán tanto fluídos corporales tales como semen y sangre o carne de animales muertos. El grupo estaba formado por Otto Mühl, Günter Brus y Hermann Nitsch, el cual sería conocido por la organización de una serie de celebraciones a las que denominó *Teatro de Orgías y Misterios*, una mezcla de ritos que combinaba desde dolores y placeres hasta una feria del vino donde se podían elaborar obras abstractas usando la sangre de animales procedente de sacrificios iniciáticos. En la conservadora atmósfera vienesa de la época, los accionistas redescubrían la tradición dadaísta y surrealista oponiéndose a la creciente alienación que apartaba al individuo de su experiencia sensible a través de sus acciones provocadoras y a la transgresión de los tabúes. Sus acciones eran rituales impresionantes donde llegaban a provocarse daño físico extremo, realizaban sacrificios de animales buscando el contacto con la sangre con la pretensión de alcanzar el estado más primitivo del ser humano. Los horrores del fascismo y el holocausto llevaron al Accionismo por este camino de destrucción dentro del campo de la creación artística y con sus acciones extremadamente brutales acabaron con todos los traumas que había en su subconsciente ya fuera sobre religión, arte, moral, cultura o sexualidad, como bien afirma Danièle Roussel (2001) los accionistas arrasaron con todo. Recientemente fueron mostradas en New York alguna de las escenas censuradas de los documentales grabados por el Grupo, presentado escenas de sexo en grupo, masturbaciones, el sacrificio de un animal cuya sangre retregaban por sus cuerpos y otras acciones shock que venían a relacionar los mitos sexuales con la destrucción.

Alcázar (2014) compara las acciones llevadas a cabo por los vieneses y sostiene que llegaron a extremos nunca alcanzados por artistas de otros países. En suma con su violencia artística darán prioridad al cuerpo llevándolo hasta su máxima capacidad de aguante para mostrarlo como modelo de expresión, un cuerpo que podía ser degradado, envilecido e incluso mancillado en un proceso donde la justificación sería la búsqueda de los nuevos límites del ser humano marcados por teóricos como Freud o Jung.

1.4. Antecedentes del performance estadounidense

La génesis del performance en Estados Unidos contó con influencias similares a las europeas junto a otras propias de su ámbito histórico y social. Las contiendas europeas estimularon la emigración a USA de muchos intelectuales y artistas europeos, bien por sentirse perseguidos, bien por el afán de estar lejos de los conflictos bélicos.

Como venimos afirmando, las influencias que concurren en el arte acción proviene de campos muy diversos, tanto de la pintura y la escultura, como del teatro, la música o la danza y otorgando a la experiencia artística un papel predominante. Curiosamente, uno de los precursores más influyentes del performance estadounidense se encuentra en François Delsarte (1811-1877) procedente del campo del canto y la declamación. En realidad fue una contingencia, la pérdida de voz, lo que le obligó a hacer una reeducación vocal basada en sus observaciones, la cual dará como resultado una pedagogía experimental y un trabajo vocal y gestual preciso. Su visión del arte gira en torno a la traducción expresiva de los movimientos del espíritu y también sobre la noción de la unión de los contrarios tales como fuerza-suavidad, vehemencia-pasividad o afecto-odio. Para la historiadora de la danza Artemis Markessinis (1995) el método creado por Delsarte sirvió de base a los postulados de la danza moderna; este método se extendió rápidamente por Estados Unidos. Basado en una detallada observación de las distintas actitudes humanas, Delsarte definió las leyes de la expresión corporal relacionando los movimientos físicos con los espirituales y destacando la relación entre el pensamiento y el gesto. Markessinis (1995, p.3) lo presenta así:

Delsarte deduce que las articulaciones de los miembros superiores son como termómetros. Los hombros representan el medio de expresión de la pasión y de la sensibilidad, el codo el de la voluntad, el puño el de la fuerza vital y la energía, el pulgar el de la vida....sus lecciones eran lecciones de estética aplicada.

A sus clases asistirán políticos, escritores, artistas, actores y compositores, interesados vivamente por su trabajo, sus conferencias estaban ilustradas con cantos, pantomimas y relatos de sus experiencias personales.

Otra inspiración importante del performance americano proviene del campo de la poesía a través del artista y poeta Vito Acconci (1940-2017), su proceso artístico sigue un camino complejo. Acconci va cambiando paulatinamente la lectura de su obra poética por acciones

en las que le interesa más la disposición en la página o en la piel que el propio significado de las palabras. Una metamorfosis que le aparta de la escritura, pasando a investigar en su propio cuerpo como campo de acción. Como resultado, con sus composiciones trabaja el espacio como si fuera una página en blanco donde las palabras son sustituidas por acciones corporales. A modo de ejemplo podemos citar su pieza *Instalación de Poemas y Acciones* e 1962 (Fig. 5), donde el autor expone su cuerpo para que sea convertido en un lugar sobre el que poder intervenir, además de medir diferentes tipos de sensaciones que realiza en habitaciones cerradas e incomunicadas, buscando una intensificación de las relaciones consigo mismo. Acciones como taparse la boca hasta ahogarse, marcarse el cuerpo o masturbarse, le permitían no solo descubrir su punto límite sino también medir y plasmar diferentes tipos de sensaciones. Concepto que volverá a repetir en *Trademarks* (1971) una performance donde el artista primero muerde distintas partes de su cuerpo desnudo para después aplicar tinta de color negro a las zonas mordidas, huellas-dolor que serán transferidas a una superficie de papel. La intención de sus acciones era la de convertirse en un objeto capaz de registrar el paso de la emociones por su cuerpo.



Fig.5: Vito Acconci. *Instalación de Poemas y Acciones* (1962)

En su faceta más provocadora y para aparentar un cuerpo femenino, se exponía ocultando el pene entre sus piernas. En 1972, en la Sonnabend Gallery de Nueva York, en una de sus acciones más emblemáticas aparecía masturbándose bajo una tarima por la que circulaba el público asistente, mientras que por un altavoz se podían oír los distintos sonidos que reflejaban sus fantasías. En Acconci estos sonidos pasan a ser elementos importantes en su concepción creativa al considerarlos definidores de otras formas diálogo tanto consigo mismo como con la audiencia.

A pesar de la búsqueda de nuevas formas expresivas, no todos los creadores reivindicaron de la misma forma el uso del cuerpo como soporte vital. Hubo diferencias entre los artistas europeos y americanos, los primeros adoptaron la tendencia de utilizar el cuerpo objetualmente y a registrar sus creaciones a través de la fotografía, notas o dibujos en documentos estáticos que serían expuestos más tarde, mientras que los norteamericanos, por el contrario, dieron prioridad a la performance en sí misma que llevaban aparejadas cuestiones como la percepción y el comportamiento de los espectadores o la temporalidad única de la obra. También habría que resaltar el hecho de que los artistas norteamericanos partieron de conceptos de creación artística próximos al arte mínimo y al conceptual y que los europeos, influidos por los accionistas vieneses, realizaron trabajos corporales en los que predominaban los aspectos dramáticos, masoquistas y sadomasoquistas, no ajenos a las teorías psicoanalíticas (Guasch, 2007).

Lo cierto es que si en Europa el performance surge para representar el malestar social y como vehículo político para enfrentarse a lo establecido, en Estados Unidos lo hace como alternativa a las limitaciones de las artes plásticas, buscando la ampliación del marco habitual de las dos dimensiones y que recaerá sobre el cuerpo del artista, bien para involucrarse en la gestación de la obra (Pollock) o bien para ser elemento principal de ella (Acconci). Igualmente el performance tendrá destacadas influencias desde el ámbito de las artes escénicas, en concreto en la práctica de la danza, ya que como el resto de las disciplinas artísticas exploraría nuevos caminos en favor de un arte más emocional y pasional en oposición a los cánones clásicos¹⁵ llegando a plantear nuevos conceptos expresivos que más tarde serían asimilados por el arte acción.

1.5. Cambio del paradigma corporal: Isidora Duncan

La reconocida bailarina Isadora Duncan (1877-1927), maestra de danza, coreógrafa y pensadora, será la iniciadora de una nueva técnica dancística así como pionera del uso del cuerpo como reivindicación de distintas causas. Su nombre se relaciona generalmente con el nacimiento de la danza moderna, aunque consideramos que su influencia va más allá,

¹⁵ La disciplina clásica en danza consistía en una rígida técnica solo conseguida después de años de entrenamiento, impuesta por influyentes coreógrafos como Marius Petipa (1818-1910) o Michel Fokine (1880-1942).

alcanzando los terrenos del arte activista. Duncan se revelará definitivamente contra el frío esteticismo del sistema en favor de una expresión libre de las emociones, la cual trasladará más adelante al compromiso social y político. Su método convierte al cuerpo en un vehículo comunicador, tanto de las emociones más íntimas como de denuncia ante la opresión social, convirtiéndose en una pieza clave de inspiración para el desarrollo de una nueva concepción en el ámbito del arte corporal.

El estilo de libre movimiento de Isadora Duncan suponía una ruptura radical con la danza académica, a través de un método coreográfico revolucionario para la época, basado en el convencimiento de que la danza servía para conectar el yo interior de la persona con el ritmo armónico de la naturaleza. Duncan, al igual que dadaístas y surrealistas, concibe su arte como una unidad de experiencia con la vida. Parte de la noción de movimiento natural del cuerpo, inspirados a partir de los movimientos generados por la propia naturaleza y las danzas de la antigüedad clásica. Sus danzas eran improvisaciones carentes de poses académicas y su atuendo, túnicas sueltas y transparentes, descalza y con el cuerpo libre de ataduras (Fig.6) enfrentándose así a la tiranía del tutú, las zapatillas de punta o las púdicas mallas que caracterizaba a la bailarina romántica. Para Duncan el movimiento debía surgir desde el centro del cuerpo y fluir distribuido por igual hacia el resto de las partes. Observó que en la técnica clásica, el ballet enseñaba a los alumnos que los movimientos estaban centrados en la parte inferior de la columna vertebral y que, desde allí, el tronco, las piernas y los brazos debían moverse para crear diseños periféricos en el espacio, desafiando las leyes de la gravitación. Este método daba como resultado un "movimiento mecánico que no era digno del espíritu humano" (Duncan 1955:42). Frente a este, propuso un movimiento cuyo origen debía partir de un centro interior, el plexo solar, donde coincidían la experiencia física del cuerpo y la espiritualidad, apostando por la emoción como origen del trabajo artístico.

El crítico de danza americano John Martin destaca que el descubrimiento de Duncan de que el movimiento nacía de un centro y era transmitido de forma natural al resto del cuerpo, era bien conocido en el campo de la psicología como el *sistema automático*, puesto en práctica por los surrealistas pero completamente nuevo para el práctica de la danza. Al rechazar la ilusión de anti-gravitación del ballet académico, Duncan reafirmará la relación del bailarín con el suelo, es decir con la vida real (Martin, 1972).

Sin embargo, a Isadora Duncan no le llegaría el reconocimiento hasta su exilio voluntario a Europa donde las vanguardias estaban floreciendo en todas las artes. Sería en Londres donde su peculiar estilo de representación sería acogido con entusiasmo, pleno de innovaciones musicales y lejano de la concepción atlética de la danza tradicional. Duncan recorrería el viejo continente, tanto dando recitales como fundando escuelas donde enseñar su filosofía de la danza. La primera de ellas fue en Alemania, cuyo alumnado elegía entre niñas de familias sin recursos a las que ayudaba económicamente además de enseñarles a bailar. A las discípulas más destacadas que la siguieron incondicionalmente se les conoce con el nombre de *isadorables*, un grupo de seis bailarinas que durante mucho tiempo la acompañaron en sus presentaciones por Europa y Estados Unidos. Todas ellas adoptarán el apellido Duncan con el compromiso de preservar el legado de su protectora como figura pionera de la expresión corporal libre.

Desencadenada la guerra en Europa, Duncan se traslada con sus alumnas a Estados Unidos y conforme avanzaba el conflicto bélico, su arte va adquiriendo un tono más político hasta el punto de incluir entre sus montajes la coreografía de *La Marsellesa*, el himno nacional francés. En 1915 Duncan explicó a un periodista del *New York Tribune* que la famosa



Fig. 6 - Isadora Duncan en una de sus danzas.

marcha era algo más que una llamada a las armas, “se trataba de la determinación humana de nunca sucumbir, nunca rendirse ante la aspiración de los propios ideales” (Sánchez,

2003, p.39). Esta nueva etapa de Duncan le llevará a encarnar el símbolo de la nación, uniendo por primera vez la danza a causas políticas de amplio calado social.

A través de los ejemplos expuestos podemos apreciar el proceso de cada una de las artes, alejándose casi de manera simultánea de la función puramente estética que le era tradicionalmente asignada, para acercarse a las cuestiones sociales, dando visibilidad y posicionándose ante los grandes acontecimientos de la época.

1.6. Nuevas prácticas pedagógicas: la interdisciplinariedad del arte

En la década de los treinta las escuelas estadounidenses de arte se nutrirán principalmente de profesores y artistas exiliados de la guerra europea. En Carolina del Norte se establecerá el *Black Mountain College*, una pequeña comunidad universitaria de creadores que pronto atraerá a escritores, dramaturgos, bailarines y músicos. A su programa de estudios se sumarán docentes afiliados a la Bauhaus europea¹⁶, como László Moholy-Nagy o Josef Albers, los cuales preconizaban la supremacía del cómo y no del qué en el arte.

Black Mountain recogerá la tradición iniciada por Gropius, que en su manifiesto de 1919 habla en favor de la unidad de las artes creativas, exhortando a arquitectos, escultores y pintores a desarrollar procesos conjuntos capaces de adaptarse a las cambiantes circunstancias de la vida. La visión defendida por la Bauhaus y adoptada por Black Mountain representó un cambio radical en la educación artística tradicional, ambas instituciones hicieron hincapié en lo pragmático, un enfoque de la vida orientado a la educación preconizado por John Dewey, quien visitaría con frecuencia la nueva escuela desempeñando un papel importante en su filosofía (Ellert, 1972). Esta comunidad pronto adquiriría fama de centro educacional interdisciplinario, contando entre su alumnado - y más tarde futuros profesores - con nombres de artistas tan relevantes como Robert Rauschenberg, John Cage o Merce Cunningham.

¹⁶ La Bauhaus, fundada por Walter Gropius, está considerada como uno de las escuelas más influyentes de Europa dentro del movimiento de renovación estética. Fue inaugurada en 1919 en la ciudad alemana de Weimar con el apoyo del estado. Se trasladó a Dessau en abril de 1925 y a Berlín en octubre de 1932. Siete meses después de su traslado a Berlín fue clausurada por el gobierno controlado por los nazis bajo la acusación de ser un vivero del bolchevismo cultural.

La música se suma igualmente a las disciplinas que alentarían el surgimiento definitivo del performance art. Los conciertos llevados a cabo por John Cage en Black Mountain difundirán un estilo de composición musical donde la incorporación de sonidos no artísticos introducidos al azar en su ejecución, tendrá una notable influencia en las tendencias de actuación más novedosas. Cage partirá de la idea de que cualquier ruido podría tornarse en musical y cualquier objeto en un instrumento, en sus conciertos experimentales podían escucharse botellas de licor rascadas, cencerros y campanas, así como láminas de metal agitadas para semejar el ruido de los truenos. En su manifiesto¹⁷ reconoce la influencia de los futuristas en su concepción de la música, ya que estos proclamaron “el imperio de los ruidos y la belleza del tronar de los motores”. Sin embargo su inspiración la encontraría definitivamente en el dadaísmo; Marcel Duchamp tiene una influencia fundamental en las ideas musicales de Cage que le inducirán a introducir los sonidos de la vida misma en su música, un arte hasta entonces reservado a los creadores plásticos y que comenzará a manifestarse en artistas de otras disciplinas. Respecto a este punto, Cage afirma “una manera de escribir música: estudiar a Duchamp” (Cage, 1981, p.72).

La singularidad de Cage estriba en que se enfrenta a los sistemas compositivos tradicionales, cuyos intérpretes leían una partitura previamente escrita; él sin embargo encuentra nuevos modelos que declara provenientes de la doctrina zen y de la música oriental para sus “estructuras rítmicas improvisadas” propuestas en su manifiesto. La filosofía en la que se basa, conduce a Cage a desarrollar nociones de azar e indeterminación afirmando que una pieza musical nunca sería interpretada dos veces de igual forma. En suma, abogaría por una música “no intencional”, esa música dejaría claro al oyente que la audición de la pieza era su propia acción, su propia interpretación más que la del compositor, y lo que estaba escuchando era único e irrepetible (Cage, 1981). Tales teorías encuentran pronto un paralelo en la expresión corporal concretamente en el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham que ya en 1950 habría incluido movimientos realizados al azar como una manera de llegar a las nuevas prácticas de la danza.

¹⁷ El manifiesto El Futuro de la Música fue presentado por Cage en una conferencia pronunciada en 1937 en Seattle, aunque no sería publicado hasta 1958 como texto complementario a un álbum retrospectivo de su música. Texto disponible en: <https://social.sonicspace.es/blogs/3589/216/el-futuro-de-la-musica-credo-por-john-cage>

Con Cage el happening se convertirá en un objeto en sí mismo, por eso aceptaría cualquier intervención en su obra y la aceptará como parte de ella. Artistas de todas clases fueron atraídos por su ejemplo. John Cage impartirá una serie de cursos sobre su nuevo método experimental a los cuales acudieron compositores, pero también coreógrafos, poetas o actrices y muy particularmente artistas plásticos que más tarde incluirían el performance en sus prácticas artísticas, entre los que se encontraban Allan Kaprow o Yoko Ono.

La influencia de Cage llegará igualmente a España, a principio de los sesenta los artistas Juan Hidalgo, Ramón Barce y el italiano Walter Marchetti forman el renombrado grupo ZAJ¹⁸, donde hacían música de acción. En 1967 se incorpora al grupo Esther Ferrer, pionera española del arte performativo. Sin embargo el grupo decide desarrollar su trabajo fuera de España debido al opresivo ambiente de la dictadura franquista.

La creencia de que la teatralización era necesaria en la música, lleva a Cage a colaborar estrechamente con Merce Cunningham para el que elaboró diferentes obras musicales, no solo formando una pareja artística sino también sentimental. Tras permanecer seis años como primer bailarín de la compañía de Martha Graham, Cunningham presentará en abril de 1944 su primer concierto solista en Nueva York con John Cage acompañándolo al piano. La influencia de Graham (conocedora de las teorías precursoras de Isadora Duncan) unida al legado Duchampiano de gran calado en la concepción artística de Cage, dotarían de una base sólida a ambos artistas para emprender una intensa búsqueda de nuevas posibilidades expresivas del lenguaje, tanto musical como corporal. Para ello abandonan formas narrativas y otros elementos convencionales de la composición y en contraste, hacen de la ejecución improvisada el soporte principal. El coreógrafo amplió las reflexiones en torno al tiempo, el azar y el espacio e indagó en la interdependencia de las artes visuales, el sonido y el movimiento. Esta noción abrió el camino a las colaboraciones donde ningún elemento ilustra ni depende del otro, sino que cada uno se produce simultáneamente en el tiempo y el espacio. Bajo este nuevo paradigma, Cage y Cunningham sumaron en sus creaciones a compositores y pintores vanguardistas como Andy Warhol, Frank Stella, David Tudor, Gordon Mumma o Jaspers Johns entre otros.

¹⁸ Ver el catálogo de la exposición Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016. Eds. José Iges, José Luis Maire y Manuel Fontán del Junco. Fundación Juan March. Octubre de 2016 pp.54-81.

Josefina Alcázar señala que estas nuevas prácticas artísticas compartidas abrirá el camino de los happening de los 60 y destaca el mítico concierto que tuvo lugar en 1952 en Black Mountain, donde Cage, Cunningham y Rauschenberg organizaron un evento sin ensayos, ni guion, ni vestuario; una acción simultánea donde la música, la danza y la pintura se desarrollaban al mismo tiempo pero de manera independiente, a la vez que se proyectaban transparencias y películas alternadas con lectura de poesía, esta acción “ha sido considerada precursora de los happening realizados en EEUU en este periodo” (Alcázar, 2014,p.39). La intención de la acción era acercar el arte a la vida a la vez que liberar el yo del artista de todo virtuosismo, puesto que según argumenta Cage, los sonidos hechos por “la vida misma” sucedidos entre otros actos creativos en un orden aleatorio, le darán más sentido a esta que la composición tradicional, la cual refleja en realidad “las emociones, los gustos y la memoria de su creador” (Cage, 1981, p.30).

Sin duda, la influencia de Cage y de Cunningham fue fundamental y se extendió al amplio campo de la vanguardia artística que participa en diferentes movimientos, como el neodadá, el arte conceptual o el arte *povera*. En el ámbito del performance art, su influencia establece las bases que diluyen al artista como creador para convertirlo en alguien conectado con la sociedad que le rodea. Una vez más el cuerpo del artista se erige en el eje central del proceso, convirtiéndose en protagonista de su obra y siendo a la vez creación y creador.

1.7. El performance contemporáneo

La historia del arte atribuye a Duchamp la concepción de la nueva forma del arte con desplazamiento del objeto y en su lugar el énfasis del concepto y del proceso de creación de la obra. Esta irreverencia estética se verá materializada en el primer ready-made, su conocida *Rueda de bicicleta* (1913), una sencilla rueda montada sobre un taburete de cocina. Desde este momento se rompe la barrera entre obra de arte y objetos de la vida cotidiana alterando definitivamente las bases del arte convencional. Objetos que, fuera de su contexto original, adquieren un marcado carácter crítico y filosófico. Octavio Paz en su libro *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (1968) redonda en este concepto ya que destaca la doble crítica del ready-made que por un lado propone, no la eliminación

del arte, sino la eliminación de la idea moderna del arte y por otra, se rebela contra la tradición del pasado.

Como estamos viendo, es a través de distintas disciplinas la manera en que se va gestando un arte que adquiere carácter propio. Los principios que definirán el arte acción serán: el uso del propio cuerpo como representación del discurso y con una duración de tiempo limitado. Los artistas que incorporan el performance a sus prácticas señalan que el proceso es más importante que el objeto producido, igualmente se sirven de accesorios y diferentes herramientas para darle forma y dejar huellas de la acción. Sin embargo en la actualidad hay dos rasgos que son más complejos de especificar ya que el artista trabaja con recursos que son limitados y que ha de combinar, elementos tales como la limitación en el tiempo¹⁹ y la convivencia del autor con la obra.²⁰

Desde sus orígenes en el futurismo o en el movimiento dadá el performance representará un desafío a los esquemas establecidos por el arte al definir la obra a través de una actitud y al descartar la presencia objetual. Debido a su inmediatez y a su coste cero, el arte acción ha sido considerado un vehículo indicado para la experimentación, el activismo y la denuncia social de los grandes temas sin resolver, una implicación teórica y vital que lo coloca en primera línea de la vanguardia. La idea de la ruptura estética con el pasado, la del no objeto como objeto de arte y la relación del arte con lo cotidiano, sentarán las bases de las nuevas formas artísticas que serán desarrolladas a lo largo del siglo XX.

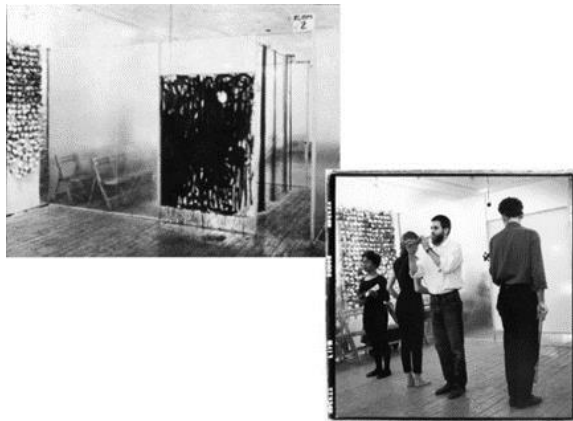
Alcázar (2014) afirma que el cimiento del performance contemporáneo es diverso y se extiende de “forma horizontal y rizomática” (p.15) ya que su germen surge tanto en Japón como en Brasil, en EEUU como en Viena y en México como en España. Casi de forma simultánea emergen movimientos como el Gutai japonés, Fluxus, el accionismo Vienés, el body art, el Zaj, el Efímero Pánico o el performance art, los cuales tendrán de común denominador partir del cuerpo del artista para investigarlo, explorarlo, violentarlo o exhibirlo, con el fin de crear una acción artística que a su vez genere conciencias.

¹⁹ Una limitación cada vez menos patente, desde el 11 de junio al 25 de agosto de 2014 Marina Abramović protagonizó en la Serpentine Gallery de Londres su performance [Marina Abramović: 512 Hours](#)

²⁰ Como veremos más adelante la performer mexicana Teresa Margolles presentará su trabajo en la Bienal de Venecia de 2009 sin tener una presencia real en sus representaciones.

La incorporación del cuerpo en la obra iniciada por Pollock, su forma de pintar con el lienzo situado en el suelo mientras extendía rítmicamente pintura sobre él, marcaría el prelude definitivo del arte acción representado por Allan Kaprow (1927-2006) considerado como el fundador del happening, una práctica que trasciende el marco estrictamente plástico. Iniciado en el expresionismo abstracto, Kaprow pronto se pasa al collage, en sus ensamblajes de objetos diversos, periódicos, paja, alambre o madera, reclamando cada vez más la participación del espectador. Tras una primera etapa mediada por Pollock, Kaprow se vería profundamente influenciado por su asistencia al curso de música experimental dirigido por John Cage, el cual le llevará a la utilización del azar como elemento articulador de su obra y despertará su interés por crear una nueva disciplina creativa que relacionara el arte con la vida. El término *happening* es acuñado por Kaprow para dar nombre a una manifestación de carácter colectivo donde el proceso llevado a cabo y la participación de la audiencia era más importante que la obra en sí.

Fig.7 – Allan Kaprow. *18 Happenings in 6 parts*. (1959)



La importancia del receptor de la obra ya había sido planteada por Duchamp cuando afirmaba que el artista no era el único que consumaba el acto creador, sino que sería el espectador, el que establece el contacto de la obra con el mundo exterior, “descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo.” (Duchamp, 1975, p.163).

En el año 1959, la exposición de Kaprow *18 Happenings in 6 parts* (Fig.7) en la New York Reuben Gallery, entonces vivero de las vanguardias, marcaría el inicio de una forma nueva de hacer arte. Las actividades preparadas por el artista en concierto con el público y su relación con la vida real serían definidas por Kaprow como un “acontecimiento, como algo que simplemente sucede que sucede” (Rodenbeck, 2011, p.14).

Siguiendo con la premisa de que el arte y la vida eran inseparables y alentado por las prácticas artísticas de Cage, George Maciunas acuñará el término *Fluxus* que recoge la idea de algo que está en continuo movimiento, que fluye. Su ámbito no solo alcanza las artes visuales sino que incluiría la música y la literatura e incide en la idea de la eliminación progresiva de toda manifestación artística en abierta oposición a la mercantilización del objeto de arte, buscando impactar en el público con manifestaciones a modo de imitación de lo puramente vital. La complejidad de los conciertos Fluxus daría lugar a interpretaciones que transmitían una perspectiva inconformista de la vida, un concierto Fluxus era una experiencia auditiva en la que cualquier objeto, cualquier cosa se convertía en un instrumento y cualquier sonido en una nota. Adolfo Vásquez Roca afirma que esta evolución artística crearía la noción de que la vida podía ser entendida en su globalidad como una composición artística y que cada individuo constituye en sí mismo una obra de arte. Atribuye a los conciertos Fluxus un reconocimiento a la causalidad en la que el caos impera sobre la realidad para convertirla en un elemento de comunicación, incidiendo en la sociedad desde el punto de vista sociológico y psicológico (Vásquez Roca, 2017).

1.8. Aproximaciones al concepto de performance

Como hemos visto, el performance es un arte reivindicativo y activista que se desarrolla por la influencia de las distintas rupturas que operan a través de las diversas disciplinas artísticas. A pesar de mostrar un carácter propio en cada país, presenta en términos generales una serie de características que lo singularizan frente a demás artes. Para cerrar este capítulo hemos seleccionado algunas definiciones de arte no objetual, performance art o arte acción que completan y amplían las expuestas más arriba, elaboradas por artistas, teóricos o críticos representativos de esta disciplina.

Diana Taylor, teórica, directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, establecerá los rasgos que caracterizan el acto performativo. Según Taylor, las acciones performativas funcionan como transferencias del imaginario social con sentidos de memoria e identidad. Insiste la autora en su marcado carácter político y anti-sistémico ya que viene a construir “una provocación y un desafío a las posiciones dogmáticas” (Taylor, 2002, p. 47)

Por su parte Guillermo Gómez-Peña destaca la vertiente política del performance. En su emblemático texto *En defensa del arte del performance* (2005) hace una encendida defensa de la función y el uso de un arte muchas veces incomprendido:

Para mí, el arte del performance es un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son solo toleradas, sino estimuladas. El papel de los artistas del performance no es dar respuestas sino hacer preguntas impertinentes, abrir la caja de Pandora para que los demonios salgan y los activistas y académicos lidien con ellos. El objetivo en suma no es hacer que guste o hacer comprender el performance, sino crear un sedimento en la psique del público (Gómez-Peña, 2005, p. 6).

Gómez-Peña define así el performance contemporáneo. En un mundo globalizado donde más que nunca se hacen patentes las diferencias, el autor aboga por el carácter activista del performance art, dirigiendo el objetivo de las acciones al subconsciente del público para que sea él mismo quien analice y cuestione estas diferencias.

Desde un punto de vista feminista, Carolee Schneemann (1939-2019) es considerada como una de las precursoras del *Body Art* de los 60, su figura resulta esencial en la exploración y configuración de lo erótico y la sexualidad en las prácticas performativas, así como su concepción del cuerpo como centro inspirador y activo de la obra de arte. Desde sus primeras acciones²¹ se inclinará hacia el terreno de la coreografía, la música y la danza, inspirados en su relación con el *Judson Dance Theatre*, un colectivo de artistas visuales, bailarines y compositores liderados por Robert Ellis Dunn, un músico que había estudiado con John Cage. Schneemann parte del cuerpo femenino, pero no con las atribuciones tradicionales de esposa y madre, sino como un cuerpo deseado y deseante, sensual, erótico y sexual, como describe en su libro *More than meat Joy* (1997). En esta línea y con un concepto no demasiado diferente al de Piero Manzoni, Schneemann se pronunciará a favor de hacer de la carne materia artística. Su interés radica en integrar conceptualmente su cuerpo en un proceso relacionado con la propia vida y en aunar la acción corporal y la intelectual. La autora define así su especificidad:

²¹ Eye Body (1963) y Meat Joy (1964)

...el performance sirve para cuestionar los arquetipos inconscientes que pertenecen a los estereotipos culturales que impiden a la mujer definir su propio cuerpo y el placer sexual (Schneemann, 1997, p.52).

Vemos aquí otro aspecto reivindicativo del performance que reclama una libertad para usar el cuerpo femenino más allá de los condicionantes de la tradición social, que retrata a la mujer en su faceta de madre y esposa y no como cuerpo emisor o receptor de deseo y placer.

Por su parte, Mónica Mayer, teórica y artista, fundadora del grupo *Polvo de Gallina Negra* junto con Maris Bustamante, uno de los primeros grupos feministas de México, destaca que en la década de los 70 la temática referida a la reivindicaciones de la mujer era un componente importante en el trabajo de muchas artistas y además parte de ese trabajo implicaba encontrar la forma y el soporte más apropiados para expresar estos nuevos enfoques. Mayer afirma (2004, p.25):

El performance resultaba un género idóneo ya que al presentarse la artista ante el público implicaba una carga enorme de significados y al ser un género nuevo, sin limitaciones o historia, permite nuevos caminos para desarticular una milenaria tradición de opresión femenina, reforzada por siglos de tradición artística.

A estas definiciones habría que agregar la de Josefina Alcázar (2016, p.15) cuando resume las líneas que traspasa el nuevo arte:

Con el performance el arte se incorpora al mundo: lo interviene. El arte aparece encarnado en sujetos reales que articulan lo íntimo con lo público en una exaltación poética del yo..... Artistas de muy variados campos, hartos de las limitaciones que les imponían las disciplinas tradicionales, decidieron cruzar las fronteras que cortaban, que imponían restricciones y cortapisas a la imaginación.

El artista performer español Dómix Garrido destaca la gran participación personal que exige la disciplina performativa, afirmando que la acción es un ejercicio creativo que emana de un proceso en el que el artista se involucra plenamente implicando todo su ser, desde su presencia, su bagaje o vivencias hasta sus recuerdos, incluso “hasta el modo de percibir la pulsión del instante, donde allí le reclame, para transformarlo en acción” (Garrido, 2020, p. 16).

Existen otras muchas definiciones y autoras que han tratado ampliamente el alcance del término, aunque en resumen podemos decir que el performance es un arte donde el

comportamiento y la actitud desplazan al objeto, un arte vivo donde el cuerpo del autor es convertido en el soporte de la obra, construido de forma conceptual a la vez que comprometido socialmente con su tiempo y que requiere al espectador para completar su significado. Igualmente los artistas del arte acción cuestionan la manera tradicional de entender el arte y desarrollan nuevas alternativas de producción y distribución, como consecuencia buscan otros medios para presentar las obras que son sacadas del teatro, la galería, la sala de conciertos o los museos para exponerlo en nuevos espacios, rompiendo no solo la concepción tradicional del arte, sino también la manera de mostrarlo.

1.9. Conclusión

Desde finales del siglo XIX se gestará un cambio definitivo en las artes que deja de estar al servicio de sus propias normas estéticas para ir involucrándose en el entorno social y político. Las distintas disciplinas artísticas salen de su aislamiento y se empiezan a interrelacionar entre ellas, intercambiando conceptos y estilos. La expresión corporal, como las demás disciplinas, amplía su marco de actuación: el cuerpo ya no solo se rige por la férrea norma académica representada por la danza clásica, se empieza a expresar con movimientos libres, sentimientos y conceptos pasando del arte por sí mismo al arte del artista en contacto con su entorno. Esta exploración corpo-sensorial se irá desligando paulatinamente de los academicismos e irá descubriendo otras posibilidades expresivas del cuerpo, adoptando lo más radical de cada expresión artística hasta emerger con carácter propio, para llegar finalmente al arte performativo contemporáneo.

Aunque los primeros brotes del performance art surgen a la vez en latitudes muy dispares, las causas que lo impulsan presenta algunos elementos en común: el espíritu de investigar nuevos caminos expresivos en las artes plásticas - el cual propiciará un giro conceptual en los artistas que no aceptan las fronteras que los aprisiona - el rechazo del mercantilismo en el arte o el cuestionamiento de las promesas fallidas del mundo moderno hacia el progreso y la emancipación humana. Conceptualmente podemos destacar la importante influencia de Duchamp, los dadaístas o los futuristas como germen del performance art, pero sin duda es en el campo de las prácticas corporales y su interrelación con otras disciplinas creativas (música, poesía, teatro, danza) y su implicación en la dinámica social, lo que dará el impulso definitivo a la creación de este nuevo arte.

En este capítulo hemos tratado de hacer una instantánea del surgimiento del performance en Europa y en Estados Unidos así como de los movimientos y artistas más influyentes en su desarrollo. Hemos revisado alguna de las obras o autores más emblemáticos que precipitaron la desmaterialización del arte incidiendo especialmente en las importantes aportaciones que la danza expresionista, la danza libre o la danza contemporánea ha tenido en el performance ya que será esa consciencia del cuerpo para comunicar conceptos o dar visibilidad a problemas sociales lo que más tarde adoptará el arte acción para configurar su carácter propio. A continuación analizaremos la génesis, las influencias y las características específicas del arte acción latinoamericano, concretamente en el caso de México.

Capítulo 2: Genealogías del Sur

2.1. Introducción

El performance en América Latina, aun sintiendo la influencia de las vanguardias históricas y las corrientes sociales de los albores del siglo XX, presenta un carácter específico que lo distingue del resto del mundo. Un carácter marcadamente activista debido sobre todo a su herencia histórica. La estructura económica desarrollada por los imperios coloniales español y portugués, las revoluciones, los militarismos y dictaduras así como las revueltas en lucha contra las oligarquías terratenientes poseedores del monopolio de la riqueza y del poder político, construyen un imaginario que difiere ampliamente del resto de países, un imaginario propio que se verá representado posteriormente en el arte vivo del performance.

Aunque la tradición histórica de Latinoamérica ha conformado muchos de los estereotipos de comportamiento, como veremos en sucesivos capítulos, el desarrollo empírico y teórico-metodológicos registrados actualmente en los ámbitos de la historiografía, especialmente en campos tan extensos como la teoría crítica, la sociología, los estudios culturales o la antropología han aportado nuevas herramientas, nuevas estrategias de investigación y nuevos enfoques sobre la naturaleza y dinámica de la cultura en general, facilitando el auge de la cultura política como tema de investigación. Los estudios de la mujer por su parte han añadido luz a las sombras que tradicionalmente han caracterizado la labor profesional de las mujeres realizadas en campos ajenos al ámbito doméstico, asignado para ellas por la tradición patriarcal. Nos proponemos hacer uso de estas herramientas para ofrecer una nueva visión de lo que hasta ahora ha sido considerado el origen del arte acción mexicano.

Si en el siglo XX las guerras europeas sirvieron de detonante en las mentalidades y dieron un giro a las prácticas artísticas, la Revolución Mexicana influiría igualmente en el imaginario social de la población, cambiando muchos de los estereotipos configurados hasta la fecha. En este apartado trataremos de bucear en la arqueología de este imaginario a través de la obra literaria y coreográfica de una mujer relegada por la historia oficial: Nellie Campobello. A través del análisis de sus trabajos trataremos de sacar a la luz alguna de sus importantes aportaciones al performance mexicano contemporáneo.

2.2. Orígenes del Performance Latinoamericano

Si hay alguna condición histórica que caracterice el origen político del arte acción surgido en los albores del siglo XX en Latinoamérica, es la falta de precisión respecto a sus antecedentes. Una imprecisión constituida sobre una doble vertiente, por un lado debido a lo que Gayatri Spivak (1999) denomina *hegemonía historiográfica*, una expresión aplicada al relato contemporáneo que, ubicando su centro de irradiación en la Europa Occidental, va a servir de modelo al conjunto de las restantes historiografías del mundo, imponiendo la universalidad de los valores en que se asentaba el pensamiento occidental, colonizando los análisis de sus procesos históricos y marginando de la tradición cualquier otro planteamiento que no se adaptara a sus enunciados.

En segundo lugar, debido a la invisibilidad en los anales históricos tradicionales de cualquier narrativa hecha por mujeres, cuya lucha por diferentes reivindicaciones están excluidas de los intereses de la historia política dominante, habitualmente constituida por hombres. Como señala Lola G. Luna en su texto *Los movimientos de mujeres en América Latina y la renovación de la historia política* (2003), urge la renovación historiográfica en Latinoamérica, la inserción de las luchas de las mujeres de cómo han participado en las distintas corrientes y cuáles han sido sus aportaciones a la historia política, social o cultural de sus respectivos países. Estas aportaciones han producido resultados de carácter político y lo más importante, cambio de mentalidades en la vida cotidiana.

Las aportaciones de las mujeres serán por tanto hechos políticos silenciados que tienen relación con cuestiones de subordinación y de hegemonía masculina y pueden ser analizados a través de la noción de género y sus predicados. No obstante, la búsqueda de formas alternativas de historicidad, animada desde la década de los 80 del siglo XX por enfoques feministas, coloniales o subalternos, ha variado sustancialmente el análisis de los acontecimientos, contextualizando con nuevas aportaciones el carácter de los hechos y revoluciones que han marcado el devenir histórico de las distintas realidades sociales y culturales. Esta nueva forma de interpretación - uniendo a la historiografía tradicional aspectos relativos a género, periferia, otredad, raza o etnia - ha afectado también a la conceptualización de las prácticas artísticas contemporáneas en general y del performance en particular.

Las dos guerras mundiales influirían en la ruptura de los cánones establecidos en el arte a través de la Historia y en la involucración personal de los creadores, comenzaría con motivo de la primera y más tarde, la terrible experiencia de la segunda con el holocausto judío y la bomba atómica, un abrumador número de artistas comenzaron a definir su producción en términos de la dialéctica de la creación y la destrucción de objetos mediante acciones que definirán la carga activista del performance contemporáneo. Phelan (1998) afirma que la posibilidad de una destrucción a escala planetaria propiciada por los propios gobiernos, concienció más que nunca a los creadores de la fragilidad de la vida, dependiendo esta de causas imposibles de controlar a pesar del rechazo mayoritario de la guerra por parte de la población.

América Latina no permaneció ajena a estos procesos, sin embargo, como ha señalado la académica y artista cubano-americana Coco Fusco, mientras el performance de las vanguardias euroamericanas buscaba subvertir la primacía de lo racional con prácticas que recreaban la expresividad conceptual de cada artista, el latinoamericano afrontaba una serie de problemas distintos tratando de influir en las relaciones entre la sociedad, el arte, el lenguaje y las instituciones que controlarán la diseminación de la expresión creativa. La autora asegura que el performance latino se nutre de un vocabulario con simbolismo específico que tiene raíces tanto en la idiosincrasia de las poblaciones originarias que unían el cuerpo a la tierra, como con reminiscencias coloniales y católicas. La visión católica en contraposición, proponía una mayor relación del cuerpo con lo divino. Fusco sostiene que una de las diferencias conceptuales del performance latino está inspirada en esa concepción católica del cuerpo como recipiente de la divinidad y que el artista plantea sus acciones como rituales de sumisión en esa religión que ofrece el acceso al éxtasis a través del sacrificio del dolor físico (Fusco, 1999).

Por su parte, Alcázar (2008) desde el ámbito mexicano destaca el papel predominante jugado por las mujeres desde el sector del performance, no solo incorporando su cuerpo como un medio físico y material de la obra, sino analizando el contexto social y cultural que conforman "la corporeidad humana" (p.43). Alcázar señala que más que cualquier otro, el performance mexicano se muestra claramente atravesado por los diferentes estereotipos que se han ido forjando desde campos muy diversos. Uno de los objetivos de este trabajo

es precisamente buscar el origen de esos estereotipos y analizar los distintos caminos que han llevado a ellos.

Igualmente en los contextos represivos de América Latina, el arte performativo surgirá como reacción contra las imposiciones hegemónicas del poder. En Chile concretamente conoció momentos destacables, pero encontrará mayor difusión durante la dictadura militar formulándose como una crítica al discurso oficial. En *Cuerpo Correccional* (1980) Nelly Richard hablará del cuerpo afirmando que “la connotación pública del registro de la materialidad inscribe en el cuerpo en un marco de percepción directamente comunitario.” (p.9). Es decir, la autora sostiene que mediante el performance, el artista con su cuerpo dará voz a todos los cuerpos reprimidos de su país.

Así pues, el reconocimiento del componente político en el arte performativo latinoamericano parece unánime, aunque será pertinente plantear qué lo ha caracterizado desde su aparición, cuál es el imaginario que lo separa de las vanguardias internacionales, cuál es su rasgo definitorio y cómo se ha ido gestando en el tiempo. Las temáticas serán amplias y heterogéneas, oscilando desde la discriminación, la identidad, el machismo, la violencia, la colonialidad, la religión, el amor, la represión sexual, a la marginalidad, el género, el dolor y el racismo, los sueños o la muerte.

2.3. Especificidad conceptual mexicana

En el caso de México, respecto al momento clave del surgimiento del performance art, autores como Alcázar y Fuentes (2005) señalan que fue la agitación política de los años 60 determinada por los movimientos sociales a favor de la democracia, los movimientos estudiantiles y las protestas de los trabajadores, el contexto social donde tuvo su principal desarrollo. En este escenario, la emergencia del feminismo se sumaría a la agitación social, al cuestionar plenamente los valores impuestos por la sociedad patriarcal. Las artistas visuales encontrarán en el performance el vehículo perfecto para abordar abiertamente temas hasta entonces considerados tabúes, subvirtiendo temas tan controvertidos como el erotismo femenino, el derecho a la sexualidad sin fines reproductivos, el derecho al aborto, la violación, la pornografía, la sumisión, la imposición de modelos culturales o los abusos de autoridad cometidos desde el poder, poniendo en tensión las narraciones

tradicionales y enfrentándose a los regímenes de visión hegemónicos. Trataremos la influencia de estos asuntos en las representaciones performativas más adelante.

Por su parte Maris Bustamante (1998), pionera y estudiosa del performance, sitúa sus antecedentes en una etapa anterior, refiriéndose al movimiento Estridentista, liderado por poeta mexicano Manuel Maples Arce quien a finales de 1921 lanzará el primer *Comprimido Estridentista*, un manifiesto de catorce puntos donde se proclamaba contra lo establecido y atacaba las concepciones académicas, donde arremetía contra el modernismo imperante del momento, incluyendo frases provocadoras de contenido antipatriótico y antirreligioso.

En su recopilación *El Estridentismo: México, 1921-1927*, Luis Mario Schneider (1985) asegura que el movimiento no se constituye como tal hasta un año más tarde con la adhesión de Germán List Arzubide que en su función de director de la revista *Ser* aportaría la estructura necesaria para la difusión de la nueva estética. Con la aparición de hasta cuatro manifiestos sucesivos, el estridentismo tratará de asimilar las influencias de las vanguardias internacionales a la cultura de masas mexicana. Sin embargo para List Arzubide (1926) es al adoptar la ideología social derivada de la Revolución Mexicana y la incorporación a su literatura, cuando el movimiento adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa de la vanguardia internacional. Así, el estridentismo actuaría como fuerza de vanguardia revolucionaria, la participación de alguno de sus más destacados miembros en actividades estrechamente ligada a cargos políticos²², testimonian que el movimiento logró sobre todo una definición política. A pesar de ser un movimiento esencialmente literario, estuvo estrechamente unido a las corrientes renovadoras de las artes: pintura, escultura, fotografía, danza y teatro.

Vista la estrecha relación entre lo político y el arte performativo, parece apropiado establecer una nueva cartografía que nos permita analizar los distintos ámbitos desde donde opera. No solo desde el punto de vista de los discursos artísticos, sino también desde las esferas del poder y la subjetivación. El arte acción abarca una compleja y heterogénea gama de procesos creativos que cruza variadas fronteras disciplinarias en busca de nuevos

²² Maples Arce llegó a ocupar el puesto de secretario de gobierno de Estado, nombrando a Germán List como su secretario particular. Más tarde le confiaría la dirección de la revista *Horizonte*, órgano del movimiento.

lenguajes. Estos lenguajes han sido constituidos sobre los imaginarios de cada continente y de cada país y aborda sus tópicos predominantes de acuerdo con sus circunstancias históricas, en el caso de México, sin duda la ideología social emanada de la Revolución condicionaría el desarrollo de sus prácticas artísticas dotándolo de un especial cariz activista.

Entendemos este activismo como una forma de manifestación que ha imperado de manera transgresora en las últimas décadas, como una vía de expresión para los desacuerdos políticos, económicos, sociales, medio ambientales, de género, o para la defensa de posiciones radicales, así como para la reivindicación de algunas etnias silenciadas o marginadas, promoviendo la participación ciudadana por medio de la concienciación. Como apunta María Fernanda Pinta (2005), teniendo en cuenta la expansión de la noción de performance, su estudio conlleva necesariamente la aplicación interdisciplinaria de diferentes metodologías y herramientas de análisis como son los de las ciencias humanas, sociales, de la literatura, de la historia, de la teoría crítica, de los estudios de género o de los estudios culturales. Es una combinación de estas herramientas la que pretendemos aplicar en esta tesis.

Por tanto, si las artistas²³ de performance latinas se alimentan de un ideario simbólico, distinto, con referencias propias y en un tejido social determinado ¿no sería conveniente buscar sus raíces en ese contexto? ¿No habría que buscar la inspiración del performance mexicano actual en su propia historia antes de buscar su origen en culturas ajenas? Sin duda los movimientos artísticos y políticos internacionales ejercieron su influencia en la creación artística de México, aunque para entender en su conjunto el desarrollo de las prácticas contemporáneas haya que tener en cuenta además los elementos propios de su devenir histórico y las circunstancias que concurrieron en sus sociedades. Por tanto, creemos necesario explorar nuevas estrategias para escribir sobre estos fenómenos, para ello hemos buscado autoras que han pasado desapercibidas y que sin embargo forman parte del pasado y han sido andamiaje clave para construir la temática del presente, dicho en términos benjaminianos, hemos pasado el cepillo “a contrapelo de la historia”

²³ A lo largo del texto cuando diga “las artistas” o “las performeras” me referiré a ambos géneros.

(Benjamin, 2008, Tesis VII). Para ello haremos un recorrido por la obra literaria y coreográfica de Nellie Campobello que nos va a permitir analizar el germen de la estrecha relación entre arte e ideología en el performance mexicano, así como plantear un nuevo origen, hasta ahora silenciado, de las claves que lo singularizan.

2.4. La emergencia de Nellie Campobello

La figura de Nellie Campobello (1900- 1986) nos permite iniciar esta breve introducción sobre la arqueología desconocida del arte acción mexicano. Además de autora de tres significativos textos narrativos y documentales²⁴ sobre la revolución mexicana, Campobello sería profesora de danza, fundadora de la *Escuela Nacional de Danza* y creadora y coreógrafa del *Ballet de la Ciudad de México*. Su nombre fue recuperado a finales de la década de los 90 a través de una serie de artículos publicados en prensa²⁵ que retrataba la kafkiana historia del secuestro, encierro y saqueo de la artista por una pareja de antiguos alumnos suyos, en principio encargados de su mantenimiento pero responsables de su completa desaparición en 1985. Un hecho acaecido tras el fracaso de un juicio entablado a iniciativa de amigos y familiares de la escritora que buscaban aclarar su extraña situación. La desaparición de Campobello fue ratificada por ley cuando sus secuestradores le impidieron acudir a la corte para aclarar su estado, su no comparecencia fue interpretada legalmente como no evidencia del posible secuestro y abuso del que estaba siendo víctima. El caso fue cerrado por falta de pruebas y a partir de entonces, nadie, ni siquiera su familia pudo saber de ella a pesar de sus reiterados intentos.

Pero esta no sería la única desaparición de Nellie Campobello. Cuando la novela de la Revolución mexicana fue identificada como un género literario, Campobello fue incluida, aunque no lograría alcanzar la notoriedad de Gabriela Mistral o de Elena Poniatowska,²⁶ tal

²⁴ Cartucho (Relatos de la lucha en el norte) (1931); Las manos de mamá (1937) y Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa (1940).

²⁵ La Jornada 28 de mayo de 1998.

²⁶ Premio Nobel de Literatura (1945) y Premio Cervantes (2013) respectivamente.

vez debido a la miopía de la crítica²⁷ que destacaría más su visión descarnada de la contienda que los novedosos conceptos que la autora plasmaría en *Cartucho* y en *Las manos de mamá*, ambas relatadas a través de una voz infantil. En su narrativa, más que celebrar la violencia de la revolución lo que hace es asumir la muerte como algo natural sin distinguir entre las conductas transgresivas y las normativas sociales. Tras un largo silencio, la obra de Campobello comienza a ser apreciada y estudiada a finales de los 70, una vez que se vuelve a escribir la historia de la literatura latinoamericana, esta vez con la incorporación de las aportaciones femeninas que había sido injustamente ninguneada décadas atrás, es entonces cuando se reconoce que su obra habría provocado un cortocircuito en el sistema patriarcal latinoamericano. Su reconocimiento continuará y ya en los primeros años del siglo XXI, en el prólogo de la última edición de *Cartucho*, el ensayista Jorge Aguilar Mora destaca la importancia de esta obra literaria, afirmándola como uno de los pilares de las obras maestras de la literatura latinoamericana. Aguilar Mora asegura que “*Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho* de Nellie Campobello” (citado en Campobello, N. 2007. *Obra reunida 1900-1985*. p.11). De esta manera argumenta que *Cartucho* anticipa con lucidez muchos rasgos que caracterizarán sus obras posteriores, rasgos tales como la combinación de las palabras con el silencio, la ironía comedida, el ritmo narrativo o la fragmentación de la historia, diseminada en imágenes que se conectan internamente.

Como indica el subtítulo de la obra, *Relatos de la lucha en el norte*, *Cartucho* es una serie de relatos literarios que atestiguan el movimiento armado del México revolucionario; Campobello escribió la crónica del período entre 1916 y 1920 la etapa más cruenta que vivió el país durante la revuelta y uno de los períodos más sombríos de su historia. La obra está compuesta por cincuenta y siete fragmentos divididos en tres secciones: *Hombres del Norte*, *Fusilados* y *En el fuego*. Las secciones se relacionan entre sí a través de personajes, lugares y batallas que son representados desde distintas perspectivas.

²⁷ En el interesante ensayo *Mi cigarro, mi Singer y la revolución mexicana* (2005), Mary Louise Pratt señala que uno de los historiadores de la literatura mexicana, el estadounidense John Brushwood, definiría con bastante poco acierto la aportación de Campobello al tema de la revolución como “casi nula” (p.152).

Todas las estampas, están escritas a finales de los años veinte y retratan a los hombres del Norte, todos inmersos en la lucha y muchos de ellos fusilados. Los episodios surgen de las vivencias almacenadas en la mente de una niña - la propia autora - quien fue testigo presencial de los hechos y tras una tregua de años y distanciamiento histórico y geográfico, las selecciona como escritora, soldando una particular cadena narrativa cuya visión se aparta de una perspectiva historicista, canónica e identitaria, para adentrarse en un territorio a mitad de camino entre la historia y la memoria. *Cartucho* reflejará la descomposición de una sociedad enfrentada en una cruenta guerra civil, su estructura constituye distintas dimensiones que establecen un espacio donde la infancia se encuentra con la guerra, la tradición con la transformación y la palabra escrita con las omisiones. La autora resignifica el pasado trazando un diseño abierto de la historia donde el pasado concuerda con el presente, su pasado y el de sus personajes no pertenece a un tiempo ya cerrado sino a un momento que todavía está latente. Su narrativa contiene el sentido de la historia enunciado por Benjamín (2020) cuya idea central es la apertura del tiempo, la historia como algo todavía no cerrado, frente al historicismo que sitúa los hechos en un ámbito diferente al presente y los clausura, en el postulado benjaminiano el pasado está presente, es ahora. Campobello lleva a su presente una historia que no fue reconocida como tal, sino que fue construida desde el estado. Como advierte Benjamín, la historia transmitida está generalmente escritas por los vencedores, se trata de una narrativa construida dejando en la sombra a los vencidos. Coincidiendo con esta máxima, Campobello bucea en las historias no contadas, la de los olvidados en los grandes relatos. En *Cartucho* hay una contemplación de lo negado ya que rememora historias que pasaron desapercibidas y que si son tenidas en cuenta podrían construir de otra manera el presente. En otras palabras, la autora no recuerda a los olvidados para reconstruir el pasado, sino como recuperación de la memoria colectiva que podría construir un modelo de país diferente.

El resultado de esta narrativa es un texto que dibuja un hilo conductor a través de las huellas que la violencia y el caos de la Revolución grabaron en el imaginario mexicano. La existencia de ciertos vacíos en la obra de Campobello es una invitación a sus coetáneos para llenarlos recuperando sus propias historias. Estos huecos también incluyen el silencio que la crítica guardó durante las primeras décadas de existencia de *Cartucho*, silencio que

sin embargo se ha convertido en “grito generacional a finales del siglo XX” (Weimer, 2010, p. 31), época en que se inicia la recuperación de la autora y cuya esencial aportación a las prácticas contemporáneas trataremos de desvelar en los siguientes epígrafes.

2.5. Albores del concepto género

Antes de mediados del siglo XX los términos *masculino* y *femenino* abarcarán la totalidad de opciones personales de género con cierta falta de sutileza ya que ignoraba el estudio de las identidades sexuales disidentes. Esta clasificación dentro del binarismo excluirá a todos aquellos que se identificaran como gais, lesbianas, bisexuales, transexuales, transgéneros, no-binarios o tercer género. Con el inicio de los *Estudios de Género* se amplía el campo de investigación ya que, aunque distingue la diferencia biológica de los cuerpos, no se reduce a ella. El concepto *género* vendrá a definir la diferencia entre sexos como parte biológica y la construcción de atributos femeninos o masculinos como elementos sociales e intelectuales de la identidad de la persona.

La revolución feminista, propiciada por el sufragio universal y los movimientos sociales y políticos, promovió no solo el examinar las versiones más aceptadas y comunes hasta ese momento, sino también reflejar sus reivindicaciones en las manifestaciones artísticas más comprometidas. En este contexto, se gestaría una manera nueva de analizar la historia, las aportaciones de Simone de Beauvoir, Julia Kristeva o Judith Butler, sobre las que volveremos más adelante, animaron la escena europea y americana a transgredir los límites del imaginario machista y patriarcal tradicionalmente impuesto por los poderes dominantes. Partiendo de la reinterpretación de los hechos históricos que más conmocionaron a sus sociedades, establecerán una visión desafiante a la historiografía tradicional como ya haría Campobello.

En el caso de México, la percepción cultural, social y legal de las mujeres estaba aún muy condicionada por su condición biológica. Una percepción que dominaba la política, el arte y la cultura popular, especialmente en la etapa que daría comienzo en 1910 con la revolución. Cabe preguntarnos si tuvo lugar algún cambio relevante como resultado de los procesos iniciados por la contienda y hasta qué punto la intervención de la mujer en las movilizaciones que se dieron a partir de 1920 cambió la percepción de los hombres y de las mujeres dentro del marco nacional. Igualmente nos interesa explorar cómo ha influido

el cambio de paradigma de lo femenino en las teorías feministas contemporánea y dónde situar su punto de origen.

Para el desarrollo de este apartado sobre los antecedentes que han dotado de auténtica singularidad y contenido al trabajo performativo de las artistas mexicanas - el activismo, el género y su subversión - incidiremos en la obra de Nellie Campobello, no solamente en su faceta como escritora, creadora de una forma alternativa de historicidad para contar los detalles de la Revolución, sino también en su práctica coreográfica, usada como medio de conformación de identidades y de conciencia nacional.

2.6. La mirada desafiante al género en Campobello

Como apunta Mary Louise Pratt (2004) los estados de guerra han sido espacios preferentes para la narrativa histórica, marcada casi siempre por un rotundo androcentrismo que identifica a los hombres como los auténticos ciudadanos y actores de la historia, mientras las mujeres, los niños y los ancianos ocupan una esfera doméstica, considerada como de segundo orden y al servicio de las necesidades de la primera. Este ámbito privado permanecerá al margen del prestigio social y político ocupando un lugar a-histórico que, al ser considerado secundario, no será incluido en la Historia. Una clasificación esta que codificará a la mujer no por ella misma sino en relación con el entorno familiar y con el varón, ya que la tradición le ha adjudicado la función de procurar su asistencia y placer mientras aguarda de manera pasiva que se resuelva el conflicto bélico y sea restaurado el viejo orden, instalada en lo que Carlos Monsiváis (2005) denomina como *la zona sagrada*.²⁸ De esta forma, la historiografía normativa situará su locus en la esfera militar, los hombres parten al frente que se convierte en un espacio público que les da visibilidad y creará modelos de comportamiento, mientras los niños, las mujeres y los ancianos siguen ocupando el hogar, un espacio privado, secundario y sometido a la normativa hegemónica. Esta cartografía reproduce asimismo el modelo tradicional que identifica el rol masculino como el productivo y creador de riqueza y el femenino como reproductivo, creador de vida. Precisamente la principal aportación de la obra literaria de Nellie Campobello estriba en dar visibilidad a las otras revoluciones paralelas, a las historias que no fueron oficialmente

²⁸ Refiriéndose al dormitorio, la cocina, las labores domésticas, la misa y el confesionario.

descritas y que amplían y resignifican el espacio femenino, alejado de la óptica tradicional patriarcal. Si en *Cartucho* el espacio femenino-civil es un sitio privilegiado donde atestiguar los avatares de la revolución y darle una nueva narrativa, en su segundo texto *Las manos de mamá* (1937)²⁹ hay un planteamiento *feminocéntrico* donde la madre/mujer ya ocupa un lugar masculino/productivo de ciudadanía, como jefe de la familia y como actor político y jurídico. Las mujeres dejarán atrás los papeles exclusivamente reproductores y se tornan en agentes sensuales y sexuales, cultivadoras y dueñas de sus apetitos. Ahora *mamá* tiene amigos y tiene también amantes, a lo largo del texto nacen una serie de hijos de origen poco preciso, cuya existencia se justifica por la aceptación del cuerpo como objeto de placer. Así queda de manifiesto en uno de los capítulos más significativos de la obra, donde las circunstancias obligan a la madre a dejar a sus hijos con la familia del marido fallecido. Cuando vuelve para recogerlos, trae un nuevo retoño, motivo por el cual su familia política no le permite recuperar la tutela de los hijos nacidos dentro del matrimonio, viéndose obligada a actuar por la fuerza para recuperar a sus hijos, pero su acción será demandada en la corte donde comparece con su hijo ilegítimo en brazos. Este pasaje enfatiza la desigualdad de la mujer ante ley comparándola con la justificación aplicada en el mayor de los casos al comportamiento masculino. La madre se enfrenta a esta desigualdad que trata de forma distinta las conductas sexuales, penalizando las femeninas y aceptando las masculinas. Aquí vemos planteada por primera vez una de las principales reivindicaciones de la lucha por la igualdad de la mujer que cobraría especial significancia en décadas posteriores.

Igualmente, la obra de Campobello desdibuja las condiciones de la identidad sexual que la tradición patriarcal atribuye a la mujeres ya que en tiempos de guerra se ven obligadas a reemplazar a los hombres, incluyendo los aspectos productivos, sea en el campo o en la industria, en el mantenimiento de la familia y la defensa de los negocios. Así, en *Cartucho* la mujer que va al frente asume el comportamiento del sexo opuesto, solo si se masculinizan cumplen los requisitos de la vida militar, la redención de lo femenino se produce adoptando caracteres propiamente masculinos, como refleja en este fragmento:

²⁹Narra la historia de una madre joven que sobrevive después de perder a su marido en el frente. De nuevo utiliza la narración en primera persona en la voz de una niña con la diferencia de que ahora se centra la vida familiar y en las historias de la madre.

“Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres, podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil”.³⁰ Con su peculiar estilo, la autora logra impulsar una doble equivalencia, creando nexos de unión entre lo femenino y lo masculino atravesando la barrera entre ambas. De manera recurrente, Campobello muestra tanto el coraje de su madre, como la debilidad de Pancho Villa derramando lágrimas³¹ ante la incompreensión de los campesinos. Otro ejemplo de la transgresión de estos roles tradicionales se da en el relato de *Los tres meses de Gloriecita* cuando las huestes fuerzan las casas buscando rebeldes antes de tomar la ciudad y ven a una niña abrazada a su hermana para protegerla “...se la quitaron besándola: haciéndole cariños, se quedaron encantados al verla, decían que parecía borlita...”³², mostrando así el lado más enternecedor de los soldados.

En suma, podemos afirmar que la incorporación del comportamiento del sexo opuesto al propio que aparece en la narrativa de Nellie Campobello, inserta el concepto de *género* dentro del marco de la Revolución al abordar el cambio, la modificación y adaptación de las concepciones y construcciones de la masculinidad y la feminidad. Consideramos esta una importante aportación de la autora a la construcción del imaginario feminista contemporáneo. Por otra parte, el retrato de Campobello de ambas esferas - la militar en *Cartucho* y la civil en *Las manos de mamá* - aporta una óptica novedosa al proceso histórico de la guerra, atribuyendo a la Revolución Mexicana un carácter de revolución sexual que estaría dada en ambas esferas, la privada y la pública. En *Las manos de mamá* da como natural este nuevo status de independencia y libertad sexual en el terreno doméstico durante la contienda ya que la guerra romperá el orden familiar y reproductivo, lo que conlleva la suspensión de las formas de castidad, del sexo extra-marital, las prohibiciones contra la violación o la promiscuidad. A este respecto Monsiváis (2009) argumentará que el estado bélico otorgaría a los participantes de la contienda una especie de impunidad sexual y que este escenario habría significado para ambos sexos un nuevo descubrimiento del cuerpo y del placer, alentando una idea de liberación sexual y de libertad desconocida hasta entonces.

³⁰ En *Cartucho*. Nacha Ceniceros p. 66

³¹ En *Cartucho*. Las lágrimas del general Villa p. 136

³² *Ibid* p. 137

La ausencia de hermanos, novios y padres implicaría para las mujeres un alivio del patriarcado y de su autoridad, por lo que la ocasión para una liberación sexual sería mayor en la esfera doméstica que en el campo de batalla, ya que los participantes en la lucha perdían la libertad de disponer de su tiempo y de su cuerpo, sin embargo esta libertad aumentaría para las novias, esposas o viudas que quedaban en casa.³³

2.7. Bailar la Revolución

La Revolución mexicana cambiaría la imagen del país, de su arte y de su espíritu. Los escenarios se convertirían en espacios donde se concretaba esa metamorfosis a través de la representación de temas, decorados, danzas, personajes, danzas y músicas relativos a la contienda. La transformación en todos los ámbitos que persiguió la lucha armada, agitaría el imaginario social, tanto para la búsqueda de un concepto propio de nación como para la reconstrucción del verdadero México. Ese sentimiento abocaría en un nacionalismo exacerbado que recuperaba las formas, sonidos, ritmos y realidades de lo considerado como auténtico, materializado en lo popular y lo indígena. Mediante la creación pictórica, el nacionalismo cultural quedó reflejado en los murales de los más reconocidos artistas de la plástica nacional, al igual que la literatura, el teatro, la música o la danza que buscaron en el legado del pasado para expresar la singularidad nacional tanto dentro como fuera de las fronteras. Los artistas tratarían de educar a las masas, generalmente iletradas, haciéndoles saber más sobre su cultura, al objeto de que pudieran apreciar sus orígenes (Tortajada 2004).

La creación en los años 20 de la Secretaría de Educación Pública (SEP) presidida por José Vasconcelos, brindará elementos clave para la consolidación la unidad nacional tras la guerra civil. Vasconcelos alentará el renacer del *México auténtico* fuera de la contienda, impulsándolo ahora mediante del arte y la cultura. Para implantar los nuevos valores patrios promovió un ambicioso proyecto de alfabetización con la denominación de *Misiones Culturales*, con objeto de difundir los principios revolucionarios a las comunidades

³³ Una de las narraciones más famosas de Cartucho es la deserción de general Urbina que lejos de ser una traición al líder villista fue motivada por el velatorio que su mujer organizó en honor de su amante, mandado fusilar frente a su casa por él mismo. Mientras que Urbina es ejecutado por su deserción, la esposa sale impune, logrando así desafiar el orden patriarcal.

indígenas y campesinas y así poder integrarlas en la vida nacional. Los programas impartidos en las escuelas rurales incluirán los bailes propios de cada región a la vez que eran recuperadas las danzas tradicionales. El estado difundiría su labor educativa por todo el país para unificar a la nación alrededor de su discurso hegemónico. Este nacionalismo contaría con la participación de artistas en todas las disciplinas y más tarde con la de coreógrafos y bailarines, también a la búsqueda de su propia identidad y la de la nación (Tortajada, 1985).

En 1930 Nellie Campobello y su hermana Gloria iniciarán su carrera como profesoras de Danza y una vez acabada su formación entrarán a formar parte del cuerpo de maestras del departamento de Bellas Artes, en la sección de música y baile, con el encargo de desarrollar un proyecto nacional dancístico. Las Campobello contarían con colaboradores de reconocido prestigio que influirían en su concepción escénica, entre ellos el escritor Martín Luis Guzmán y el muralista José Clemente Orozco, dos figuras consagradas del mundo del arte estrechamente relacionados con los estridentistas, la vanguardia revolucionaria de la época. De esta forma, la danza nacionalista nacerá contagiada de la estética panorámica iniciada con el muralismo, planteando igualmente crear formas de arte asequible al mayor número posible de espectadores. Esta transversalidad educativa entre arte y muralismo se vería reflejada en un tipo de espectáculo muy popular en su momento y hoy casi olvidado: *el ballet de masas*.

Esta modalidad dancística era un tipo de demostración adaptada especialmente para grandes espacios como los estadios, ejecutando coreografías donde participaban tanto aficionados como bailarines profesionales. Uno de los primeros y más elogiados fue un montaje de Nellie Campobello llamado *El 30-30 o Ballet simbólico proletario 30-30*, estrenado en 1931 en el Estadio Nacional, donde se retomó como símbolo de lucha la carabina utilizada en el movimiento armado y a la mujer como símbolo de la misma Revolución (Dallal, 2013). La trama del ballet celebraba el triunfo revolucionario en tres actos. En la primera parte la propia Nellie representaba a la Virgen Roja incitando al pueblo a levantarse en armas para liberar sus tierras. En la segunda, las sembradoras y campesinos cultivaban la tierra una vez que habían conseguido liberarlas y en el tercero, todos los participantes formaban la hoz y el martillo y entonaban la Internacional. El cuerpo de baile estaría formado por 400 mujeres vestidas de rojo y 200 sembradoras, además de 200

campesinos y 200 obreros, lo que dotaría al espectáculo una grandiosidad nunca vista hasta el momento.

Si bien en un principio pudiera parecer que Campobello se rindió al discurso hegemónico, estableciendo una relación estructural con el Estado posrevolucionario, más bien podemos afirmar que se valió de la función política asignada a la danza nacionalista para dar un nuevo significado al espacio femenino, al igual que ya hiciera en su faceta narrativa con *Las manos de mamá*. La manera de representar a la mujer en sus montajes, mostraba una lectura distinta del discurso revolucionario oficialista. En primer lugar, sus coreografías de masas se rebelaban contra las formas disciplinarias y virtuosistas del ballet, cuestionando el papel femenino donde la *prima ballerina* se constituía en objeto de deseo del espectador. Por otra parte, el ballet *30-30* elaboraba nuevas representaciones en el escenario, proveyendo al público de imágenes alternativas. Aquí la mujer aparecía representada en mayoría, cuestionando y redefiniendo la autoridad patriarcal. Felipe Segura en su libro *Gloria Campobello: la primera ballerina de México* (1991) recoge el testimonio de una de las protagonistas, haciendo remembranza del estreno:

Éramos miles, no voy a olvidar nunca la imagen de Nellie Campobello con una antorcha en la mano corriendo por el estadio, levantando al pueblo que éramos nosotras, andábamos vestidas de rojo y corriendo hasta los extremos del estadio tomando el rifle para irnos a la lucha, un rifle 30-30 auténtico. (Segura, 1991, p.12)

A algunos espectadores podía parecerle sencillo el papel de la gran mayoría de danzarinas ya que carecían de técnica, pero detrás se encontraba una disciplina escénica e ideológica que uniría a la vez las categoría de identidad nacional con la de mujer, al crear modelos que cuestionaban su papel y redefinían su representación. La propuesta estética y social de Campobello era un intento de romper con los cánones que el patriarcado había determinado para las mujeres y sus movimientos. Como afirma Margarita Tortajada (2005) las danzas que crearon las hermanas Campobello fueron ejemplo de resistencia al poder y con sus obras subvirtieron el discurso hegemónico al “crear modelos para hombres y mujeres que cuestionaban y redefinían la autoridad” (p.66). Según testimonios de la época, con su danza, Campobello lograba que las espectadoras se identificaran con la trama escénica al verse reflejadas en ella a través de códigos fácilmente reconocibles (conciencia de cuerpo, género, identidad) desarrollando al mismo tiempo distintas estrategias para

soslayar los imperativos subjetivadores de las narrativa nacionalista, tales como libretos, escenografías, vestuarios o músicas que se acercaran a los fundamentos doctrinarios de estos espectáculos organizados desde las esferas de poder. Mientras Diego Rivera pintaba un país bajo la narrativa patriarcal, donde las mujeres estaban representadas como madres, vendedoras de flores o demacradas esposas y a los hombres como dominadores de la naturaleza y próceres de la política, la ciencia y la tecnología, las hermanas Campobello representaban a las mujeres como revolucionarias de camisa roja y portando los mismos rifles que los hombres.³⁴ Sus danzas apoyaban al régimen y al mismo tiempo defendían por convicción los valores revolucionarios, lo que sirvió a las bailarinas para constituir un ideario novedosamente definido, es decir descubrir su cuerpo como una herramienta política.

El ballet de masas *30-30* venía a celebrar la Revolución no solo como instauradora de un orden social renovado sino como iniciadora de un nuevo modelo ya que planteaba una revisión de los temas nacionales al desplazar la responsabilidad de la construcción de la nueva sociedad - atribuida al varón - y abría un espacio para la mujer, asignándole un papel distinto al tradicionalmente establecido por el patriarcado, subvirtiendo de esta manera el discurso hegemónico. Igualmente, dentro del proyecto nacional dancístico de las hermanas Campobello cabe destacar sus investigaciones e interpretaciones del movimiento del cuerpo en la danza indígena, plasmada en su tratado *Ritmos indígenas de México* (1940). Nellie y su hermana recorrerían centenares de escuelas por todo el país enseñando a bailar las danzas netamente mexicanas. En sus giras, aumentaban el acervo de conocimientos de los ritmos autóctonos³⁵, lo que les permitiría perfeccionar una escuela de movimientos puramente mexicana. De no haber escrito este texto recopilatorio se hubiera borrado de la memoria una significativa aportación a las manifestaciones artísticas de la cultura indígena, donde se conjuntan el cuerpo con la música, el vestuario, los cantos o parlamentos y esencialmente, su visión del mundo. Este texto puede considerarse un documento estético y antropológico en defensa del arte indígena, puesto que reprocha las

³⁴ Las hermanas Campobello coreografiaron igualmente la pieza *Tierra*, un ballet de masas que hacía referencia a la revolución agrícola, un montaje espectacular donde intervendrían más de 3.000 danzantes. Su última contribución a este género sería el ballet titulado *Aleluya* de 1946.

³⁵ Ritmos michoacanos, yucatecos, tarahumaras y yaquis, entre otros

actitudes folclóricas que recaen en lo pintoresco y plantea el nexo entre sus ritos originarios y sus vivencias, con una reflexión mucho más allá que lo meramente superficial. De nuevo Nellie Campobello propone una originalidad creativa frente al universo representado por el arte oficial.

2.8. El legado de Campobello

Lo anteriormente expuesto nos lleva a afirmar que el ensamblaje del arte performativo contemporáneo está implícito en el esquema conceptual desarrollado por Nellie Campobello, tanto en su producción literaria como en la dancística. En primer lugar por su historicidad alternativa, ya que es a través de la memoria y no de los hechos, como construye el presente. La memoria de la Revolución inspiradora de la obra narrativa de Campobello, crea un nuevo entorno para el entendimiento de la experiencia de los que vivieron su propia revolución nunca historiada, dando visibilidad a los habitantes de la esfera doméstica al re-escribir un pasado no tenido en cuenta pero imprescindible para entender el presente.

En Campobello la memoria es la representación de un acontecimiento que tiene sus orígenes en el pasado, para ello se vale primero de la palabra escrita y más tarde de la puesta en escena corporal. Tanto en su narrativa como en las coreografías de sus ballet de masas, va a dar voz a la memoria que fue ignorada del pasado, creará un espacio hasta entonces desconocido para el entendimiento de los procesos del presente. El performance de manera similar, actúa como recordatorio de una experiencia del pasado que ha sido recuperada para el presente, actuando tanto como un transmisor del trauma como dando un nuevo significado a los fragmentos de la memoria no oficial, en otras palabras, haciendo visible lo invisible para poner en tensión las narraciones tradicionales. Es lo que Diana Taylor (2003, p.19) llama el "cuerpo político", es decir que el cuerpo no solo es transmisor de significados sino que actúa asociado a los acontecimientos históricos y sociales del pasado y como reflejo de determinados territorios.

En los años posrevolucionarios la emergencia de un arte caracterizado por la oposición y la lucha política dará forma al estilo singular del performance mexicano y que subsiste en la práctica actual. Por otra parte cabe destacar que fue la Revolución Mexicana la que propició un cambio histórico en la concepción de lo femenino. Campobello retrata una generación

que creció en plena guerra y que establece sus propias normas a partir de esa experiencia, enfocando los hechos bajo una óptica feminocéntrica.

A finales del siglo XIX surgen en México grupos que defienden apasionadamente los derechos de la mujer, aunque su presencia resultaba inconcebible fuera del ámbito de los partidos y sindicatos. En realidad es en la Revolución cuando se inicia un cambio significativo en la percepción que los hombres tenían de las mujeres y que las propias mujeres tenían de sí mismas en el ámbito de la vida nacional. Como refleja Campobello en su producción literaria, la reivindicación de un espacio para la mujer tienen su origen en la contienda ya que esta no solo supuso un ataque contra la jerarquía social, la propiedad o la exclusión, fue también una ofensiva contra la moral decimonónica y contra las reglas de represión sexual, llevando a las mujeres a la esfera ciudadana de forma nunca vista antes. En su visión de la Revolución, la guerra es de los hombres y la casa es de las mujeres, pero la casa aquí es una especie de *gineceo*, donde las mujeres están solas, hay niños pero la casa es de *mamá*, de modo que la célula familiar aparece subvertida ya que es una familia femenina, la familia revolucionaria. Hay hombres circunstanciales que circulan y desaparecen pero la presencia de los hombres es tan solo narrada, desde dentro de la casa, la madre es la figura central de todos los relatos, su visión otorga a la niña narradora el don de contar una nueva historia, puesto que es la madre la que le trasmite la tradición oral de sus recuerdos para que pueda entender lo que está pasando. La figura de la madre se erige en generadora de narraciones ya que Campobello dotará a sus personajes femeninos de gran libertad, sus relatos van a generar un canon de conducta que difiere totalmente del canon tradicional, el de las familias encabezadas por el varón. Este canon se va a establecer a partir de la revolución que establece una relación entre la familia biológica y la familia revolucionaria, entre la mujer que ocupa la "zona sagrada" y la que descubre sus capacidades corporales - sexual o política - más allá de los roles establecidos. Si bien la proyección popular de la revolución fue masculina, el patriarcado moderó su opresión respecto a la subordinación de la mujer y fueron planteados los cimientos de la voluntad femenina, como la percepción de género o la emancipación y la igualdad en las culturas popular y nacional, temáticas que han sobrevivido en el imaginario de la performance mexicana de nuestros días.

Por último cabe igualmente atribuir a Campobello la iniciativa de utilizar el cuerpo como herramienta política en contraposición al rigor de los lenguajes escénicos que presentaba al cuerpo femenino exclusivamente como materia artística. El ballet/performance *30-30* abrió una zona física y simbólica a la confrontación cultural entre individuos y colectivos sociales, donde el elemento político primaba sobre el estético. Campobello cambia el *tu-tú*³⁶ por el rifle, asignando a la mujer un nuevo papel escénico, sus coreografías refieren el cuerpo a lo político y a lo social, planteando un compromiso con la realidad social y su problemática. En su *30-30* la presencia masiva de la mujer empuñando el arma como eje de la construcción de un nuevo estado, introduce por primera vez lo femenino como cuerpo colectivo reivindicador.

El performance art desde sus inicios se ha caracterizado por la utilización del cuerpo para construir argumentos reivindicativos, entre los que destaca la identidad étnica, social o sexual en la relación con el otro. La transformación de la poética del cuerpo en política física y social inaugurada con el ballet de masas, ha actuado de manera impulsora para las acciones artísticas ligadas a las realidades sociales de muchos colectivos. Su objetivo original, una delimitación frente a los cambios sociales, políticos y culturales, se extiende actualmente a cuestiones de género, incluida la legitimidad de los derechos de las mujeres, gays y trans, así como la validación de la experiencia personal. Temas centrales del arte no objetual de hoy en día y que trataremos con detalle en los próximos capítulos.

2.9. Conclusión

Al igual que hemos profundizado en el surgimiento e influencias del performance en Europa y EEUU, hemos querido rastrear los orígenes más primigenios del performance en México. La influencia de los movimientos artísticos predominantes en los países hegemónicos sembraría la semilla del espíritu renovador que les caracterizaba, sin embargo México contaría con su propia vanguardia para responder a los cambios sociales propiciados por la Revolución Mexicana. El estridentismo representará esa vanguardia revolucionaria que iría más allá de los cánones impuestos por el estado nacionalista. Inspirada en este movimiento aunque manteniendo su propia mirada, podemos afirmar que la lectura conjunta de la

³⁶ Un tu-tú es una falda ligera y vaporosa hecha generalmente con varias capas de tul, símbolo de la danza clásica y de la feminidad en escena.

producción literaria y coreográfica de Campobello ya esboza lo que más tarde sería el objeto principal del performance mexicano. Tanto la narrativa hecha por mujeres como la danza desaparecerían del relato historiográfico de la creación artística pos-revolucionaria, invisibilizando la aportación de la autora a las nuevas formas de entender el cuerpo y radicalizar su representación. Las circunstancias en las que vivió Nellie Campobello los últimos años así como su muerte, constituyen una de las historias más oscuras de la vida cultural mexicana. En 1983 Nellie sería vista por última vez en su escuela de danza, para después desaparecer de la vida pública. Sería presuntamente secuestrada en 1985, el móvil fue el robo de su patrimonio, de valor considerable, compuesto por obras de arte, joyas, propiedades y documentos inéditos de los héroes de la Revolución. Después de más de 13 años de ignorar el paradero de Campobello, sería una denuncia presentada por amigos y familiares a través de la comisión *¿Dónde está Nellie?* lo que llevó a descubrir que habría muerto años atrás, aproximadamente en julio de 1986 y que sus presuntos secuestradores la habían mantenido alcoholizada hasta llevarla a vivir en la miseria y el abandono a un pequeño poblado provinciano sus últimos meses. Como diría Elena Poniatowska, “no solo le negaron un merecido lugar en la Historia, también le escatimaron su propia muerte”.³⁷

Además de investigar sobre los orígenes primeros del arte performativo, es propósito de este capítulo, impulsar la recuperación de la memoria de Nellie Campobello no solo como escritora y como coreógrafa sino también como precursora de una nueva manera de entender el género y de mostrar la capacidad del cuerpo como una herramienta activista imprescindible, es decir, de sentar las bases conceptuales del performance mexicano contemporáneo.

³⁷ Elena Poniatowska en declaraciones al diario La Jornada, 28 marzo de 1998

Segunda Parte: **Estereotipos. Teoría y Práctica**

Capítulo 3- Estereotipos políticos de identidad y violencia

3.1. Introducción

A final de los años 80 del pasado siglo, las investigaciones acerca del arte acción latinoamericano incorporarán los estudios de género, en la década siguiente su campo metódico se verá ampliado para englobar también los estudios poscoloniales y la teoría *queer*³⁸. Desde este ámbito teórico, el performance contemporáneo ha servido para analizar las identidades y su construcción, los ejercicios del poder y las múltiples causas de la violencia y su impacto en la sociedad.

No obstante, el estudio de las identidades no es materia reciente, es una preocupación que viene de lejos y en la actualidad suscita el debate entre la construcción histórica y la construcción política entrelazados con las interpretaciones de la memoria colectiva. La heterogeneidad de la población, principalmente de europeos, criollos³⁹, indígenas, africanos y mezclas diversas de estos grupos, dificulta la definición de perfiles nacionales concretos. En el caso de *lo mexicano* la diversidad cultural permite variadas interpretaciones de una misma identidad nacional. Del mismo modo, otro factor influyente en la construcción de identidades sería el proceso colonizador ya que supuso un impacto en el desarrollo natural de sus culturas originarias, creando conflictos raciales y sociales que aún sobreviven hoy en día. Por otra parte, el modelo occidental de mujer impuesto en la conquista, repite el estereotipo de mujer como objeto sexual y de actitud sumisa que se entrega insensible y pasiva al varón. Este esquema constructivo de mujer-objeto las desvaloriza y crea estereotipos que subsisten de manera reiterada en la conciencia colectiva, llegando a normalizar la violencia sobre ellas (Bourdieu, 2000).

³⁸ En Mexico se prefiere usar este término al habitual de *queer* el cual atribuyen a una corriente que viene del mundo anglo-parlante y no corresponde a su realidad.

³⁹ El criollo será el habitante latino hijo o descendiente de europeos, nacido en los antiguos territorios españoles de América Latina o en algunas colonias europeas de dicho continente (definición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, RAE)

Más tarde, concretamente en México, la unidad surgida de la Revolución de 1910 animaba la necesidad de sumar al nuevo Estado a todos los miembros de la población, a los indígenas y a los mestizos, integrándolos en las costumbres consideradas más evolucionadas: las costumbres criollas. Como afirma Cristoba Gnecco (2006, p.234) con este aspecto ocurrió un curioso proceso de inversión:

Mientras existió el sistema colonial español los criollos formaban parte (junto con los indígenas) de la alteridad, excluida y segregada, pero cuando se hicieron con el poder, la alteridad quedó reservada para los grupos étnicos y los criollos asumieron el rol hegemónico arrebatado a los españoles.

En otras palabras, la construcción de identidades, aun intentando alejarse de los modelos coloniales, acaba adquiriendo características muy similares a ellos. Más tarde el estado-nación surgido de la contienda encaminará sus esfuerzos a la configuración de una identidad nacional construida en gran medida a través de la literatura y las artes plásticas. Con la creación en 1930 de las escuelas de música, escultura y pintura, el estado emprenderá un importante embate para conformar “el alma nacional”⁴⁰, culminado en enero de 1932 con la creación del Consejo de Bellas Artes, con Narciso Bassols a la cabeza y Samuel Ramos como oficial mayor. El decreto de su creación consideraba necesario un organismo central con funciones superiores de dirección y vigilancia para “lograr someter las diversas actividades artísticas a una orientación que emanara de un solo cuerpo”,⁴¹ una estrategia centralizadora del poder que se reflejó en el proceso conocido como “institucionalización” y que alcanzaría tanto el ámbito político y económico, como el social y cultural. Como colofón de este proceso, Samuel Ramos publicará en 1934 *El perfil del hombre y su cultura en México*, donde sienta las bases de la identidad del hombre mexicano preferida por el poder.

De esta manera, a través de la creación de distintos estereotipos homogeneizadores, el estado tratará de unificar las prácticas culturales con el fin de identificar al ciudadano con su patrimonio histórico.

⁴⁰ México. Secretaría de Educación Pública. Memoria. 31 de agosto de 1932, México, TGN,1931, t.II pp. 439-485.

⁴¹ México. SEP. Memoria. 31 de agosto de 1934, México TGN, 1932, t.II pp. 185-204.

Por otra parte la Revolución de 1910, además de cambios en los ámbitos social y político introduce cambios en la forma de concebir el mundo, los cuales se verán reflejados en una realidad marcada por la violencia. Los patrones de comportamiento impuestos por el estado intentaban rescatar el habla popular y el modelo viril, representado por las clases más bajas, para así acercarse lo más posible a la población. Tanto en las escuelas, como en la literatura o en los murales pintados en edificios públicos, los estereotipos alentados por el gobierno seguirán los lineamientos de un acontecer histórico idealizado, al objeto de dotar a los ciudadanos un sentimiento de orgullo patrio que los empoderara.

Entendemos por *estereotipo* una imagen mental muy simplificada, una descripción genérica de un grupo concreto que comparte ciertas cualidades, caracteres y habilidades. Sin embargo, algunos de estos estereotipos contruidos desde las instituciones colisionan contra la verdadera memoria social, la cual recibe variados estímulos para crear su propio relato. La lectura de la narrativa de la revolución por ejemplo, nos descubre de manera particular la conmoción que el conflicto bélico planteó con respecto a la vivencia de la población masculina, cuando su valor ante la muerte era *ser muy hombre*, lo cual revela el proceso de desajuste que provocó la lucha revolucionaria respecto a la identidad sexual o los valores determinantes de los mexicanos: la violencia y la muerte se convertirán en conceptos definitorios de la masculinidad. Ya hemos visto cómo la revolución sacude las estructuras sociales tradicionales cuando el hombre se va a la lucha y la mujer sola tiene que enfrentarse a las necesidades de la familia, así como participar en la contienda adoptando un papel protagonista muy distinto al que tenía asignado en tiempos de paz.

Este capítulo analiza algunas facetas de la construcción de estos dos aspectos sociales que nos parecen de vital importancia en la temática de las artistas mexicanas que hacen del performance activista su medio de expresión: los estereotipos de identidad y violencia emanados de la intervención del estado. La identidad vendría dictada desde las instituciones y apuntalada por los intelectuales que se sumaron al diseño de un alma común, en concreto la literatura, que definiría el ser mexicano y tendrá una importante influencia en los modelos de comportamiento consagrados por el muralismo y más tarde por los medios de comunicación masiva. Sin minusvalorar la influencia de la prensa, las revistas o la televisión, centraremos nuestro análisis en el cine, concretamente en dos personajes inmortalizados por la cinematografía mexicana: el *pelado* y el *pachuco*. El

primero, consagrado por el poder como mito nacional, y el pachuco, como figura de resistencia al poder homogeneizante, siendo este último una importante influencia para la performance contemporánea. Veremos cómo estos modelos alimentarán la creación de una serie de estereotipos que han ido sedimentando en la memoria común de los mexicanos y que el activismo artístico se empeñará en desmontar. Tal es el caso del influyente artista multidisciplinar Guillermo Gómez-Peña que desde su obra deconstruye lo que nutre los pilares de la identidad cultural Mexicana para redefinirla y reconstruirla dentro y fuera de sus fronteras como veremos a través del análisis de alguna de sus creaciones más significativas.

Respecto a la violencia, según Guzmán Wolffer, la historia de la violencia anida en el ADN social del mexicano. Inaugurada en la época de la conquista, la violencia atraviesa la historia de México cobijada bajo la permisividad del Estado contra el delito, la corrupción política y el poder de las mafias del narcotráfico. Para Guzmán “esa falta de pertenencia, de confianza, de sentirse respaldado por un verdadero orden legal, explica en parte que cada vez sean más los mexicanos dedicados a delinquir con altos niveles de violencia” (Guzmán Wolffer, 2011, p.12). Una violencia que es continuamente denunciada sobre todo ejercida contra la mujer, ya que tanto en su entorno privado como público aparece como la víctima más propicia para sufrir la violencia machista.

Como venimos manteniendo, la esencia del arte acción reside en el análisis crítico del artista que cuenta con su propia iconografía, construida en parte para enfrentar los estereotipos diseñados a través de las historiografías hegemónicas, la memoria, la literatura o el cine. Es intención de este capítulo bucear en la gestación y uso de estos estereotipos que conceptualizan el *ser mexicano*.

3.2. Antecedentes

La identidad, en su definición más básica, incluye dos acepciones, por un lado los rasgos específicos que comparten los miembros de una comunidad y por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser distinto a los demás. No obstante, la identidad es una característica mucho más compleja, como categoría dentro de las prácticas artísticas performativas incita al análisis de la gestación de subjetividades, tanto individuales como colectivas que pueden ser representadas o analizadas en el ámbito de lo social o a través

de la experiencia vivida en el propio cuerpo. Taylor (2001, p.114) sostiene que “el performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado”. Es decir que las imágenes creadas por los artistas actuarán como transmisores de la memoria social cobrando su máximo sentido discursivo en un contexto cultural específico, puesto que estas imágenes son extraídas del imaginario colectivo. Josefina Alcázar, irá más allá y considera al performance como algo inmanente al artista, calificándolo como un *arte del yo* que “se inserta en el espacio autobiográfico emparentado con diversas formas de visibilidad” (Alcázar, 2014, p. 7). En ambos casos, bien invocando códigos culturales del imaginario colectivo, bien los del propio creador, las prácticas performativas tienen su anclaje en la experiencia y en una posición personal que induce al artista a intervenir en situaciones determinadas. Igualmente, hay que añadir la implicación personal del artista, ya que su finalidad más que estética se torna activista, puesto que al visibilizar la problemática social pone en tela de juicios los códigos que la configuran.

Sin duda el transcurso histórico de toda comunidad se verá quebrantado por la violencia política. Una violencia que no solo influirá en la definición de las identidades sino que quedará asimilada a los hechos del pasado y pervivirá en el presente. Entendemos por violencia política aquella que, bien sea ejercida por el estado o por grupos que se atribuyen ese poder, traten de imponer un orden determinado sobre un territorio y sus habitantes generando enfrentamientos. En Europa y Estados Unidos, el siglo XX se caracteriza como la era de la denegación de la muerte, por el contrario durante el siglo XX mexicano la familiaridad con la muerte acabó siendo piedra angular de la identidad nacional. Claudio Lomnitz (2006) afirma que México en cuanto a nación moderna se definió como una “comunidad de enemigos” desde sus comienzos. Apunta que los primeros enemigos fueron los conquistadores, más tarde las guerras extranjeras, que más que unificar la nación la fracturaron. A esto habría que sumar las diferencias raciales: los criollos temían ser excluidos por su calidad de europeos extranjeros, los indígenas, lejos de las castas hegemónicas se enfrentaban a la exclusión y el mestizo, protagonista oficial de la nación, era representado como producto de una violación. Además de estos vastos conflictos étnicos que implican la idea misma de la comunidad nacional, la violencia estaba alimentada por los pleitos por la tierra, el agua y los derechos comunitarios.

En el México contemporáneo la violencia política vendrá ejercida desde tres puntos diferentes, en primer lugar por los llamados cárteles, en continuas batallas por el control del mercado del narcotráfico y la supremacía en el control del sistema judicial, policíaco y financiero de México. En segundo lugar, por la debilidad del estado-nación desgastado por una serie de circunstancias tales como el levantamiento zapatista, seguido por una escalada de violencia debido a la crisis económica y una serie de asesinatos políticos que marcarían el fin del PRI, el partido único que gobernó el país entre 1929 y 2000. Y por último, debido a la ambigua postura de su vecino del norte que si bien promueve políticas de prohibición de la circulación y el consumo de drogas, destacará no solo por su demanda continuada de las sustancias ilegales sino también por ser el mayor proveedor de las armas utilizadas por los sectores criminales más violentos (Moreiras, 2013).

Como consecuencia, según afirma Lomnitz (2006), México es una nación con una tasa muy elevada de homicidios donde se suma una herencia colonial no gestionada, sus guerras civiles y más tarde su dependencia del norte, lo que ha dificultado trazar una división precisa entre la nación y sus enemigos. El resultado de todo ello es que en México la aceptación cultural de la muerte es distinta a la del resto del mundo, debido a la conformidad de su naturaleza irremediable, hasta llegar a convertirse en todo un símbolo nacional, reflejado en sus fiestas, celebraciones y expresiones artísticas.

3.3. Identidad Política

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII los intelectuales mexicanos inician una búsqueda de símbolos, mitos y conceptos para definir la identidad de patria y de nación, un afán que prosigue hasta día de hoy. La implantación de perfiles para definir lo propiamente mexicano responde a una primacía de la cultura hegemónica, así el patriotismo criollo de la Nueva España se caracterizó sobre todo por el repudio de sus orígenes peninsulares y la identificación con un pasado indígena, rasgos que más tarde heredaría el nacionalismo mexicano posrevolucionario. Es difícil señalar las etapas por las cuales los descendientes de españoles fueron tomando conciencia de su singularidad, la cual se vería mediatizada por las diferencias étnicas y sociales que les separaba de la gran mayoría de la población, compuesta por indígenas, mulatos y mestizos que a finales del siglo XVIII representaba casi la cuarta parte de la población mexicana. Esta variada mezcla de razas y clases estaba unida

por un vínculo religioso más que por una conciencia nacionalista, ya que el acceso a la educación era posible solo a través de establecimientos eclesiásticos. Así lo afirma David Brading, experto en historiografía mexicana, quien sostiene que muchos de los representantes del nacionalismo criollo novohispano eran miembros de la Compañía de Jesús, la cual tuvo un gran protagonismo a favor de la cultura y la difusión del conocimiento, llegando a establecer una red de estrechas relaciones con otras esferas tales como la agrícola, la comercial y la minera. La expulsión de los jesuitas y las reformas borbónicas crearon a su entender “las condiciones para que se diera el movimiento independentista en contra de España, consumada en 1821” (Brading, 1985, p. 15).

Más tarde, la Revolución Mexicana resultaría ser un terreno abonado para desarrollar el nuevo concepto de identidad nacional, el concepto de mestizaje, basando sus enunciados en que *lo mexicano* respondía a una hibridación de razas únicas que ya habrían adquirido unas características específicas, alejadas de sus orígenes. El estado nacionalista sería el encargado de definir esa identidad y de propagarla por todo su territorio, para tal fin contaría con el apoyo de intelectuales como José Vasconcelos, Leopoldo Zea, Samuel Ramos, Alfonso Caso o Andrés Henestrosa, los cuales intentarían definir esa esencia del alma nacional.

Vasconcelos mantendrá el mestizaje como soporte básico de la identidad mexicana y articulará una concepción estatal: la revolución traerá la civilización en el seno de las masas por medio de la cultura oficial. Igualmente basaría su empeño en desarrollar una filosofía propia de América Latina, pensamiento que expuso en su obra *La Raza Cósmica*, la cual concibe como la simbiosis de las cuatro civilizaciones que contribuyeron a su formación, las de España, México, Grecia y la India, en una combinación de todas las razas actuales hasta llegar “a la creación de una raza hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica” (Vasconcelos, 1925, p. 40). A pesar de que daría un enorme salto con su concepción de raza cósmica como germen de la construcción de la identidad nacional mestiza y mexicana, continuó influido por el concepto de raza desde la perspectiva mendeliana, es decir, en relación a los factores genéticos y, sobre todo, a la idea de que los híbridos son más fuertes que las “razas puras” (Vargas, 2004). De alguna manera, Vasconcelos se adelanta a los discursos contemporáneos de multiculturalidad, aunque su

pretendida grandeza de dotar al mexicano de lo mejor de cada una, quedaría solo en el papel.

Para su diseño de la imagen nacional, Vasconcelos contaría con el respaldo de artistas afines a la idea nacional, difundidas por muralistas como Rufino Tamayo, Diego Rivera o José Clemente Orozco, pintando en las paredes del gobierno para exaltar los ejércitos de la revolución y el proletariado a la búsqueda de la exaltación de la dignidad interna y externa. El estado convertirá así la cultura popular en su mejor aliado, manteniendo las tradiciones para llevarlas al pueblo. Al contrario de la narrativa de la revolución, plagada de violencia y traiciones, Vasconcelos difunde a través del muralismo el ideal del humanismo colectivo. Los muralistas añaden a este sueño humanista la presencia campesina, la burguesía decadente o la ascensión proletaria, una historia esquematizada donde el estado monopoliza el sentimiento patriótico a través del patrocinio del arte y la cultura. Surge así el nacionalismo mexicano que estaría difundido desde las instituciones con imágenes y símbolos cargados de significado con el fin dotar de un sentimiento de identidad a la sociedad, a tal fin recogerá las peculiaridades de cada región donde el lenguaje popular, la artesanía, las canciones, los trajes típicos o el pasado precolombino, estarían siempre presente en la industria nacional, la música, el teatro o incluso en el cine. Los ballets de masas de Nellie Campobello se inscriben en estas campañas de adoctrinamiento de la población, aunque la autora supo dotarlas de un significado especial, más allá de las consignas del gobierno.

La difusión de los estereotipos desde las instituciones acabará calando en la sociedad y serán adoptados como parte de su identidad. Igualmente se darán otros elementos que definirán la identidad del mexicano, tales como la consolidación de los resentimientos coloniales, la guerra de agresión expansionista de Estados Unidos contra México (1846-1848) que supuso la pérdida más de dos millones de kilómetros cuadrados de territorio mexicano o la violencia partidista de la Revolución. Para superar el sentimiento de inferioridad y reforzar cierta idea de superioridad ante el invasor, tanto la literatura como el cine nacionalista exaltarán la masculinidad a la vez que animarán a la jactancia del hecho de *ser macho*. De todo esto podemos deducir la idea de que lo mexicano estaría asociada subliminalmente con la de ser hombre, lo que vinculará la noción de machismo al concepto de nación.

Según los sociólogos, los rasgos de la identidad nacional forjados a partir de conmociones históricas perviven hasta la actualidad con el consiguiente desfase en relación con la realidad contemporánea. Del peso de la Historia nos advierte García Canclini, al señalar que las identidades son construidas en cada época histórica, no pudiendo abordar las nuevas circunstancias con identidades de ayer, puesto que el peso de la tradición frente a los cambios experimentados en el último tercio del siglo XX⁴² a nivel mundial, crean una crisis de percepción en la sociedad. La hipótesis más sencilla según Canclini, consiste en interpretar estas exaltaciones de la identidad y la soberanía como justificaciones simbólicas para “compensar la desnacionalización producida con la apertura de las economías y el debilitamiento de los estados nacionales” (García Canclini, 1998, p.42). En México la apertura de la economía hacia la doctrina económica dominante, el neoliberalismo, creará fuertes tensiones sociales que chocarán con el marcado anticapitalismo de su conformación nacionalista. Estas fricciones se manifiestan actualmente en una larga lista de problemas que incluye el desempleo, el narcotráfico, la pobreza, la emigración, la corrupción, la impunidad los homicidios sin resolver y la violencia en todas sus manifestaciones, entre los más destacados.

Por su parte Roger Bartra también advierte de que los estereotipos de la identidad mexicana difundidos desde el poder y que han servido para la formación de un carácter nacional, no son más que una construcción imaginaria alimentada por los mitos de una cultura hegemónica dominante trabada desde las redes del poder, entre otras cosas para encubrir sus carencias (Bartra, 1993). Con esta afirmación el autor apunta que la subjetividad mexicana estaría compuesta de muchos estereotipos psicológicos y sociales elegidos por el Estado para conformar una compleja mitología, en aras de provocar una cohesión social que diluya la falta de libertades del estado autoritario.

Podemos afirmar por tanto que la identidad mexicana tiene profundas raíces políticas y está estrechamente relacionada con la historia y con la violencia. En el próximo epígrafe veremos cómo la literatura sienta las bases de la identidad nacional, creando unos estereotipos que han permeado en el imaginario de la sociedad mexicana y que aún siguen

⁴² Se refiere a episodios traumáticos como la Guerra del Golfo (1989), la de los Balcanes (1991) o Kosovo (1998) que unido a los atentados del 11-S de 2001 volverían a situar el mundo ante una extrema agitación social.

vigentes. De estos estereotipos se valdrán algunos artistas que hacen uso del performance para desarrollar su corpus creativo, como veremos más adelante.

3.4. Identidad masculina en la tradición narrativa mexicana

Al contrario que en la obra de Campobello, donde se plantea una fractura de los estereotipos sociales referidos a la mujer, la literatura nacional recogería los mitos y sentimientos populares atribuidos al pueblo. La política cultural dictada por el gobierno posrevolucionario sustentará el metadiscurso institucional del *alma mexicana*, enfocado casi siempre a perfilar el carácter del hombre como principal actor de la nueva sociedad. En principio y por coherencia, parecía apoyarse en la masa proletaria, pero en realidad fue construida desde el poder, sobre los intereses de las clases dominantes. El sueño revolucionario de transformar las estructuras para permitir la ascensión del oprimido, se vería pronto truncada por las vastas reformas económicas y sociales llevadas a cabo por los sucesivos gobiernos, donde los campesinos y trabajadores se beneficiaron escasamente mientras que las empresas crecían y hacían de sus ganancias el indicador de la prosperidad de la nación, cuando en realidad las instituciones continuaban sin modificar sus estructuras. El historiador John Womack sostiene que la revolución no tuvo la hondura suficiente “para romper la dominación capitalista de producción” puesto que la lucha de clases fue domesticada y como consecuencia se perpetuó la continuidad del sistema que se trataba abolir (Womack, 2001, p. 37).

A falta de una ideología vertebrada en torno a un proyecto coherente, el sistema político adquiere acentuadas connotaciones culturales con la intención de establecer una correspondencia entre las peculiaridades de la población y las formas que adquiere su gobierno, una identificación entre la política y la cultura. La definición del carácter nacional, más que en un objeto sociológico, se convierte en un asunto de primer orden para trasladar las características de la identidad al terreno de la ideología, sentando así las bases de la unidad nacional, será el estado quien definirá el carácter del *hombre nuevo* destinado a engrandecer la patria. A falta de una tradición específicamente proletaria, los discursos emergen de la clase dominante mexicana que crea una estructura para acomodar sus intereses. Como Bartra sostiene, el nacionalismo se disfraza de cultura “para ocultar los resortes íntimos de la dominación” (1993, p.36). Esto nos lleva a afirmar que el

nacionalismo surgido de la revolución es el principal responsable de la codificación e institucionalización del mito del carácter nacional mexicano, sobre cuyo estereotipo se ha construido una forma de subjetivación que ha resistido el paso del tiempo. No es intención del presente apartado el hacer un análisis historiográfico del alma nacional mexicana en toda de su extensión⁴³ sino plantear algunos aspectos que han contribuido a la configuración de su identidad y cuya problemática sea objeto de representación en el performance art.

Aunque no es la primera, se le atribuye a Samuel Ramos una de las más conocidas aproximaciones al carácter nacional, con su obra *El perfil del hombre y la cultura de México*, aparecida en 1934. Su influencia en el desarrollo posterior de la filosofía de lo mexicano parece lo suficientemente significativa como para trazar un somero perfil que contextualice su trabajo. Ramos forma parte del grupo de jóvenes intelectuales que rodearían a Vasconcelos, asimila igualmente la filosofía del pensador español Ortega y Gasset y sus teorías sobre la perspectiva, donde establece que toda verdad, es una verdad en perspectiva, válida desde un punto de vista concreto y complementaria de las demás (Ortega, 1957). Estas ideas junto a las experiencias adquiridas en su viaje por Europa, le animan a liderar el grupo mexicano que sentaría las bases de la filosofía mexicana entre los que se encontraban José Gaos, exiliado de la España franquista y discípulo de Ortega, García Bacca y otros. El cobijo de los españoles republicanos sirvió para exaltar el carácter del mexicano y del régimen. Samuel Ramos junto a sus compañeros Romano Muñoz y Menéndez Samará se autodenominaron la *generación de los Contemporáneos*, en referencia a una revista del mismo nombre publicada por algún tiempo. Esta generación, a la que Beorlegui cita como “los forjadores” se preocupó de tener una formación completa, como la de los teóricos europeos, “para filosofar desde la perspectiva latinoamericana” (Beorlegui, 2010, p. 485). Este grupo de forjadores se desarrolla en una época especialmente violenta en Europa, donde además en España se estaría librando una guerra civil que llevaría al exilio a muchos intelectuales que se establecerán en Latinoamérica.

⁴³ Intelectuales positivistas y liberales de principio de siglo XX ya intentaron describir gran parte de los rasgos del carácter mexicano. Véanse especialmente obras como: Ensayos sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano de Ezequiel A. Chávez (1901), México y su evolución social de Justo Sierra (1902) o Los grandes problemas nacionales de Andrés Molina Enríquez (1908).

Estos hechos tienen como consecuencia que los teóricos latinoamericanos dejan de imitar a Europa, considerándola decadente con sus dos guerras mundiales y alimentan la idea de sustituirla como centro cultural y de pensamiento a la vez que ensayan nuevos acercamientos hacia su propia realidad.

Con estas premisas Ramos elaboraría su teoría, entre filosófica y psicológica, para explicar las distintas facetas que caracterizan el *ser mexicano*, partiendo de la idea de que la cultura estaría condicionada por cierta construcción mental del ser humano y por los incidentes de su devenir histórico. Para ello se sirvió de la observación del carácter dominante, a cuyo análisis aplicará la tradición psicoanalítica europea, personalizada en Alfred Adler, discípulo de Freud. Igualmente el autor se valdrá de la Historia para afirmar que a la hora de gestar un nuevo estado, los mexicanos se verían psicológicamente influenciados por los eventos acaecidos desde la conquista, las guerras y revoluciones, por lo que carecían de referencias para enfrentar la idea de un país independiente. En su ensayo, Ramos llega a la conclusión de que el sentimiento de inferioridad era uno de los rasgos más sobresalientes del mexicano, compensado por la imperiosa necesidad de reafirmar su manera de ser, por tratar siempre de ser los primeros o de destacar, como mecanismo de defensa del yo. México, nace a la modernidad de Occidente cuando ya hay una civilización y una cultura hegemónica, circunstancias que explican el sentimiento de frustración y de falta de confianza en sí mismo. El autor lo definiría así:

El sentimiento de inferioridad en nuestra raza tiene un origen histórico que debe buscarse en la conquista y en la colonización. Pero no se manifiesta ostensiblemente sino a partir de la independencia, cuando el país tiene que buscar por sí solo una fisonomía nacional. Siendo un país joven, quiso, de un salto, ponerse a la altura de la vieja civilización europea y entonces estalló el conflicto entre lo que se quiere y lo que se puede (Ramos, 1934, p.91).

Para precisar esta identidad, Ramos personifica en tres perfiles distintos la fisonomía nacional: en primer lugar en *el pelado mexicano*, un poblador originario de las clases más bajas del estrato social que buscaba el enfrentamiento como un aliciente para paliar su depresión. Un segundo modelo que sería el mexicano cosmopolita, habitante de la ciudad cuyo rasgo más sobresaliente sería su desconfianza irracional del mundo y de los hombres, y finalmente el burgués el cual estaría avergonzado de ser mexicano, cuya obstinación sería la de crearse una imagen de superioridad de sí mismo frente al resto del mundo. Para

Ramos, todas estas figuras estarían basadas en valoraciones falseadas de la realidad ya que, no consideraban las desviaciones del propio carácter como un mal esencial sino derivado de las causas históricas. Con este diagnóstico el autor concluye que el mexicano se podría comprender como "un hombre que huye de sí mismo para refugiarse en un mundo ficticio" (Ramos, 193, p. 64).

Vemos pues cómo Ramos exonera de toda responsabilidad al mexicano, al que considera una víctima de la historia. Sus estereotipos urbano y burgués tuvieron poca o nula influencia en el imaginario colectivo, no así el tipo proletario, caracterizado en *el pelado*, ya que pasará a ser uno de los iconos del cine mexicano y por extensión uno de sus mitos nacionales. *El pelado* ha constituido uno de los estereotipos más característicos del alma mexicana, la expresión más elemental del carácter nacional: el don nadie cuyo profundo sentimiento de inferioridad se disimula tras el alarde y cuyo resentimiento y deseo de venganza que deviene en violencia ante cualquier amenaza a su frágil orgullo, ocultando su sentimiento de inferioridad mediante el uso de su agresión física y verbal o reforzando su sexualidad varonil para encontrar seguridad. El mexicano que dibuja Ramos tras aplicar sus métodos, es un hombre acomplejado cuya inferioridad la atribuye básicamente al impacto colonial, una inferioridad que le hace ser desconfiado, susceptible y violento y que solo ve compensada por una supuesta superioridad masculina:

Aun cuando el pelado mexicano sea completamente desgraciado, se consuela con gritar a todo el mundo que tiene «muchos huevos» (así llama a los testículos). Lo importante es advertir que en este órgano no hace residir solamente una especie de potencia, la sexual, sino toda clase de potencia humana. Para el pelado un hombre que triunfa en cualquier actividad y en cualquier parte, es porque tiene «muchos huevos» (Ramos, 1934, p.55).

Otra de las expresiones favoritas del pelado será *Yo soy tu padre*, cuya intención claramente es afirmar su dominio, una autoridad indiscutible que le otorga su condición de padre, todo un símbolo de poder en las sociedades patriarcales. Cabe señalar que lejos del culto fálico de las sociedades primitivas, considerado como símbolo de fecundidad y vida, para el pelado el falo sugiere la idea de poder, derivando así un concepto empobrecedor del hecho de ser hombre, un ser sin contenido sustancial que tratará de llenar su vacío con el único poder a su alcance: el de ser macho.

El psicólogo y psicoterapeuta Guillermo Dellamary (2014) desmonta el marco teórico de Ramos afirmando que lo que Adler describe no es el carácter dominante, sino el neurótico y sostiene que en las teorías psicoanalíticas no existía una teoría de la auto devaluación. Además de la señalada por Dellamary, creemos que hay otras carencias en la teoría de Ramos ya que pasa por alto la importancia de la racialidad en sus conclusiones. El indigenismo es una cuestión clave en la sociedad mexicana aunque su conceptualización y análisis fue incorporado más tarde. Ramos (1934) soslaya la cuestión y la despacha achacando al indio una pasividad incluso anterior a la conquista, definiendo al indio mexicano como “reacio a todo cambio, apegado a las tradiciones, rutinario y conservador” (p.42), cuya apatía e insensibilidad le excluye de ser asumido por la civilización. Una rigidez que Ramos denomina *egipticismo*, adjudicando al indígena un papel estático ante el devenir dinámico de la evolución universal. El autor insiste en este aspecto en un texto posterior afirmando que las filosofías originarias no se podían calificar como tal al carecer de una base racional o científica y que nunca alcanzarían su desarrollo ya que la llegada de los españoles las privaría de su avance natural (Ramos, 1943).

Ramos no trataría en profundidad la causa indígena dejando fuera una influencia importante en la idiosincrasia de su país, quizás la falta de consistencia de *El perfil del hombre y su cultura en México* se debiera a la presión ejercida por el Consejo de Bellas Artes, en su urgencia por publicar un manual de referencia para el diseño del *hombre nuevo mexicano*.

3.5. La construcción del mito: El peladito popular

El pelado definido por Ramos sirvió no obstante para la construcción de uno de los personajes más reconocidos e influyentes del cine mexicano: Cantinflas, considerado uno de los primeros representantes de la más pura tradición popular. Su creador, el actor Mario Moreno, empezaría como cómico en las legendarias carpas mexicanas, una modalidad de teatro ambulante muy extendido en México desde principios del siglo XX hasta su desaparición en los años 60. Las carpas representaban por pueblos y ciudades una mezcla de números humorísticos o satíricos que criticaban al gobierno y a sus dirigentes políticos. Maris Bustamante, investigadora de los orígenes del arte acción en México, cita las carpas como el germen del cabaret político que más tarde inspirará al performance. Su cronología

nos ha motivado el acercamiento a esta peculiar forma de representación a través de alguno de sus personajes más emblemáticos, como Cantinflas o Tin Tan, con el fin de comprobar su influencia en la construcción y cuestionamiento de la identidad mexicana o de su activismo frente a las instancias del poder, es decir, a su coincidencia con los temas más característicos del performance contemporáneo mexicano.

Cantinflas y Tin Tan formaron parte del género de “cine de relajó” un cine que siguiendo la definición de John Kraniauskas (2012), no solo representa diversión sino que conlleva la idea de burla y transgresión y se refiere a una actitud respecto a “los valores dominantes a los cuales el “relajo” se niega a tomar en serio”(p.21). En un principio este género era considerado una forma popular de defensa y desafío pero que acabó convertido en el discurso que caracteriza la singularidad del mexicano, de su identidad nacional.

En la entrevista realizada en 1983 por Waldemar Verdugo⁴⁴ a Mario Moreno *Cantinflas*, el periodista destaca que en el México pre-revolucionario el teatro era un privilegio de la escasa clase alta. El acceso a los teatros estaba vetado a las clases más humildes por razones económicas, mientras que la burguesía y las clases más elevadas usaban el teatro como un escaparate para lucir su posición y sus modales. Los espectáculos considerados cultos, tales como la ópera, la zarzuela o la comedia, eran interpretadas por compañías que llegaban generalmente de España y los contenidos no tenían demasiado que ver con temáticas relacionadas del pueblo mexicano. La devastadora Revolución, provocaría una situación de pobreza que haría aún más inviable el acceso a los eventos artísticos, los cuales serían considerados de élite, no solo por la falta de recursos económicos de la población sino también por su escasa formación, una condición que les impedía entender cualquier trama medianamente complicada. Ejemplo de ello sería el cine mudo, un arte que no lograría extenderse masivamente ya que las primeras películas llegaban subtituladas y el público mexicano era mayoritariamente analfabeto.

Sin embargo la Revolución traería una nueva conciencia de ser mexicano, la época posterior a la contienda estuvo marcada por la aparición de espacios populares, especialmete

⁴⁴ Recurso electrónico disponible en : <http://cantinflasenvogue.blogspot.com.es/2008/11/cantinflas-en-vogue.html>
[Consultado el 12 de Septiembre de 2019]

propicios para el fortalecimiento de una definitiva identidad nacional. El historiador Alejandro Ortiz (2007, p. 23) lo definirá así:

La revolución mexicana trajo consigo no solo una agitación social y política en el país, sino también una nueva conciencia de modernidad, una manera de ser mexicano y de ser parte del conglomerado mundial. La revolución trajo en consecuencia una nueva conciencia de ser mexicano y el arte en sus diversas vertientes fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto de discusión, de lucha, de debate y, desde luego, de propuestas artísticas”.

Las carpas representaban en su mayoría números humorísticos sin gran elaboración escénica, enfocados al divertimento de la clase obrera y trabajadora estaban inspirados en personajes o hechos bien conocidos de la vida social del momento. La audiencia se identificaba con los actores y participaba en los espectáculos, siendo un entretenimiento accesible a todos los bolsillos. Las carpas eran itinerantes y recorrían los barrios, se instalaba de manera rudimentaria con unos cuantos postes y un pregonero anunciaba los espectáculos que esa noche se estrenarían. Según Margarita de la Colina (2005) las funciones constaban de tres partes, en la primera presentaban a los artistas más noveles y admitían a públicos de todas las edades, incluso a niños. La segunda parte era de más calidad pero seguía siendo un preámbulo para la parte verdaderamente esperada por la audiencia y que se retrasaría hasta después de las ocho de la noche. En esta última parte estarían las atracciones más importantes, donde los dirigentes políticos eran increpados por los ataques de personajes populares tales como peladito, el pendenciero, el pícaro o el borracho, cuya trama los situaba por encima de la clase dominante al ridiculizarlos mediante arengas incoherentes o discursos altisonantes que provocarían las carcajadas del público.

En su ensayo *Vida y milagros de las carpas: La carpa en México 1930-1950*, Socorro Merlín señala que el doble sentido es lúdico por excelencia y ha sido usado frecuentemente por la cultura popular como una forma de resistencia a los poderes dominantes. El dominado hace trampa, “se burla del dominador fingiendo no entender o al decir una cosa por otra muy seriamente” (Merlín, 1995, p.47).

La influencia de este potente medio de entretenimiento sería pronto encauzada por los parámetros impuestos desde la clase en el poder, ansiosa de instaurar sus propios ídolos.

Con Cantinflas, el pelado de Ramos se convirtió en “peladito”, eludiendo sus rasgos más negativos y elevándolo a héroe popular. El Cantinflas de la primera época representará a un lumpen proletario de ciudad que respondería con el conformismo a la inferioridad real histórica del subdesarrollo, la ignorancia, el hambre o la educación deficiente, la devoción a la Virgen de Guadalupe, el chiste fácil y el habla del pueblo. Su humor estaba basado en el arquetipo de lo que Ramos (1934) atribuía al pelado, un vividor cínico que encarna al macho, el cual, aseguraba “asocia su concepto de hombría con el de nacionalidad, creando el error de que la valentía es la nota peculiar del mexicano”(p.57). Ese error convertía al personaje de Cantinflas en algo digno de risa cuando sus bravuconadas terminaban en huida, Cantinflas lograba escabullirse del sistema a base de locuacidad, con el uso del doble sentido y el eufemismo, con frases y gestos de sentido tácito y muchas veces incomprensible. Su estilo crearía una forma propia de expresión que está definido en el diccionario la Lengua Española como *cantinflear*⁴⁵. El personaje utilizaba un lenguaje artificialmente exagerado para deconstruir las consignas del poder, utilizando artificios sin sentido para mostrar su banalidad. Lo rebuscado, incoherente e irracional de su peculiar forma de hablar, se enfrenta así a la lógica del discurso hegemónico. En suma, su palabrería encubrirá el sentido de lo que expresa en vez de desvelarlo.

Como resultado de sus éxitos cinematográficos, el estereotipo que Cantinflas proyectó al mundo fue la del mexicano sin afán de superación que aceptaba la corrupción como estilo de vida, al que la pereza y la abulia le llevaban a evitar a toda costa el trabajo. Roger Bartra señala la clave del éxito de masas del personaje se debe a que representaba el vínculo entre el despotismo del estado y la corrupción del pueblo:

El mensaje de Cantinflas es transparente: la miseria es un estado permanente de primitivismo estúpido que es necesario reivindicar de forma hilarante [...] Se comprende que entre la corrupción del pueblo y la corrupción del gobierno hay una correspondencia: este pueblo tiene el gobierno que se merece. O al revés: el gobierno autoritario y corrupto tiene el pueblo que le acomoda, el que el nacionalismo cantinflesco le ofrece como sujeto de la dominación (Bartra, 1989,p. 170).

Mario Moreno fue un personaje paradójico ya que, aunque supuestamente representaba

⁴⁵ Cantinflear :“Hablar o actuar de forma disparatada e incongruente y sin decir nada con sustancia.” (Diccionario de la RAE)

los intereses de los más humildes frente a los poderosos, al encumbrarse tuvo una estrecha relación con diplomáticos, presidentes y altos funcionarios. El periodista Luis Guillermo Hernández recuerda que el actor fue consejero del presidente Díaz Ordaz, uno de los mandatarios más polémicos del país ya que en su gobierno tuvo lugar la matanza de estudiantes en Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco en 1968⁴⁶. Esa influencia, ese poder político y social, sería usado por Mario Moreno “para su beneficio particular, como han documentado los espías del propio gobierno”, subraya el periodista (Hernández 2014).

Por su parte la escritora Guadalupe Loaeza asegura en una entrevista para la BBC con Alberto Nájjar (2014) que Cantinflas y Mario Moreno eran dos personas en una que vivían en permanente contradicción.

En el cine también hubo dos Cantinflas, el de las películas que filmó en blanco y negro que mostraron a un personaje de barrio pícaro y simpático, y el que, con la llegada de los filmes en color, se transformó en otro que solía dar lecciones de moral.⁴⁷

En realidad Loaeza está en lo cierto, si revisamos la filmografía de Cantinflas veremos que con frecuencia sus diálogos coincidían plenamente con las consignas del gobierno de turno. “Se volvió muy institucional, en sus películas mandaba mensajes políticos. Ya no era el cómico del pueblo”, insiste la escritora.

Por su parte Bartra añade que Cantinflas como un representante del metadiscurso de lo nacional en México, capaz de explicar la identidad y los mitos que no solo dan unidad a la nación, sino que también lo diferencia de cualquier otro, afirmando:

..al ser incorporado al mito del espíritu nacional, el uso del género del relajo como un dispositivo de enredo se convierte en una trampa: una vez que el relajo institucionalizado también funciona como una distracción que refleja posibles protestas, asegurando el equilibrio y la permanencia de relaciones de dominación (Bartra, 1987, p.17).

Si bien el personaje original de aquel Cantinflas nacido en las carpas podría considerarse

⁴⁶ El 2 de Octubre de 1968, en la Plaza de Tlatelolco se congregaron en un mitin cerca de cincuenta mil estudiantes para protestar por la represión policial. Las fuerzas del ejército rodearon la plaza y abrieron fuego indiscriminadamente contra los allí presentes. Aquel día murieron 400 estudiantes y más de mil resultaron heridos de gravedad.

⁴⁷ Entrevista disponible en: [Las dos vidas de Cantinflas - BBC News Mundo](#)

como activista y performativo, en el sentido de su resistencia a los poderes hegemónicos, el éxito lo subvertiría hasta convivir activamente con el estado nacionalista.

El perfil trazado por Samuel Ramos, devenido a peladito de barrio, contribuyó a la perpetuación de muchos rasgos de identidad que el Estado mediatizaría a favor del discurso dominante. Su legado sigue vigente en las clases populares aunque no ha servido en exceso de inspiración a generaciones posteriores, como lo define Monsiváis, Cantinflas fue “el último héroe de la mitología mexicana” (Monsiváis, 2011, p. 61).

El Cantinflas más idealizado quedaría inmortalizado por Diego Ribera en su famoso mural situado en la fachada del Teatro de los Insurgentes⁴⁸ en México D.F., donde Cantinflas aparece en el centro como un Robín Hood, recibiendo sus honorario de los ricos y entregándoselo a los pobres, quedando así perpetuado en el imaginario de la identidad nacional mexicana.

Algo que también quedará perpetuado como estereotipo de lo vacuo y la estupidez es lo que se ha dado en llamar el *discurso cantinflesco* definido como el arte de no decir nada con palabras grandilocuentes, pomposas y engrandecedoras de uno mismo. La noción de que la profundidad es directamente proporcional a la confusión y de que se puede dar veracidad a lo falso o a la falta de talento por medio del enredo semiológico del lenguaje.

Este discurso fácilmente reconocible, ha sido incorporado por algunos performers en sus acciones, tal es el caso de Víctor Sulser en su trabajo *Presidente de la República* (Fig.8) representada entre 2006 y 2012. En esta acción Sulser se autoproclamaría presidente de la República Mexicana, condecorándose con una banda presidencial y proclamándose a sí mismo presidente. Este acto sucedería en el contexto de unas elecciones denunciadas por fraude electoral, cuestionadas de manipulación en el recuento de votos. En este ambiente donde dos candidatos se consideraban presidentes, Sulser decidió que ante la duda era mejor que él mismo fuera el presidente.

⁴⁸ Disponible en: <http://cdmxtravel.com/es/experiencias/el-mural-que-adorna-el-teatro-insurgentes.html>



Fig. 8 - Víctor Sulser. *Presidente de la República*. (2006-2012)

Así caracterizado recorrería las calles de la ciudad, cortaría cintas de inauguración ficticias y se personaría en eventos sin ser invitado con un pollo de goma en la mano dando discursos *cantinflescos* como protesta por el fraude continuado representado por los políticos.

3.6. La polémica mexicanidad fronteriza

La polémica sobre la identidad seguirá siendo una constante en la literatura mexicana después de Ramos. El tema de la gestación, evolución y consolidación de identidades abarcará un amplio campo de estudio ya que, además de su evolución a la par que los eventos históricos, habría que destacar la influencia del vecino del norte dada su situación fronteriza. México y Estados Unidos comparten más de 3.000 kilómetros de frontera que es transitada por miles de trabajadores, creando una situación peculiar dentro de los debates sobre lo que es propio y lo que es adoptado por cercanía.

Sin embargo la proximidad territorial no supone una afinidad cultural ya que ambas naciones son fruto de historias muy diferentes, de etnicidades distintas, procesos de independencia y desarrollo político, social y económico sumamente dispares. La frontera es la puerta de entrada a los Estados Unidos, una potente nación de rasgos muy definidos que animará la necesidad de reforzar una identidad como propiamente mexicana, como respuesta a las múltiples influencias externas (Hernández Cervantes, 2014).

Según Lori Celaya (2008) personaje como *el pocho*, *el pachuco* y *el cholo*⁴⁹ representan la diversidad identitaria en la frontera entre México y Estados Unidos, generando una cultura fronteriza que simboliza los estereotipos de la diáspora mexicana cuyas identidades fueron conformadas por nociones y actitudes en su mayoría despectivas debido al carácter híbrido de sus perfiles, puesto que serían el resultado de la ambivalencia de pertenecer a dos territorios y a dos culturas. Estos personajes surgirán del pueblo y más tarde serán analizados por los intelectuales de ambos lados de la frontera.

A partir de los años cincuenta, las especulaciones sobre *ser mexicano* adquieren un auge especial, impulsado por la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. La obra plantea un análisis desde una dialéctica de lo histórico y lo mítico, en un nuevo intento de describir la mente del mexicano. El ensayo comienza con el capítulo *El Pachuco y otros extremos*, donde Paz juzgará a los pachucos desde la lente cultural del nacionalismo mexicano e influenciado por la sociedad americana ya que vivía en EEUU cuando escribió esta obra. El autor compara al pachuco con el perfil preconizado por el estado nacionalista y lo califica como una degradación de la verdadera identidad nacional y como ejemplo de lo que no debe llegar a ser el mexicano. Octavio Paz (1998, p.3) los definía así:

Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los pachucos no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad... pero lejos de intentar una problemática adaptación a los modelos ambientes, afirman sus diferencias, las subrayan, procuran hacerlas notables. A través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos.

Para Paz, el pachuquismo tiene su origen en el sentimiento de inferioridad que apuntara Ramos, pero donde subyace además la falta de definición identitaria, ya que el mexicano no encuentra su propio e indiscutible origen, sucesivamente “afrancesado, hispanista,

⁴⁹ Pocho es una forma despectiva de referirse al mexicano de segunda generación nacido en EEUU que no habla el español con fluidez. Pachuco es el estereotipo de joven estadounidense de origen mexicano, generalmente vestían trajes zoot para defender su identidad como grupo social frente a las costumbres americanas. Cholo se usa como término de identidad nacional y habitualmente se refiere a la población mestiza, de rasgos indígenas y blancos.

indigenista o pocho” (Paz, 1998, p.6). se disuelve ante una sociedad, la americana, muy definida en su sentimiento de pertenencia a una patria bien definida.

Esta interpretación del pachuco será contestada por distintos autores, Javier Durán (2001) muestra su disconformidad con la imagen proyectada por Paz y sostiene que el pachuco desarrolló una reconversión cultural a causa de su re-territorialización y acusa a Paz de ser incapaz de escapar de la ola nacionalista oficial de su tiempo. Lejos de ser un personaje sin herencia, el mexicano emigrado al norte se reinventaría, usando normas culturales y lingüísticas que lo diferenciaban tanto del ámbito anglosajón como del mexicano tradicional, construyendo así un perfil propio. Durán puntualiza igualmente que la cultura del pachuco era una forma de ensamblaje, una afirmación cultural en vez de un retorno nostálgico a un pasado imaginario.

Por su parte, el artista Guillermo Gómez-Peña (2002) arremete contra Paz llamándole “jefe intocable y árbitro definitivo de lo aceptable como alta cultura y mexicanidad”. Gómez-Peña argumenta que a finales de la década de los 70 aún se dejaba sentir la influencia de *El Laberinto* puesto que para Paz el ser mexicano era un concepto íntimamente conectado al territorio nacional y a la lengua, no existían otras alternativas para ser mexicano y el que se atrevía a emigrar “al otro lado” se convertía inmediatamente en un traidor. Gómez-Peña resume así la mexicanidad heredada de Paz:

A pesar de nuestra distinta apariencia, diferente color y hasta pertenencia a diversas razas, el mestizaje (la raza mezclada) era el dictum oficial y la narrativa magistral. Nos gustara o no, éramos los hijos bastardos de Hernán Cortés y la Malinche, producto de una violación colonial y una cesárea cultural, condenados eternamente a arreglárnoslas con nuestro trauma histórico. Los millones de indios, los protomexicanos originarios, eran presentados o descritos como si vivieran en un tiempo y un espacio paralelo (y mítico) fuera de nuestra historia y sociedad (Gómez-Peña, 2002)⁵⁰.

En respuesta a su desacuerdo con Paz, Gómez-Peña se apropiará conceptualmente del pachuco para integrarlo entre sus múltiples y cambiantes identidades, como veremos a continuación.

⁵⁰ Recurso electrónico disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/151/ggp.pdf>
[Consultado en marzo de 2019]

En suma, Paz vendrá a polemizar con su discutible interpretación del ser mexicano visto desde el exterior. A pesar de la oposición que más tarde aparece frente a este nuevo estereotipo, el pachuco se convertiría en otro de los iconos del cine nacional mexicano como lo fue anteriormente el pelado, representado en esta ocasión por Tin Tan una creación del actor, cantante y bailarín Germán Valdés (1915-1973).

3.7. Identidad pachuco

El personaje de Tin Tan surge también en las carpas y más tarde Valdés lo mantendría en algunas de sus películas, con él dará vida al polémico pachuco, mostrándolo como un personaje polifacético que incorpora a la tradición mexicana, parte de la cultura urbana americana. El rasgo más característico sería su forma de vestir y también el lenguaje, con la adaptación de palabras en español al inglés y viceversa (spanglish).

Valdés inicia su andadura profesional en la famosa carpa del cómico Paco Miller, donde conoció a Marcelo Chaves con el que trabajaría décadas representado números cómicos basados en la improvisación. En la película *Hotel de Verano* (1943) haría su primera aparición acompañado por Chaves, caracterizado como Pachuco, un personaje recién llegado de Los Ángeles que intentaba hacerse entender con un spanglish muy marcado. El pachuco se convertiría en el representante del movimiento social de las comunidades México-americanas conocidas como *chicanos*. Valdés conviviría con estas comunidades tanto en Texas como en Los Ángeles y se haría eco de su problemática, ya que estaba en efervescencia la persecución y las redadas policiales contra ellos.

Monsiváis, hace una semblanza del pachuco originario, criado en los barrios latinos de Texas y sobre todo de California entre 1938 y 1942, sosteniendo que la estética pachuco fue el primer gran resultado de las migraciones mexicanas a EEUU, una estética portadora de un concepto nuevo de elegancia que resultará una enorme provocación. La osadía de su vestimenta le servirá para marcar su nuevo territorio y de paso, desafiar la discriminación, sumándose a “la excentricidad de la *American way of life* para arraigar la cultura mexicana a través del enfrentamiento al racismo” (Monsiváis, 1997, p.100).

El pachuco, como resistencia cultural al sistema, sería arrinconado y perseguido, cuya culminación fue la campaña emprendida contra los *Zootsuiter* en Los Ángeles, cuando una pandilla de marines decidió eliminar de la ciudad los *elementos criminales* que

consideraban antipatrióticos. Una práctica que se extendería hacia otras ciudades como Nueva York, Detroit o San Diego; de hecho, cuando Valdés adquiere el nombre de Tin Tan, el pachuco prácticamente había desaparecido en Estados Unidos y en México sería sinónimo de persona sin ocupación, obsesionado por gustos extremos. Para la sociedad de la época el mexicano que *se agringa* era objeto de desprecio y de burla. Paz tendrá mucha responsabilidad en esta percepción ya que considera que el pachuco es un extranjero, un extranjero cultural portador de una ambigüedad particular. Argumentará que el pachuco es un sujeto que se niega a sí mismo y que niega también sus vínculos con sus orígenes y sus conexiones con el estado-nación mexicano. El problema de la alteridad del pachuco se duplica para Paz cuando considera su estética y su relación con el idioma nacional, afirmando que el pachuco había perdido toda su herencia - idioma, religión, costumbres, creencias - vistiendo y hablando de forma llamativa para reafirmar su diferencia.

Ante esta afirmación Javier Durán pone en duda estas deducciones y responde que Paz, lejos de llegar al fondo de su significado, toma el pachuco y lo viste con un disfraz, para afirmar que:

El enmascaramiento del pachuco permite al autor de *El laberinto* ubicarlo en su museo de rarezas nacionales imaginarias. Transforma el pachuco no solo en un híbrido indeseable, sino en un mito (Durán, 2001, p.147).

Si en su momento la obra de Paz respecto al perfil mexicano sirvió al estado para afianzar su empeño de diseñar una identidad nacional, el paso del tiempo y los distintos análisis posteriores han puesto en duda la solvencia de sus descripciones.

¿Qué papel juega entonces un personaje como Tin Tan en el reconocimiento de la identidad fronteriza? La cultura chicana ha estado marcada por el signo de la supervivencia durante su evolución histórica, en la cual es posible identificar elementos de subyugación, dominación, diáspora y dislocación. Teniendo en cuenta la sugerencia de Hommi Bhabha (1990) de que las culturas de supervivencia no se reproducen dentro de los límites del imaginario de las culturas nacionales, el papel de Tin Tan es el de resignificar la cultura chicana y por extensión al pachuco, al que convierte en un icono emblemático de esa cultura. Con Tin Tan da comienzo lo que lo que García Canclini llama *reconversiones culturales*. La reconversión, explica el autor, es una transformación híbrida generada por la coexistencia de sistemas simbólicos que "desafían la suposición de que la identidad cultural

se basa en un patrimonio y que este patrimonio está constituido solo por la ocupación de un territorio” (Canclini 1990:32).



Fig.9 - Germán Valdés en su personaje de Pachuco, acompañado por Marcelo Chaves (1950)

El resultado de tales reconversiones, el pachuco - su comportamiento, su excentricidad, sus payasadas - puede ser interpretado como lo que Bhabha (1994) llama "una estrategia de supervivencia trans/nacional y trans/lacional" (p.72). Es decir, como sujeto transfronterizo, el pachuco traducirá constantemente realidades culturales, lingüísticas y económicas en ambos lados de la frontera. Traduce cultura y política en una representación performativa que reproduce las condiciones inestables y marginales de existencia en estas múltiples fronteras, tanto en la realidad como en la metáfora cultural.

El personaje de Tin Tan serviría de base para lo que el antropólogo Arjun Appadurai⁵¹ denomina la construcción del *imaginario social* para referirse a las estrategias de las comunidades emigradas a otros países donde la imaginación se convierte en un campo organizado de prácticas sociales y una forma de negociación y coerción con los estados receptores. Para Appadurai (1996, p.18): "la imaginación es ahora central para todas las formas de agencia, es en sí misma un hecho social y es el componente clave del nuevo orden global". En otras palabras, lejos de su tierra natal la identidad fronteriza se refuerza

⁵¹ Autor reconocido actualmente como uno de los grandes teóricos de la globalización cultural.

dejando a un lado las contradicciones nacionales para crear una comunidad de resistencia en ambos países.

Si la acogida de Cantinflas tuvo poca oposición por parte de los poderes públicos, no así fue con el personaje de Tin Tan. En su prólogo de *La otra cara de México, el pueblo chicano* (1977) Monsiváis señala los esfuerzos realizados por las elites intelectuales mexicanas para detener la invasión cultural representada por la figura del pachuco, especialmente cuando se popularizó la versión caricaturizada de Valdés. Tin Tan sería la primera manifestación literaria/dramática de la figura del pachuco en la cultura popular mexicana, convirtiéndose en un modelo de sujeto transfronterizo cuyos rasgos y comportamiento irritaría y ofendería al *establishment* cultural mexicano. Según Monsiváis, el "dandismo" del pachuco era una estética que contenía su propia ética. También resultaba ser una declaración de desafío, porque a su entender: "por una parte anticipa la creación de una contra-identidad dentro del Estado y por otra, en la frontera, crea una identidad de frontera" (Monsiváis, 1977, p. 14).

En nuestra lectura del personaje, consideramos al pachuco como un elemento que se desterritorializa de ambas sociedades, la mexicana y la americana, mediante su hibridismo estético-lingüístico y construye una forma propia de ser y de estar que le confiere una entidad independiente de ambas culturas. No es de extrañar que un purista lingüístico como Vasconcelos escribiera una queja en 1944 a un periódico local lamentando la tolerancia de la capital ante la "jerga tintanesca" (Durán, 2001, p.143). La identidad pachuco creada por Tin Tan responde a una forma de ensamblaje, una afirmación cultural de contradicciones de su presente más que un retorno nostálgico a un pasado imaginario. Las estrategias de supervivencia del pachuco: apropiación, transgresión, reensamblaje, ruptura y reestructuración de las leyes del lenguaje con su spanglish, se reflejarán igualmente en el lenguaje codificado del cuerpo, el peinado, la vestimenta o los gestos. La hibridez lingüística de Tin Tan, su mímica y su estereotipo lo colocaron en una posición liminal que comenzó a desenmascarar y amenazar el ámbito homogéneo del nacionalismo mexicano.

Así como descartamos considerar a Cantinflas un activista debido a su sumisión a las redes del poder, no así a Tin Tan, el cual supo sortear los resortes de dominación y no se dejó intimidar por la simplonería del cine nacional. Estamos de acuerdo con Monsiváis cuando

afirma que Tin Tan fue un “vislumbramiento de la modernidad, como variable de la transculturación en una industria adocenada que lo aceptó a la fuerza” (Monsiváis 1997:106).

Si hay algún paralelismo digno de destacar entre Cantinflas y Tin Tan, es que ambos fueron conformadores del lenguaje (*cantinflada, pachucada*) aunque con grandes diferencias. Cantinflas representa un personaje neopícaro que parece oponerse al sistema político social vigente, organizando su discurso a través del palabreo, encubriendo el sentido en vez de desvelarlo y a través de un juego de trampas, acaba desempeñando un papel de exaltación de los valores solidarios: la amistad, la justicia, el amor o el patriotismo, valores todos ellos promovidos por el cine nacional. El nacionalismo cultural se erige así en traductor de estilos de vida y en forjador de identidades, donde estaban excluidas la política, el poder, la pobreza extrema y la sexualidad abierta. Tin Tan por su parte es la representación lingüística del fenómeno de la transculturación, anunciando el irremediable proceso de americanización, entonces satanizado. El pachuco escapa al habla nacional con su spanglish, una lengua que reflejará la realidad generada por la frontera y que forma parte de la nación de pleno derecho. Al incluirse dentro del ámbito nacional, Tin Tan visibiliza al mexicano de fuera y lo reconoce como tal, como parte de la diáspora, un hecho que hasta la fecha le había sido negado a estos individuos. Como en el caso de Paz, muchos autores negaban al *ser fronterizo* un lugar pleno dentro de la nación, Tin Tan subvertirá estos valores y cuestionará frente al gran público la idea de una única procedencia y de una idea única de lo mexicano, contribuyendo así a descentralizar un país cuya tradición radicaba en la unidad nacional, focalizada en Ciudad de México como único marco de identidad.

3.8. La identidad fronteriza de Gómez-Peña

Hemos creído conveniente detenernos en el análisis del personaje del pachuco de Germán Valdés porque, al igual que Nelly Campobello siembra el germen de la subversión de género ampliamente representada en el performance mexicano contemporáneo, consideramos que el personaje de Tin Tan ha servido como precursor al corpus creativo de uno de los grandes maestros mexicanos del performance: Guillermo Gómez-Peña.

Si bien Valdés dignificó al pachuco en México como otra identidad alternativa a la identidad oficial, la producción de Gómez-Peña reivindica tanto en EEUU como en México la cultura chicano-latina para fundamentar y articular las múltiples identidades mexicanas en los dos lados de la frontera. La obra de ambos autores está caracterizada por elementos comunes: hibridez y transculturalidad.

Gómez-Peña emigrará a EEUU en 1978 y se convierte en *activista chicano* y en *rebelde intersticial* como él mismo se define, en “intermediario de la cultura mexicana, estadounidense y la chicana” (Gómez-Peña, 2005). Desde sus comienzos, su producción artística gira en torno a la adaptación de vivir en el norte, no como un inmigrante nostálgico que sueña con el regreso, sino como alguien que decide re-territorializarse y vivir en otro país sin renunciar a ser miembro de una minoría. Para ello, Gómez-Peña conceptualiza la frontera como un lugar permeable a la vez que sugiere la hibridación del “tercer espacio” que Bhabha (2004) definiría como “una zona de contacto que favorece los encuentros y los cruces de culturas” (p.39). Gómez-Peña reivindica este estrechamiento a través del mestizaje como máximo exponente de lo que llama la *chicano/ciber-punk/performance* que él representa. Se declara igualmente defensor de la idea de *lo nuevo mexicano* y del uso del híbrido lingüístico entre el español y el inglés, el *spanglish*, ya reclamado por Valdés mediante su personaje de Tin Tan.

Tanto en sus performances como en sus textos⁵² el autor se muestra como un producto de la connivencia entre una parte de la cultura mexicana y otra parte de la sociedad norteamericana, afirmando que ya se encuentra más allá del primer contacto, llegando a alcanzar condiciones de hibridez. Su corpus creativo gira en torno a la aculturación, transculturación y mestizaje entre lo mexicano y lo norteamericano. Gómez-Peña criticará tanto la falta de consideración de la cultura chicana en EEUU como en México:

Ninguno de los dos países entendía (más bien cada cual pretendía no entender) la importancia política y cultural de la inmensa migración mexicana que estaba teniendo lugar. En sus momentos más generosos, México nos veía a nosotros los emigrantes como indefensos “mojados” a merced de la migra, pero no hacía nada para defendernos.... Los gringos nos veían, según les convenía, como la fuente primaria de todos sus males sociales y preocupaciones financieras, especialmente en épocas económicas adversas. Para decirlo de manera

⁵² Entre sus publicaciones relativas al mestizaje cultural destacan: *Warriors of Gringostroika* (1993); *The New World Border* (1996); *Dangerous Border Crossers* (2000); *Etho-Techno* (2005) ó *Mexterminator* (2005).

categoría, nos percibían como un puñado de criminales transnacionales, pandilleros, narcotraficantes, bandidos hollywoodenses.... y éramos tratados correspondientemente (Gómez-Peña, 2002: II).

Gómez-Peña, al igual que lo representado por Tin Tán, considera lo pachuco como una cultura de resistencia, condenada a ser la otredad tercermundista en el norte, mientras que para México esta identidad híbrida de ambas culturas marcaba los límites de la verdadera mexicanidad ante la amenazante otredad gringa. A través de sus acciones, Gómez-Peña ha reivindicado durante un cuarto de siglo que la identidad fronteriza-chicana puede ser una completa ciudadanía en ambos lados. En sus performances representa lo que llama “mi propio país conceptual” donde las fronteras culturales pasan a ser el centro, mientras que la supuesta cultura dominante es expulsada hacia los márgenes y tratada como exótica y extraña. El artista se sirve con frecuencia en sus acciones de la estrategia de invitar a la audiencia a participar y lo hace por un orden claramente intencionado, primero a los inmigrantes y a las gentes de color, seguido de las parejas interraciales y del público bilingüe y finalmente a “todos los anglos monolingües” que son tratados como minorías exóticas y como extranjeros en su propio país. De esta forma hace que la audiencia angloparlante sientan la misma frustración que padecen los inmigrantes latinos por su desconocimiento de la lengua inglesa.

En muchas de sus acciones se presenta de forma exagerada y grotesca como un delincuente, para cuestionar así el estereotipo de identidad que existe del mexicano en Estados Unidos, al que representa con pelo largo sombrero negro y rifle en mano (Fig.10). De esta manera el artista confronta a su audiencia con sus propias imágenes formadas, con la intención de caricaturizar su imaginario. A través de estos personajes, lúdicamente hibridados, reproduce los temores y amenazas que los inmigrantes mexicanos despiertan en la sociedad americana, del mismo modo que Tin Tan representará al mexicano americanizado en su país, como presagio de una influencia que más tarde se convertiría en realidad. Gómez-Peña altera constantemente los estereotipos de identidad, su hibridez cultural consiste en traspasar los límites de la representación, fijada para contaminar, trastornar y confundir los códigos culturales conocidos (Gremels, 2016).

Al igual que en Tin Tan, tanto la representación física como la lingüística de Gómez-Peña sirven para reivindicar la autonomía de una cultura propia, construida con la influencia de ambas. En su trabajo se puede apreciar un juego constante con el concepto de lo fronterizo



Fig. 10 Guillermo Gómez-Peña. *Chiconan El Barbaro* (1997)
Foto: Eugenio Castro

con el que traspasa, no solo los límites geopolíticos sino también estéticos, culturales y espaciales (Fig.11)⁵³. Con su concepto de *ethno-techno* (Gómez-Peña, 2005) hace referencia a la difusión por el ciber espacio de su pertenencia a ambas culturas, es decir no solo reclama el cruce étnico, sino también entre tecnologías, formas de representación y cuestiones ético-sociales que afectan a la multiculturalidad.

En una sociedad marcada por la migración, el artista reconstruye la frontera de la exclusión, ampliando así el concepto de lo transnacional planteado en Germán Valdés. A pesar de pertenecer a momentos y ámbitos diferentes, Valdés en el cine y Gómez-Peña en el

⁵³ Las fotos de Gómez-Peña que ilustran este capítulo proceden de <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/archive>, un proyecto de foto-performance-galería de libre uso de Gómez-Peña y la Pocha Nostra.

performance, ambos son creadores de una identidad mexicana alternativa a la establecida políticamente y a la que pervive en los imaginarios de ambos países. Las representaciones híbridas y transculturales de ambos, aunque separadas por casi un siglo, subvierten el límite de la frontera y las traspasan lúdicamente para cuestionar las lógicas de la pertenencia cultural, nacional o lingüística para traducirlos en nuevas visiones multicéntricas.



Fig.11 - La Otra Sagrada Familia (2008)
Gómez-Peña, Sifuentes & Luna

Podemos por tanto afirmar que el estereotipo representado por Tin Tan servirá de base a Gómez-Peña para la creación de sus personajes fronterizos en lucha contra el estigma del emigrado, considerados en EEUU como ciudadanos de segunda. Paradójicamente este status se mantiene aún en una sociedad supuestamente avanzada como la americana que se resiste a cuestionar estereotipos o los modelos de comportamiento contruidos en torno a los inmigrantes, Gómez-Peña se valdrá de ellos con el fin de desarticularlos.

3.9. Violencia política

Como apuntábamos en la aproximación histórica introductoria a este capítulo, la violencia en México está asociada al impacto colonial y también a la compleja influencia de las creencias y de la memoria, configurada a partir de los hechos más significativos vividos por la población. Puesto que en un capítulo posterior será planteada la influencia de la cuestión colonial y su visibilidad en el arte performativo, centraremos aquí nuestro análisis en la violencia política, económica y social y su representación en el ámbito del performance art mexicano contemporáneo.

La académica y performer mexicana Sayak Valencia en su ensayo *Capitalismo Gore* (2010) destaca el componente económico de la violencia. La autora toma el término *gore* de un género cinematográfico - que recrea la extrema violencia - para describir la etapa actual del capitalismo en países fronterizos como México, donde el crimen organizado se mezcla con el derramamiento de sangre, los secuestros, los cuerpos mutilados y los cadáveres. Valencia caracteriza esta violencia como parte de los nuevos atributos del mundo global y sostiene que es utilizada como una herramienta de *necroempoderamiento*⁵⁵ por distintos grupos (relacionados o no con los poderes del estado) que se han instalado en la vida cotidiana, buscando obtener tanto beneficio económico como reconocimiento y legitimidad. El proyecto neoliberal fomentará por tanto profundas desigualdades económicas que articularán violencia y consumo, empujando a gran parte de la población a satisfacer sus necesidades y deseos por encima de todo, justificando de alguna manera la necropolítica del asesinato (Valencia 2010). En este sentido, Elena Rosauero señala igualmente que esta racionalidad económica se verá reforzada por la implantación de modos de gobierno débiles por parte de los estados, afirmando que la economía llevada a cabo por el neoliberalismo globalizador es la que gobierna en beneficio de la lógica del mercado y fomenta “una precarización mundial que alimenta las prácticas violentas” (Rosauero 2017:42).

Valencia sitúa las causas de esta tendencia *gore* del capitalismo en las crisis económicas sufridas en la gran mayoría de países latinoamericanos en la década de los 80, las cuales

⁵⁵ Valencia define el necroempoderamiento como “el proceso de transformar contextos vulnerables o de subalternidad en posibilidad de acción y autopoder, reconfigurándolos desde prácticas de autoafirmación perversa lograda por medio de la violencia” (2010:147).

aumentarían de forma considerable los niveles de pobreza y fomentaron la economía ilegal - especialmente la prodecente del narcotráfico - que irá unida a la corrupción como consecuencia de su connivencia con los poderes políticos. La situación empeoraría en la década siguiente, concretamente el tejido productivo mexicano se vería alterado definitivamente por la implementación del *Tratado de Libre Comercio con América del Norte* (TLCAN) en 1994. Un acuerdo para eliminar las barreras al comercio y las inversiones entre EEUU, Canadá y México que ha estado cuestionado desde su firma, ya que algunas organizaciones sociales denunciarán reiteradamente que ha supuesto la destrucción de la industria local, en clara desventaja tecnológica con las empresas establecidas en México configuradas para atender el mercado americano.

George Yúdice (2009) en su defensa de la propia evolución de las culturas autóctonas, destacará la influencia negativa del Tratado en la cultura mexicana, argumentando que este haría a México pasar de una economía protegida por el estado al libre mercado, a la privatización y a otras políticas económicas acordes con la estadounidense. Este giro económico iría en detrimento de la identidad nacional, ya que más que a un proceso histórico las identidades quedarían vinculadas al sector productivo y a la legislación de bienes y servicios a escala internacional.

Sin duda las causas económicas tendrán una importancia primordial en los comportamientos violentos de la población. Entre los principios del capitalismo gore, la violencia tendrá una triple significancia, primero como herramienta de mercado altamente eficaz, en segundo lugar como medio alternativo de supervivencia y finalmente como mecanismo de autoafirmación masculina, Valencia (2010, p.16) sostiene que:

La destrucción del cuerpo se convierte en sí misma en el producto, en la mercancía y la acumulación ahora es solo posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable.

Esta destrucción de los cuerpos resultará ser un aviso de amenaza constante con la intención de establecer un imaginario social basado en el miedo a la represalia, convirtiendo la violencia contra los cuerpos en causas políticas afectando a la organización social y a su funcionamiento. El estado podrá ejercer esta violencia al igual que los grupos subversivos, tales como narcos, extremistas o criminales que algunas veces se constituirán

como un estado paralelo que actuará fuera de la legalidad. David Apter (1997) añade su visión señalando que todo acto de violencia política estará basado en un discurso que, más que defender una ideología, lo que busca es dominar recursos, personas o territorios. Esto supone una lucha por la hegemonía que no tiene una posición clara desde el poder, incluso ha habido momentos en la historia en que ciertos actos revolucionarios, llevados a cabo por grupos extremistas o por guerrillas, han conseguido tener un matiz heroico y de absoluta legalidad tanto para los gobiernos como para la sociedad, distorsionando la percepción de la legitimidad. Esta ambivalencia provocará un descentramiento en la normativa social, en el caso de los cárteles se dan situaciones paradójicas, como que el narco decide cuál es la ubicación más ventajosa para sus fines, instalándose por derecho en el emplazamiento elegido y marcando las fronteras de su territorio. Esta implantación *de facto* tendrá como consecuencia la reconfiguración de las relaciones de poder, generando nuevas prácticas sociales y culturales, provocando comportamientos mediados tanto por el miedo como por la supervivencia o la ambición, lo que vendría a transformar los referentes simbólicos de los involucrados.

3.10. La estética de la muerte: Teresa Margolles

De acuerdo con Rancière podemos entender la estética desde un punto de vista ético y político, más que como disciplina como un *régimen de lo sensible*. Es decir, un conjunto de pautas y patrones que hacen posible la visibilidad de lo que es difícilmente representable y su percepción por parte de la audiencia. Para Rancière, la estética estará estrechamente vinculada a la realidad, no será solo algo aplicable al mundo del arte sino que estará ligado al conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad (Rancière, 2005).

Como venimos afirmando, el artista performativo inspira sus acciones en su entorno cercano, en la realidad social que le ha tocado vivir. Si hay alguien que ha sabido representar las consecuencias que plantea la extrema violencia y sus causas en la sociedad mexicana, es Teresa Margolles (Sinaloa, 1963) que viene centrando su práctica artística en momentos específicos de la historia y la violencia vivida en su país. Artista conceptual, performer, fotógrafa y videógrafa, es también diplomada en medicina forense, lo que le ha permitido un acercamiento de primera fila a la muerte en todas sus manifestaciones. Margolles explora sus causas y consecuencias sociales, denunciando en sus acciones la

violencia que azota México con el objetivo de dar visibilidad en los debates públicos a la impunidad del delito continuado y sus múltiples asesinatos. La artista ha trabajado el tema de la muerte por violencia desde su participación en los 90 en el colectivo SEMEFO, acrónimo de *Servicio Médico Forense Mexicano*, donde junto a otros creadores⁵⁶ comienza a elaborar performances a partir de los cuerpos que no eran reclamados en el Servicio. El soporte de las piezas creadas por el grupo hasta su disolución en 1999 serán los cadáveres sin identificar; sin embargo, Margolles continuará con su trabajo en solitario en la misma línea, produciendo directamente en la morgue aunque presentando sus obras convenientemente documentadas.



Fig.12 - Teresa Margolles, *Autorretrato en la morgue*. (1998)

Mediante de sus controvertidos montajes (Fig.12), ha ido alertando a la comunidad artística global sobre la masiva ola de muertes violentas que azota México en las últimas décadas. Sus obras plantean una reflexión sobre las profundas huellas que esta violencia desenfrenada ha dejado en la vida de familias, comunidades ciudades enteras. En los años siguientes seguirá su actividad dentro de la institución, aunque proyectando su trabajo hacia el circuito internacional del arte.

⁵⁶ Teresa Margolles crearía este colectivo artístico junto con Juan Luis García Zavaleta, Arturo Angulo y Carlos López Orozco.

Su obra performativa ha ido evolucionando hacia la desmaterialización, Margolles irá introduciendo en sus acciones los restos generados en los procesos de su trabajo en la morgue y no los propios cuerpos. La primera se llevó a cabo en 2001 en la galería ACE de México D.F, unos meses después del 11-S. Para esta acción usó gran número de vaporizadores que impregnaban la sala de una densa cortina de vapor de agua, agua procedente del lavado de los cadáveres antes y después de la autopsia. A pesar de que el agua había sido previamente depurada, por obvios por motivos de salud pública, la reacción del público al conocer el origen de la bruma solía ser de enfado, de frustración y de rabia. Margolles se cuestionaba por aquel entonces la capacidad de representar el cuerpo después de la caída de las Torres Gemelas y creía que a los horrores de la guerra que se acababa de desatar en EEUU, había que sumarle también el horror de la propia guerra de México y el terror diario al que se enfrentaban los ciudadanos. En su acción no solo evocaba la última limpieza del ser humano sino el proceso de desaparición y disolución de personas en la niebla espesa de una ciudad como México D.F. con más de veinte millones de habitantes.

En 2003, en la sala central del Museo de Arte Moderno de Frankfurt, actualiza el uso del agua de la morgue convirtiéndola en burbujas lanzadas al aire por una máquina industrial. Una instalación de belleza etérea que cambiaba la actitud del espectador, la admiración inicial en su contemplación revertía en rechazo al conocer su origen macabro. La burbuja se convertirá aquí en una metáfora para aludir a la diferencia sutil entre la vida y la muerte de los cuerpos, la explosión de las burbujas servirá como recordatorio de las vidas destruidas, para la artista “cada burbuja es un cuerpo”⁵⁷, un cuerpo que se desvanece. El trabajo de Margolles nos recuerda que estamos vivos a pesar de la fragilidad de la vida.

A partir de 2006 habrá un espectacular aumento de muertes relacionadas con el narcotráfico como respuesta a la persecución y represión emprendida por parte el estado. Margolles entonces abandona su poética desmaterializadora para trabajar in situ recogiendo vestigios y fluidos directamente en la escena del crimen. La artista y sus colaboradores acudirán a los lugares siniestrados para empapar telas en los restos de

⁵⁷ Declaraciones de Teresa Margolles en la conferencia Global Feminisms que tuvo lugar en el Museo De Brookling en 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4. Consultado el: 02/02/2018

sangre y recoger fragmentos de materiales que quedaban una vez que la policía había inspeccionado el lugar, a la vez registrarán estos escenarios del suceso en grabaciones sonoras, fotografías y vídeos. La artista viajará por todo México para recoger el material que más tarde presentará en los distintos espacios expositivos, como afirma Cuauhtémoc Medina (2009) su trabajo ahora se hace nómada, para hacer un recorrido necro-geográfico que cartografiará la violencia real de la actualidad mexicana.

Pero fue su polémica participación en la Bienal de Venecia de 2009 la que le dio renombre internacional. Para su aportación a la 53 edición de la Bienal, México seleccionaría el proyecto que presentaron conjuntamente Margolles y el comisario y crítico de arte de renombre internacional Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México, 1965). El espacio donde debían exponer era el palacio Rota Ivancich, un edificio del siglo XVII de tres plantas ubicado en el centro histórico de Venecia que llevaba tiempo cerrado debido al elevado coste de su mantenimiento. La intervención del espacio contaba de varias acciones e instalaciones y llevaba por título *¿De qué otra cosa podemos hablar?* El propio Medina (2009, p. 29) explica la intención de la muestra:

Es, claro, la réplica a una interdicción. La frase encierra una reacción visceral ante la expectativa de las élites mexicanas que por proteccionismo de la imagen nacional o por sostener las ilusiones del turismo, preferirían que guardáramos un compungido silencio ante la falta de discreción que ha tenido la sociedad de masacrarse ruidosa, voraz y espectacularmente en público. Vana ilusión.

Margolles dará contenido al proyecto desde el comienzo de la muestra. Durante la ceremonia de inauguración fueron repartidas sus *Tarjetas para picar cocaína* (1997-1999). Estas tarjetas plastificadas mostraban por una cara la imagen de un cuerpo calcinado, en la otra se podía ver el logotipo de la Bienal con la leyenda *Persona asesinada por vínculos con el crimen organizado. Tarjeta para picar cocaína*. La intención de la acción era mostrar la otra cara del consumo: la violencia, Margolles planteaba así que ambas facetas eran parte del mismo sistema económico. Al llevar a Europa la problemática, la acción también quería aludir a la pasividad social y global existente ante el tráfico de cocaína, existiendo una falta de responsabilidad social para enfrentar las graves consecuencias derivadas del narcotráfico.

Otra de las acciones del proyecto fue la de *Limpieza* (2009) consistente en la limpieza del suelo de uno de los recintos expositivos con una mezcla hecha de sangre y agua, sangre proveniente de personas asesinadas en México, esta acción tuvo lugar una vez al día durante toda la Bienal. Para completar el proyecto, en el mástil de la fachada del palacio aparecía colgada la pieza *Bandera* (2009), una tela impregnada en sangre que fue colocada en sustitución de la bandera mexicana.

La propuesta de Margolles para el pabellón de la Bienal, tuvo una evidente carga de denuncia política, de activismo ante a la pasividad del estado frente a la extrema violencia. El proyecto causó un tremendo malestar en el gobierno mexicano por apuntar directamente a la violencia y el narcotráfico, una imagen del país que la política exterior del gobierno de Felipe Calderón trataba de contrarrestar. La respuesta no se hizo esperar, el apoyo económico fue retirado y varios funcionarios serían despedidos por haber aceptado el proyecto, además fueron retirados todos los logotipos gubernamentales de las publicaciones hechas con motivo de la muestra y ningún representante mexicano haría acto de presencia en la inauguración.

Si bien la producción artística de Margolles no cumple el requisito de usar su propio cuerpo como soporte del discurso, podemos afirmar que lo hace de una manera inmanente, la autora fomenta la reflexión sin necesidad de plantear cuestiones de manera manifiesta. Como lo define García Canclini, el trabajo de Margolles “está en suspenso, relata los hechos como acontecimientos que están a punto de ser” (Canclini, 2010, p.12). No obstante, en sus instalaciones cabe destacar lo performativo de sus procesos, recoger muestras de restos corporales, imágenes y sonidos de los lugares del suceso, confiere a sus objetos esa presencia real que requiere los principios que definen el performance.

3.11. Hegemonía patriarcal y violencia de género

Como hemos apuntado más arriba, si hay algo que dibuje el estereotipo del carácter del hombre mexicano - resultado tanto de la tradición histórica y revolucionaria como del diseño de la identidad nacional - es la creencia de su superioridad respecto a la mujer, a la que puede someter por el mero hecho de serlo, una creencia que desemboca en el estereotipo de machismo que frecuentemente es atribuida al hombre mexicano.

De acuerdo con Carlos Monsiváis (1981) el término *macho* está estrechamente vinculado a la construcción estatal de la identidad, después de las luchas revolucionarias dicho término se expande en México como signo de identidad nacional. Durante ese período, el término *machismo* se asociaba a las clases trabajadora y campesina ya que en la incipiente configuración de la nación mexicana, el *macho* vendría a ser una magnificación del concepto de hombre. Más tarde se adaptaría de forma artificial como una herencia social nacional y ya no se circunscribiría solo a las clases subalternas, sino que sería una condición generalizada dado que el machismo contaría entre sus distintivos: “la indiferencia ante el peligro, el menosprecio de las virtudes femeninas y la afirmación de la autoridad en cualquier nivel” (Monsiváis, 1981, p.23). Con lo cual, todo el que se preciara de hombre debería mostrar estas características.

En México, donde el machismo llevado al extremo deriva en agresión, la violencia contra la mujer se convierte en un mal endémico. Según datos de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal de México⁵⁸ en México existe una violación cada tres minutos lo que supone que una de cada cinco mujeres, jóvenes o niñas, se enfrenta a algún tipo de violencia por parte de los hombres.

¿Cómo se consolidará el estereotipo de *macho violento* que define al hombre mexicano? ¿Qué elementos concurren en la violencia extrema practicada contra la mujer? El origen podría encontrarse en los mitos populares que han permanecido en el imaginario colectivo. Lejos de ser contruidos en torno a los sujetos políticos, Madero, Obregón, Calle o Carranza, fueron tejidos alrededor de los líderes revolucionarios como Villa o Zapata, salidos de las clases de extracción más humilde y cuya crueldad y violencia quedaron reflejados en la obra de autores como Nellie Campobello que vivió en primera persona la revolución. Sin embargo estos líderes han trascendido sus orígenes como bandoleros siendo reconvertidos en héroes revolucionarios. Esta percepción unida a las teorías clásicas de la identidad mexicana, alentadas por Ramos o por Paz, dan a la masculinidad un significado particular al asociarla a una hombría mal entendida ya que tiende a reforzar la idea de

⁵⁸ Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal. 2016. La violencia contra la mujer. Disponible en: <http://cdhdf.org.mx/informe-anual-2016/> [Consultado el 6 de Mayo de 2019].

superioridad con respecto a las mujeres y a la vez cierta jactancia frente a los demás hombres en el hecho de ser más *macho*, desarrollando así una noción vinculada con el concepto de nación y vinculada estrechamente al patriarcado.

Para la filósofa feminista española Amelia Valcárcel el patriarcado dispone de sus propios elementos simbólicos, políticos, ideológicos, económicos y de legitimación, cuya influencia escapará a cualquier desarrollo económico o frontera cultural, afirmando que su régimen “es una estructura de violencia que se institucionaliza en la familia, se refuerza en la sociedad civil y se legitima en el Estado” (Valcárcel, 1994, p.18). Es decir, bajo este sistema, no se da la aceptación ni el entendimiento de las mujeres como personas, tampoco como ciudadanas autónomas sujetas a derechos, sino como objetos de uso indiscriminado o como menores de edad perpetua.

Aunque el concepto de *patriarcado* como sistema de dominación genérico está dentro de la tradición cultural occidental, en el cual los varones ejercerán su autoridad sobre las mujeres, su valoración iría cambiado en el tiempo. Hasta prácticamente previo a la revolución industrial, hablar de una sociedad patriarcal haría referencia a un tipo de existencia idealizada, la mujer tendría un papel secundario totalmente asumido respecto al hombre que la mantenía y la protegía. La verdadera discusión en torno al patriarcado se inicia en los años 60 cuando comienza a consolidarse la teoría feminista, entonces el patriarcado será considerado como una fuerza política sexual y opresora, ejercida sobre el colectivo de las mujeres por el colectivo de los hombres, cuyo fundamento tendrá básicamente dos justificaciones: económicas y biológicas. Económicas porque el mercado laboral será de los hombres y biológicas porque la mujer, según el patriarcado, estaría destinada a tareas de reproducción. La reclamación de igualdad por parte de las mujeres creará tensiones violentas en las esferas masculinas más tradicionales.

Por otra parte, frente a la herencia colonial apuntada por Paz como causa de la violencia endémica del país, el historiador mexicanista Alan Knight en una entrevista concedida a Elsa M. Gracida (2013, p.120) señala otros factores que considera más destacables:

La violencia actual tiene mucho que ver con factores muy conocidos: demanda para la droga en el extranjero, en especial a Estados Unidos, la ubicación geográfica de México, que facilita su exportación a ese país del norte y los elevados ingresos que obtienen los narcotraficantes, lo cual les permite contar con enormes recursos ya sea para comprar armamento, para dar mordidas, para

emplear gente, para lo que quieran. Es decir, hay muchos incentivos estructurales que no tienen nada que ver con los aztecas o con los virreyes coloniales que a veces se invoca como herencia cultural. Pienso que tienen que ver con los intereses y los incentivos. Eso es lo que determina la violencia, más que una suerte de alma nacional.

Muchas y variadas son las causas apuntadas por historiadores, sociólogos y analistas para la violencia practicada contra las mujeres en México y un clamor unánime demandaba la toma de medidas, por lo cual y ante la exigencia de colectivos feministas y entidades humanitarias, el 28 de Julio de 2015 el Estado mexicano decretaba la *Alerta de Violencia de Género*,⁵⁹ encaminada a *prevenir, atender, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres*. Esta declaratoria fue considerada por las asociaciones en defensa de los derechos humanos como un hecho histórico, un avance importante que contribuía a frenar la extrema violencia de género en México, ya que, según la Organización de Naciones Unidas (2012), entre los años 1985 y 2013 fueron asesinadas más de cuarenta y cuatro mil mujeres en todo el país, un promedio que registra siete feminicidios al día. De 2006 a 2012 la frecuencia de feminicidios aumentó 40% a nivel nacional y todavía, a comienzos del 2016, el 95% permanecían en total impunidad.⁶⁰ La declaratoria de la *Alerta de Violencia de Género* implicaría un reconocimiento por parte del Estado de la existencia de una violencia ejercida sistemáticamente contra las mujeres, traducida en delitos como maltrato, desaparición o asesinato. Este reconocimiento supuso el primer paso en mucho tiempo para extirpar la violencia sexista, enquistada en una sociedad afectada por una grave problemática que históricamente ha atentado contra la libertad, la vida, la integridad y la seguridad de las mujeres.

Como ya hemos apuntado, son causas históricas, políticas y culturales las que inciden en la violencia de género, a las que también habría que sumar las consecuencias sociales de la globalización que, lejos de erradicar la tradición machista mexicana, ha acentuado sus diferencias. La frontera entre México y Estados Unidos es el territorio donde mejor se observan estos desequilibrios, básicamente reflejados en tres aspectos: las desigualdades

⁵⁹ Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. México. Disponible en www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGAMVLV_171215.pdf [Consultado el 15 Nov. 2018]

⁶⁰ Datos extraídos de la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos (CMDPDH) y el Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio (OCNF).

de raza y clase entre ambos, las enormes diferencias económicas que los separan y por último, la feminización de la pobreza. Una feminización especialmente favorecida a mediados de los sesenta, cuando México instituye el *Programa de Industrialización de la Frontera* (BIP) creando las maquiladoras - o maquilas en su forma abreviada. La maquila es un sistema productivo y económico de talleres industriales, ubicados en países con mano de obra barata que están dedicados al ensamblaje manual de piezas para el acabado de productos destinados a un país desarrollado.

La entrada en vigor del TLCAN aumentó considerablemente el asentamiento de empresas transnacionales que buscarán mano de obra barata, sobre todo femenina. A la llamada de la demanda laboral acudirán mujeres tanto de México como de otros países latinoamericanos en busca de un trabajo remunerado en la maquila, la principal fuente de ingresos para el país, por delante del turismo y del petróleo. Según recientes informes (Villarreal, 2015) estas industrias orientadas a la exportación, proporcionan casi dos millones de empleos en su mayoría femenino, ya que las mujeres son consideradas menos problemáticas a la hora de reivindicar sus derechos laborales.

La alarma empezará a sonar en 1993, concretamente en Ciudad Juárez donde comienzan a desaparecer mujeres y a aparecer sus cuerpos sin vida y con frecuencia mutilados. Solo entre 1993 y 2003 se cuentan un total de 410 mujeres violadas, torturadas y asesinadas, abandonadas en el desierto. Es a partir de 1995 cuando los medios de comunicación se hacen eco de los numerosos homicidios que tienen lugar en Ciudad Juárez, evidenciando que todos ellos tenían en común el sexo de las víctimas, a menudo no identificadas y en su mayor parte trabajadoras de la maquila. Julia Monárrez Fragoso, investigadora del Colegio de la Frontera Norte de Ciudad Juárez, sostiene en su artículo *Feminicidio Sexual serial en Ciudad Juárez* (2002) la importancia de evidenciar no solo el homicidio de las mujeres sino todos los diversos actos que generan y reproducen la violencia de género, sosteniendo que los actos violentos se dan “en proporción directa con el grado de tolerancia que manifiesten los poderes públicos en torno a los cambios estructurales de la sociedad” (p.44).

En resumen, la violencia contra las mujeres tiene aquí un sentido político impactante porque subraya la responsabilidad directa del estado, alentando el estereotipo violento de hombre como esencia del alma mexicana. Una violencia que es ejercida particularmente contra las mujeres, pero que en realidad pretende mandar un mensaje claro de poder y

dominación al conjunto de la sociedad, el de la hegemonía de los hombres, cuyos delitos permanecen impunes.

3.12. La estética de la violencia: Lorena Wolffer

Como venimos afirmando, desde la década de los 60 el cuerpo es el escenario de las nuevas corrientes artísticas, convirtiéndose en un espacio para la reivindicación, especialmente de las causas referidas a la mujer. Las acciones centradas en el cuerpo de la artista expresan problemáticas socio-políticas, de violencia, sexuales o cualquier otra que denuncie la opresión social. Las artistas son el propio objeto de arte y a través de sus acciones dan visibilidad a las problemáticas engendradas en su entorno. Muchas son las mujeres que hacen uso del performance, acercándose al activismo con la seguridad de que sus reivindicaciones tienen hoy más poder y alcance que nunca.

Este es el caso del trabajo desarrollado por Lorena Wolffer (Ciudad de México, 1971) desde sus comienzos el cuerpo de la artista ha sido un espacio donde se han unido el arte y el activismo. Su obra artística reflexiona sobre temas relacionados con la elaboración cultural del género, defiende los derechos y las voces de las mujeres. También ha producido, y comisariado multitud de proyectos dando visibilidad a mujeres artistas en distintas plataformas, no solo en museos, también en espacios públicos o en medios de comunicación. Su práctica también abarca el campo de la pedagogía, creando intervenciones culturales con distintas comunidades de mujeres, hasta la elaboración de nuevos modelos didácticos para el desarrollo de conocimientos. Sus proyectos hacen uso de los nuevos lenguajes y los acerca a todas las esferas sociales, desplazando así el límite entre alta y baja cultura y haciendo accesible cualquier temática. Wolffer es una artista comprometida y activista y su producción artística es un escaparate de las narrativas de la otredad femenina, poco visibles generalmente en el contexto mexicano.

Lorena Wolffer centra su obra performativa en la transformación del cuerpo femenino, a través del cual abordará fenómenos sociales y políticos en clave de denuncia, donde cada elemento tendrá un significado concreto. En la performance *If She Is Mexico, Who Beat Her Up?* (*Si ella es México ¿Quién la golpeó?*) realizada en 1997, Wolffer plantea una analogía entre el cuerpo de la mujer y el país. La artista se presentaba como una modelo magullada (Fig.13) para representar metafóricamente a un pueblo golpeado y abusado. La acción

pretendía destacar la posición de franca desventaja de las mujeres. Durante la acción Wolfffer se presentaba sobre una pasarela, ataviada con vestidos y accesorios de moda y con marcas de golpes, cortes y heridas corporales hechos con maquillaje de efectos especiales; la ropa y los objetos empleados reflejaban los colores de la bandera mexicana. Su expresión y movimientos expresaban una total serenidad a pesar de las contusiones, su cuerpo aludía aquí a la comparación mujer-país, ambos maltratados pero prefiriendo aparentar como si no pasara nada. Esta aparente normalidad en realidad pretendía denunciar las caducas estructuras sociales mexicanas. Durante su acción la artista miraba a los espectadores, produciéndose una subversión de la mirada, puesto que lo habitual es que la audiencia observe a la modelo, no al revés.



Fig.13 - Lorena Wolfffer. *If She Is Mexico, Who Beat Her Up?* 1997-2001

El audio que sonaba de fondo era una mezcla de música rap con las discusiones mantenidas en el senado norteamericano acerca del proceso de certificación de México en la lucha contra el narcotráfico.⁶² En distintos momentos la artista-modelo invitaba al público a fotografiarse junto a ella por un dólar, para hacer referencia a la sumisión y la violencia a

⁶² Video disponible en: http://www.lorenawolffer.net/videos/video_mex.html

la que estaba sometida la mujer en su país. En otra de sus performances, en 1997, realizada en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México dentro del ciclo *Las transgresiones al cuerpo: arte contemporáneo en México*, Wolffer presentó una acción llamada *Mexican Territory*. La artista permanecía tumbada desnuda en una cama quirúrgica y fuertemente atada de pies y manos. Una bolsa de sangre colgaba sobre su vientre y dejaba caer una gota cada segundo, así durante seis horas. Antes de su acceso a la sala, el público escuchaba por los altavoces el discurso de un senador americano que discutía unos acuerdos con México para luchar contra la droga. Al entrar, una espesa niebla hacía difícil la respiración y la visión, en el centro de la sala se veía el cuerpo sufriente de Wolffer mientras una voz en off advertía: *'Danger, danger, you are approaching Mexican Territory' (Peligro, peligro te estás acercando a territorio mexicano)*. Josefina Alcázar (2014) señala que en esta acción la artista se convertía de nuevo en una metáfora del territorio mexicano y en una reflexión sobre la pasividad de los ciudadanos mexicanos, puesto que el espectador se veía obligado a ser un *voyeur* del cuerpo femenino torturado y a escuchar una grabación que resignificaba la escena sin ofrecer posibilidad alguna de reaccionar.

A pesar de las distintas denuncias en contra de la violencia femenina, es en *Mientras dormíamos*, donde Lorena Wolffer aborda directamente el tema de las muertes de Ciudad Juárez, siendo una de las primeras artistas en denunciarlo fuera de las fronteras mexicanas. Representado por primera vez en 2002 en el festival *Experimentica* de Cardiff en Gales, *Mientras dormíamos* permitiría dar a conocer el término *feminicidio* y denunciar la impunidad institucional que existía alrededor del mismo. Mediante su cuerpo Wolffer denunciaría los trágicos eventos de la ciudad fronteriza meses antes, tras el hallazgo de cincuenta cadáveres mutilados de mujeres y la sorprendente pasividad de la justicia ante tales hechos. La artista aparecía sobre una tabla de morgue con un ambiente prácticamente en penumbra y vestía el uniforme de las maquiladoras en recuerdo a las víctimas, aunque su pantalón aparecía colgando de una pierna y las prendas superiores semejaban haber sido arrancadas con violencia, mientras una voz en off describía las torturas a las que habían sido sometidas las víctimas. Con sus manos cubiertas por guantes profilácticos, la artista mantenía una herramienta quirúrgica que usaba para señalar sobre su piel las incisiones, golpes, disparos y mutilaciones con las que estas mujeres fueron torturadas antes de ser asesinadas. Al final del performance Wolffer cubría su cuerpo con una manta, simulando

ser un cadáver, de esta forma quería denunciar tanto la pasividad del pueblo mexicano como de la justicia ante tales hechos, aludiendo a que los crímenes quedaban sin resolver por la tolerancia existente sobre ellos. La intención de la acción sería la de interpelar al espectador, cuestionando su posición y el grado de responsabilidad ante la impunidad del feminicidio.



Fig.14 - Lorena Wolffer. *Mientras dormíamos* (2002).

En su trabajo podemos apreciar las características activistas propias del performance, un activismo que en este caso se enfrenta doblemente al estado, primero para denunciar la falta de rigor legislativo respecto a la violencia de género y en segundo lugar evidenciando su responsabilidad por no desarticular el estereotipo de hombre (macho y violento) construido desde el poder como modelo de identidad masculina, un perfil que sería asimilado por el imaginario social y que asume como naturales los comportamientos de violencia extrema.

Conclusión

Los modelos de comportamiento surgidos de la contienda mexicana, transmitidos a través de la narrativa de la revolución y adoptados por las instituciones del estado-nación, crearán una serie de estereotipos para precisar lo que debía ser el alma mexicana. Unos

estereotipos perpetuados aún más por los escritores y pintores que estuvieron al servicio del estado y reforzados por los medios de comunicación de masas, especialmente por el cine. Sin menoscabo de otros paradigmas, hemos centrado la atención en los aspectos que se refieren a la identidad y la violencia, alguno de los elementos que han contribuido a la creación de sus estereotipos y en la representación y activismo contra ellos desde el ámbito del performance, que trata de desarticular así diversas temáticas que obedecen a modelos de comportamiento contruidos bien a través de la historiografía oficial, la tradición literaria, el cine o las políticas de estado o a través de pautas culturales. Dos de los grandes temas que desarrolla el performance mexicano y lo enfrentan con una clara postura activista, son los referidos a la identidad y a la violencia.

A través de este capítulo hemos planteado una reflexión que une las causas de la violencia con las cuestiones de identidad, reflejadas en algunos autores y discutidas por otros. Ambos aspectos se ven atravesados por otras influencias tales como la historia, la memoria o el territorio. Complejos asuntos que son sacados a la luz por el performance art, por artistas que, bien a través de sus cuerpos (Guillermo Gómez-Peña y Lorena Wolffer) o de la metáfora de su ausencia (Margolles) agitan la conciencia del espectador en el terreno político, económico y social. Enfrentados a los estereotipos tradicionales, a cuyo origen y génesis hemos intentado acercarnos, vemos como los artistas se van pasando el testigo para seguir construyendo un lenguaje propio adaptado a cada época. Tal sería el caso de Gómez-Peña cuya inspiración en el personaje de Tin-Tan creemos que ha quedado demostrado, ambos respondiendo ante la coerción política homogeneizante de la personalidad mexicana dentro y fuera de México.

Frente a los conflictos sociales el performance mexicano plantea las causas que lo generan y activamente trata de abrir espacios de libertad mediante la denuncia social, con objeto de reclamar los derechos que le son arrebatados. Las performeras Teresa Margolles y Lorena Wolffer dan visibilidad a la muerte y a la violencia contra la mujer, ambas cuestiones arraigadas en la sociedad mexicana y ambas aceptadas de forma natural por la población ya que forma parte de la mitología nacionalista construida por el estado. Esta mitología ha sido afianzada a través de los estereotipos contruidos y alimentados desde los distintos ámbitos, alguno de los cuales hemos querido analizar para ver su impacto en el performance mexicano.

Capítulo 4 – El discurso decolonizador. Teoría y Práctica

4.1. Introducción

La herencia de la colonización española se convertiría en uno de los grandes pilares de la construcción política y social mexicana. Un argumento fundacional del estado nacionalista en una primera fase alimentando una corriente anti-colonial y en favor del indigenismo. Este periodo contaría con el apoyo de intelectuales tales como Ramos o Paz afines al régimen, ambos divulgaron una serie de estereotipos para definir el alma nacional, como vimos en el capítulo anterior.

En una segunda fase, a partir de la década de los 70, distintos autores procedentes de países que habían sufrido procesos colonizadores empezarán a cuestionar la supremacía política, social y cultural de occidente así como los discursos elaborados desde los ámbitos científicos, académicos y literarios tanto de EEUU como de Europa, analizando el impacto en sus sociedades y el alcance de los imperativos impuestos a las poblaciones originarias. Este nuevo enfoque desde dentro de los países colonizados, anima a la revisión de los estudios coloniales, en latinoamerica concretamente vino a abrir dos frentes bien definidos: de un lado el de los *Subalternistas*, partidarios de la aplicación del sistema de análisis surgido en la academia India y de otro, el de los *Decoloniales*, los cuales objetaban este movimiento argumentando que el análisis debía hacerse a partir de las líneas del pensamiento latinoamericano y no desde los esquemas del pensamiento europeo, atribuyendo al periodo colonial la mayoría de los conflictos actuales.

El lugar desde dónde se hace la crítica, el método utilizado o las implicaciones sociales y políticas de cada país, generará una intensa polémica intelectual que vendrá a revitalizar la siempre presente cuestión de la identidad y la finalidad de Latinoamérica, una polémica que ha reunido a representantes de variadas tradiciones de oriente y de occidente en torno a esta temática. Lo cierto es que las teorías sobre colonialidad han supuesto un aporte importante en la conformación del sur global despertando la conciencia de la influencia de los procesos coloniales que, según Aníbal Quijano, perpetúan y colocan lo europeo como modelo universal al infiltrarse en las formas de dar significado y de originar símbolos, conocimiento o imágenes de otras culturas (Quijano, 1992).

La colonialidad abarcará diversos aspectos, su análisis desde el feminismo fue propuesto por la filósofa argentina María Lugones, teórica y activista del movimiento de mujeres negras e influida por el pensamiento feminista afroamericano que, en discusión con la propuesta de Quijano, llegaría a la idea de *colonialidad de género*, como veremos en este apartado.

Recientemente, Anna Maria Guach (2021) ha introducido un nuevo concepto para definir las identidades fruto de la consolidación del discurso de la diferencia, debido al impacto de los estudios poscoloniales. La autora señala que superados los grandes relatos del Primer Mundo - el marxismo el psicoanálisis, el estructuralismo o la metafísica - surgirá una forma cultural significativa en sí misma que denomina como el “nuevo internacionalismo”, el cual equilibrará la identidad propia con las diversas demandas globales, es decir, el uso de los lenguajes internacionales se verán implementados con las narrativas locales. Aquí entrarían las narrativas africanas, chicanas, latinoamericanas o caribeñas, lo que en definitiva dará lugar a la filosofía política del interculturalismo, al intercambio cultural a través de procesos internacionales y hacia diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades.

La adopción de estas y otras teorías dotarán de argumentos a la creación artística contemporánea especialmente al ámbito del performance, dando solidez conceptual al activismo que le caracteriza y que aboga por la incorporación de la alteridad, la diferencia, la otredad o la subalteridad a la esfera del nuevo mundo global. Como venimos señalando, el activismo artístico ha imperado como una forma trasgresora de manifestación, como una vía de expresión para los desacuerdos políticos, económicas, sociales, medio ambientales, de género o posiciones radicales, así como para la reivindicación de algunos grupos o etnias silenciadas o marginadas, promoviendo la participación por medio de la concienciación. En este marco, situaremos la práctica artística del performance, como un vehículo de creación para nuevas significaciones y la transmisión de valores de memoria, cultura e identidad.

Las prácticas artísticas activistas han incorporado la idea de que el cuerpo está atravesado por poderes necesariamente politizados, enmarcado en complejas retículas de interacción mediante las cuales interactúan dominaciones y opresiones. En este capítulo haremos una

somera incursión en la discusión colonial para valorar su grado de aportación a las representaciones artísticas del performance mexicano.

4.2. Pensar Latinoamérica

América Latina iniciará un proceso de liberación de las economías hacia el último cuarto del siglo XX, a la vez se desarrollan diversas medidas hacia los llamados procesos democráticos, encaminados a la inserción de los estados en el nuevo panorama del mundo global (Rojas, 2015). Así, en la década de los 90, lo que se conoce como neoliberalismo⁶³ iniciará una etapa de apertura comercial, de libres aranceles y de reajustes estructurales que traerían importantes efectos en las poblaciones, tanto urbanas como rurales. En los colectivos indígenas, mestizos, afrodescendientes y en los grupos económicos más débiles, se dejaría sentir un nuevo orden social. Frente a este cambio de rumbo de los estados-nación los sectores populares racializados se articularon alrededor de movimientos activistas que desafiarán el proyecto neoliberal al que calificaban de *neocolonizador*. Las manifestaciones contra el nuevo ordenamiento global provocaron reacciones de protesta desde distintos frentes.⁶⁴

Los estudios poscoloniales ocupan un campo de prácticas teóricas que se ha ido constituyendo a partir de 1980 en el mundo académico anglosajón. Podemos considerar como antecedentes la publicación de *Orientalismo* (1978) de Edward Said, una obra de referencia obligada que se concentra en los procesos de resistencia, hibridación, y negociación inscritos en este discurso, a raíz de la intervención social de los sujetos colonizados. En *Orientalismo* el denominado *discurso colonial* será analizado por primera vez como un conjunto de imágenes falseadas sobre oriente que “los europeos utilizaron para controlar sus colonias política, militar y culturalmente” (Said, 1978, p.21). En un clima intelectual caracterizado por los avances del debate sobre la postmodernidad y por la configuración del posestructuralismo, la crítica poscolonial quiso hacer su aportación a este

⁶³ Se puede denominar al neoliberalismo como un conjunto de fenómenos económicos, políticos y sociales que operan a distintos niveles. A grandes rasgos lo podemos definir como un sistema cuyo objetivo es la libertad del comercio, la reducción de la intervención del Estado en los aspectos económicos y la reducción del gasto público. Para sus detractores, el neoliberalismo acrecienta la hegemonía de los países más ricos que aumentarán sus mercados con la idea de globalización.

⁶⁴ Desde la campaña de los 500 años de Resistencia Indígena a la insurrección del Ejército Zapatista de Liberación, o las movilizaciones por la Paz en Colombia a las múltiples revueltas por la defensa de los recursos naturales.

doble movimiento, proponiendo entre otras cosas, relecturas de algunos clásicos del pensamiento anticolonial. La motivación fue sobre todo presentar una alternativa al eurocentrismo, donde la historia y los logros del viejo continente parecían marcar los parámetros de la evolución en todo el mundo.

El camino iniciado por Said fue seguido por los académicos indios como Ranajid Guha, Hommi Bhabha y Gayatri Spivak, quienes acuñaron distintas teorías donde conceptualizaban la relación poscolonial con términos como 'hibridez' o 'subalternidad', un significativo retomado de los trabajos de Antonio Gramsci que hacía referencia a los grupos excluidos de las sociedades a un rango inferior debido a su raza, etnia, género, orientación sexual, clase social o religión. Partiendo de Marx, el italiano acuñó el concepto *subalterno* en lugar de *proletario*, dicha formulación influyó al grupo de investigadores indios⁶⁵ cuya aspiración era la elaboración de una historiografía alternativa al discurso dominante ya que la historia de la India había sido concebida en gran medida por investigadores occidentales.

Esa capacidad para dar voz a los que no la tenían, sería cuestionada más tarde por Gayatri Spivak con su influyente ensayo *¿Puede hablar el subalterno?* (1999). Según la autora, los colonizados tendrían solo los parámetros de los colonizadores para representarse a sí mismos, puesto que no contarían con un lugar de enunciación desde el cual poder expresar su ideología o responder a las imposiciones coloniales. El habla del subalterno no tendría estatus discursivo, pero el hecho de que estuviera silenciado no significaba que no existiera, simplemente era que no estaba reflejado en los medios habituales usados por occidente. La argumentación de Spivak se basaba en que la voz del subalterno permanecía ausente de los textos y discursos del ámbito intelectual, lo cual le llevaría a convertirse en objeto de la ilusión y la fantasía colonial.

En Latinoamérica el pensamiento contemporáneo sería inaugurado por teóricos como Leopoldo Zea, José Carlos Mariátegui, Roberto Fernández Retamar o José Enrique Rodó que ya proponían desmarcarse del colonialismo euro-americano para buscar la originalidad y la autenticidad de la cultura pre-hispánica. En la década de los 60 y 70 se iniciarán corrientes

⁶⁵ Expresado así por Dipesh Chakrabarty en 2005 en su ensayo *Subaltern Studies and Postcolonial Historiography*. In: *Handbook of Historical Sociology*. Edited by: Gerard Delanty & Engin F. Isin. Chapter 13. p. 17

de pensamiento que denunciaban la condición de dependencia económica y cultural así como la injusticia social, estas serían la *teoría de la dependencia*, la *teoría de la liberación* o la *pedagogía del oprimido*. La *filosofía de la liberación* empezará a cobrar especial relevancia ya que planteaba una postura fuertemente crítica⁶⁶ a la filosofía tradicional, a la que calificaría de eurocéntrica y opresora, proponiendo un pensamiento desde la periferia que reflejara la realidad de los oprimidos, igualmente reclamaría la aportación de los saberes regionales a la universalidad para no reducir la radicalidad filosófica a un solo ámbito social o geopolítico. Esta discusión se vería diversificada debido no solo a la consolidación de los Estudios Culturales en los 80 (representados por García Canclini, Ortíz, Sarlo, Brunner, Hopenhayn, Yúdice, Calderón, Martín-Barbero etc.) considerados como parte de la nueva teorización de lo latinoamericano, sino también a la incorporación de nuevos autores provenientes de otras disciplinas tales como la semiología, la antropología cultural, la filosofía o la historia.

Sin embargo, es la participación crítica desde Latinoamérica de autores como Hugo Achúgar o Nelly Richard y la posterior fundación en 1992 del *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos* impulsado por intelectuales desde la academia estadounidense⁶⁷ lo que animará una nueva forma de entender los procesos coloniales desde cada sociedad específica. En su manifiesto inaugural, publicado en la revista *Boundari*,⁶⁸ los subalternistas se declaran inspirados en la organización dedicada a estudios sudasiáticos, dirigida por Guha y presentarían sus objetivos con suma claridad:

El trabajo del Grupo de Estudios Subalternos, una organización interdisciplinaria de intelectuales surasiáticos dirigida por Ranajit Guha, nos ha inspirado a fundar un proyecto similar dedicado al estudio del subalterno en América Latina. El actual desmantelamiento de los regímenes autoritarios en Latinoamérica, el final del comunismo y el consecuente desplazamiento de los proyectos revolucionarios, los procesos de redemocratización, las nuevas dinámicas creadas por el efecto de los mass media y el nuevo orden económico

⁶⁶ Las figuras iniciales del movimiento son Enrique Dussel, Juan Carlos Scannone, Oswaldo Ardiles, Mario Casalla, Horacio Cerutti, Julio de Zan, Daniel Guillot y Carlos Cullen. Filósofos de distintas orientaciones y procedencias pero que coincidían en la necesidad de una filosofía que estuviera comprometida con los procesos de emancipación social, política y cultural de América Latina.

⁶⁷ Fundado por Ileana Rodríguez y John Beverley al que se sumaron intelectuales como Walter Mignolo, Alberto Moreiras, John Kaniauskas, Michael Clark, Javier Sanjinés, Patricia Seed, José Rabasa y María Milagros López, dando a conocer su programa teórico en un documento titulado *Founding Statement*.

⁶⁸ Revista *Boundary*, nº 2, vol. 20. *The Postmodernism Debate in Latin America* (Autumn, 1993), pp. 110-121.

transnacional: todos estos son procesos que invitan a buscar nuevas formas de pensar y de actuar políticamente.⁶⁹

Desde sus comienzos el Grupo trataría de situar los conceptos adecuados para localizar la subalternidad propia de América Latina, relacionándolo bien con transculturación, sincretismo y creolización, bien con los de hibridez y heterogeneidad que más tarde derivaría en discusiones como gobernabilidad y ciudadanía en el marco de la relación hegemonía/dominio. El deseo de Guha de fundar una nueva historiografía en la India que diera cuenta de la historia colonial sudasiática, fue fundamental para los autores latinoamericanistas del Grupo que compartían la idea de que el subalterno no era pasivo aunque la epistemología dominante lo presentara como ausente, manteniendo que el subalterno podía producir efectos sociales visibles. Su co-fundadora Ileana Rodríguez, señala que lo primero que hizo el Grupo fue una precisión conceptual acerca de lo que entendían por *subalterno* y dónde se situaban los límites de concepto: "...básicamente la discusión se dirigía hacia dos aspectos, repensar la relación centro-periferia (local/global) desde la subalteridad y el otro aspecto, el debate entre lo intelectual y el poder" (Rodríguez, 1998, p. 84).

El balance de la primera etapa este grupo fue muy positivo, generó seis encuentros internacionales, publicaciones en revistas especializadas y volúmenes con los temas de las reuniones.⁷⁰ Sin embargo las rivalidades internas le llevan a su desaparición en 2001. El intento de subalternismo latinoamericano tal y como lo planteara el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos no sobrevivió a sus orígenes, su intento de aglutinar las distintas corrientes de la discusión académica del momento, acabó por dinamitar la iniciativa. John Beverley, otro de sus fundadores, señala en su ensayo *La persistencia del subalterno* (2002) que la aspiración del Grupo era servir de suplemento a un proyecto más amplio para crear el campo de los estudios culturales latinoamericanos. Beverley hace una interesante reflexión sobre las causas de su inviabilidad, describiendo la

⁶⁹ Versión española publicada en: Castro-Gómez, S y Mendieta, E. eds. 1998. Manifiesto inaugural. Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. En Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Edición de México: Miguel Ángel Porrúa. p. 70.

⁷⁰ Como el editado por Ileana Rodríguez, *The Latin Subaltern Studies Reader* en 2001 (Duke University Press).

relación de los estudios subalternos con otras agendas a los que se suponía que los estudios subalternos irían a sumarse, afirmando que la articulación del Grupo con los estudios culturales era la noción de “desplazamiento de la cultura culta (representada por las literaturas nacionales) hacia un sujeto popular heterogéneo y polifacético, identificado con el concepto de subalterno” (Beverly, 2002, p. 50).

A las líneas planteadas inicialmente se sumarían otros planteamientos tales como la *Opción Decolonial*, representada por Walter D. Mignolo, los estudios culturales representados por García Canclini, la crítica cultural por Nelly Richard y la aportación de John Kraniuskas atravesando todas estas posiciones.⁷¹

Sin embargo este enfoque de la subalteridad chocaría con dos concepciones bien distintas, la primera con la dinámica defendida por García Canclini que apuntaría más la dicotomía de modernidad/tradición que la de subalternidad/hegemonía. Y la segunda con la opción decolonial, defendida por Walter D. Mignolo. El Grupo por el contrario, relacionaba el subalternismo como un concepto más amplio para designar el nuevo sujeto que emergía de la nueva estructura mundial, la globalización, más que con la tradición, la colonia, lo historiográfico o lo antropológico (Beverly, 2003). Por su parte, Kraniuskas refrendaría esta idea afirmando que la tarea de los estudios culturales consistía, no solo en recuperar las experiencias de la modernidad, hegemonía, colonización, industrias culturales y demás, sino también “las formas cómo se intersectan en la actualidad los dominios de lo social y lo psíquico para construir nuevos sujetos, identidades y agentes sociales” (Kraniuskas, 2015, p.19).

Tanto los estudios subalternos como los estudios culturales parecían aunar esfuerzos para combatir la persistencia de los estereotipos de identidad creados por los intelectuales clásicos, basados en el trauma colonial, tal y como quedaría representado en la literatura nacional. Sin embargo el grupo creado por Ileana Rodríguez y John Beverly se enfrentaría al *establishment* literario que vería el subalternismo con pretensiones de politización efectiva en el campo del saber. El subalternismo era potencialmente una forma de replantear la reflexión contrahegemónica. Alberto Moreira, miembro destacado del Grupo,

⁷¹ Kraniuskas abarcaría una amplia visión desde Europa, EEUU y América Latina, ya que aunque su procedencia era la academia inglesa, cuna de los estudios culturales, vivió un largo periodo en México y sería un experto conocedor de sus procesos y realidades.

hace un interesante razonamiento en torno a la conformación y disgregación de los estudios latinoamericanos en su libro *Marranismo e Inscripción* (2016). Moreira afirma que la paralización de los parámetros culturalistas a mediados de los 90 fue la causa de la intensificación y radicalización de los estudios subalternos latinoamericanos, ya que su propio nombre, el subalternismo, invocaba un enemigo, la hegemonía. A la vez, Moreira distingue tres períodos en el desarrollo del latinoamericanismo, el primero, el predominio de la literatura criollo-liberal que dura hasta bien entrado los 90, seguido de la emergencia del culturalismo que se hace hegemónico y abarcará un campo de 20 años y finalmente, a partir de la década del 2000, que tiene lugar “un giro político teórico, una politización reactiva antineoliberal que presenta actualmente muestras de agonía” (Moreira, 2016, p.29).

Con los estudios culturales, el proyecto subalternista compartía la noción de un desplazamiento de la alta cultura hacia un sujeto popular, dejando al lado otras consideraciones historiográficas que no tenían demasiada presencia. Al contrario que el grupo de investigación de Guha, integrado en su mayoría por historiadores como él mismo, los subalternistas latinoamericanos eran de extracción mayoritariamente crítico-literaria y pertenecían a universidades de élite estadounidenses, así que la inspiración de Guha de fundar una nueva historiografía desde dentro de la colonia, quedaría pronto en el camino. A este respecto Beverley señala una polaridad irreconciliable entre la subalteridad y los estudios poscoloniales, ya que estos últimos entendían la *colonialidad del poder*⁷² como un principio epistémico de organización de poblaciones y territorios. Para el autor la colonialidad del poder era uno de los principios de la subalteridad, pero no el único, ya que lo poscolonial formaría parte de la problemática de lo subalterno pero no de manera exclusiva, manteniendo que no todo se podía articular en torno al colonialismo (Berveley, 2003).

En su origen el subalternismo latinoamericano estaba más cerca de la crítica cultural que de cualquier otro proyecto, sobre todo por su combatividad política explícita. Asociada a esa crítica se sitúa la agenda de la deconstrucción propuesta por Moreira y otros

⁷² Sobre este principio básico en los intelectuales llamados poscoloniales incidiremos más adelante.

pensadores afines⁷³ para repensar el latinoamericanismo. Finalmente y a la vista de las muchas concesiones conceptuales, la crítica de los teóricos más comprometidos fue que tanto los estudios culturales como los poscoloniales acabarían siendo proyectos institucionalizados, bien vistos por la administración, es decir políticamente correctos y carentes de alternativas al poder establecido.

El Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos duró poco ya que los enfrentamientos internos romperían cualquier asomo de cohesión. La ruptura se materializa en el año 98 y a pesar de que hubo posteriores intentos de reconstitución y dirección de un grupo renovado, el desgaste y las divergencias, hicieron a sus miembros desistir del empeño. Desde entonces el proyecto decolonial ha ido ganando cada vez más adeptos el campo latinoamericanista vinculado a estudios culturales y postcoloniales.

El abandono de los parámetros indios (representados por Guha, Spivak y Chakrabarty) y el de los vinculados con la tradición analítica europea (Jacques Derrida, Antonio Gramsci, Michel Foucault o Karl Marx) alejaron definitivamente tanto la perspectiva subalterna de los aspectos políticos, como la cuestión de la hegemonía y la nación y, finalmente, de repensar al subalterno dentro de la problemática de la multiculturalidad o la globalización.

4.3. Una mirada a la teoría decolonial

Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel señalan en el prólogo de *El Giro Decolonial* (2007) que el *Grupo Modernidad/Colonialidad*⁷⁴ se proponía la reformulación de sus propias tradiciones, partiendo de la teoría de la dependencia enunciada por Aníbal Quijano y el análisis del *sistema-mundo* de Immanuel Wallerstein, ambas teorizadas en los años 70. La teoría de la dependencia sostiene que el estancamiento socio-económico de Latinoamérica estaría directamente relacionado a la expansión de la industrialización, generando un sistema de desigualdad para los países subdesarrollados que cada vez serían

⁷³ Como Beatriz Sarlo en Argentina, Luis Brito García en Venezuela o Roberto Schwarz en Brasil (Citados por Beverley 2002:52)

⁷⁴ El Grupo Modernidad/Colonialidad sería creado tras la disolución del Grupo de Estudios Subalternos, por el semiólogo Walter Mignolo al que se unirán los sociólogos Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano, Agustín Lao-Montes y Edgardo Lander y la semióloga Zulma Palermo, la pedagoga Catherine Walsh, el crítico literario Javier Sanjinés, los antropólogos Fernando Coronil y Arturo Escobar y los filósofos Nelson Maldonado-Torres, Santiago Castro-Gómez, Enrique Dussel y María Lugones.

más débiles. La dependencia no solo establece una subordinación entre países sino que a la vez crea estructuras internas en las sociedades, ya que debido a un bajo nivel industrial y tecnológico solo producirán materias primas de bajo valor agregado, creando un mayor grado de marginación respecto a los países industriales, más ricos y desarrollados.

Por su parte Wallerstein analiza el capitalismo como un sistema basado en una relación política, cultural, económica y social, surgida a finales del medievo dando lugar a un sistema y a una economía mundial. Este enfoque que hace distinciones entre el centro, la periferia y la semiperiferia, destaca el rol hegemónico de las economías centrales en la organización del sistema capitalista. Para el autor existe una estrecha conexión entre “la pobreza global con la polarización social y la desigualdad entre los países” (Wallerstein, 1979, p. 32).

El enfoque inicial de los postulados del Grupo Colonialidad/Modernidad, se apoya entre otros en el uso de la categoría *Colonialidad del Poder*, desarrollado por Quijano quien sostiene que la explotación económica y la dominación del Norte sobre el Sur estaría fundada en una estructura etno-racial desde el siglo XVI, constituida por la jerarquía europea frente a lo no-europeo. Para Quijano (2000) la idea de raza y de racismo se convierte en el principio organizador que estructura las múltiples jerarquías del sistema mundial. A este supuesto, el colectivo Modernidad-Colonialidad suma el concepto *Colonialidad del Saber y Colonialidad del Ser*, desde donde cuestionan las bases que rigen el conocimiento hegemónico occidental y se manifiestan en contra de la separación que genera para los países periféricos, la imposición de un punto de vista universal.

Más adelante, tras las discusiones y aportaciones de otros teóricos del grupo, Walter Dignolo teorizará la *Opción Decolonial* (2008), esta opción denuncia que la descolonización - primero por las colonias españolas en el XIX y seguida por las colonias inglesas y francesas en el XX - fue incompleta, ya que se limitaría a la independencia jurídica y política de las periferias y aboga por una auténtica decolonialidad, demandando un proceso mucho más profundo de re-significación de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que, a su juicio, la primera descolonización dejó intactas.

Según el colectivo, la propuesta decolonial busca la forma de incorporar el conocimiento subalterno a los procesos de producción dominantes, puesto que denuncia que los estudios

culturales iniciados en la posmodernidad europea encontraron su desarrollo sobre las bases establecidas por la colonialidad del poder. Para Mignolo, mientras que en Occidente los procesos de cambio propiciados por el capitalismo global, conducirán a la formación de un nuevo orden, el pensamiento decolonial se presenta como la contrapartida a una modernidad hegemónica e impositiva, creadora de diferencias ignoradas (racismo, pobreza, enfermedades) por la matriz colonial de poder. Para Mignolo, la decolonialidad es el pensamiento que se desprende de la racionalidad moderna que generó “seres humanos olvidados y marginados que ahora reclaman su lugar en el mundo global” (Mignolo, 2007, p. 27).

En suma, el colectivo Modernidad/Colonialidad identifica un colonialismo moderno caracterizado por la colonialidad del poder, del ser y del saber, presente no solo en las ciencias sociales, sino que trasciende también a las instituciones modernas tales como los museos, las universidades y ámbitos tan representativos como son el arte, la política o el pensamiento. En principio esta denuncia no carece de sentido, aunque el problema es, como hemos visto, que son los propios latinoamericanistas los que no se ponen de acuerdo en qué conocimiento es el que quieren integrar en el nuevo orden global, ni en la manera de hacerlo.

Sin embargo, la propuesta decolonial ha sido adoptada en el proceso de la emergencia de nuevas perspectivas críticas desde muy variados ámbitos, no solo las disciplinas humanísticas, sino también en la representación artística de pintores, videoartistas, feministas, cineastas o performers, como veremos más adelante.

4.4. Primeras representaciones activistas contra la colonialidad

Muchos han sido los artistas que han incluido en su práctica la denuncia y la reflexión del paso de la colonia por sus culturas. Concretamente en el caso de México, Guillermo Gómez-Peña ha destacado como uno de los performers que ha dado mayor visibilidad a este tema. Gómez-Peña ha parodiado en varias ocasiones las prácticas coloniales de representación. La celebración del *Quinto Centenario del Descubrimiento* en el año 1992 fue una ocasión propicia para el resurgir de los temas referentes a las masacres y la destrucción de las culturas indígenas. Esta adaptación de los estereotipos coloniales perpetuados bien por la historiografía, por el Estado, las instituciones o los intelectuales,

cobraría especial visibilidad con motivo de la efeméride. Aunque desde los 70 la práctica artística de Gómez-Peña está avisando del aculturalismo y la desterritorialización que hoy ya es tan evidente, se daría a conocer al gran público con la acción que realizara junto a Coco Fusco conmemorando el Centenario, titulada *La Gira Mundial Guatinaui*⁷⁵ aportando su visión a los encendidos debates sobre la pertinencia o no de su celebración. Los dos artistas decidieron recordarle al *primer mundo* lo que darían en llamar la otra historia del performance intercultural, es decir las funestas exhibiciones de carácter supuestamente etnográficas que fueron tan populares desde el siglo XVII hasta principios del XX, tanto en Europa como en Estados Unidos. En todos los países se repetiría la misma propuesta: los *primitivos auténticos* eran mostrados a la fuerza como ejemplares raros o fenómenos científicos (Fig.15), tanto en contextos de ferias, jardines, salones o tabernas, como en museos de Historia Natural o de Etnografía. Junto a estos *extraños* humanos había una muestra de la fauna y la flora del supuesto lugar de origen de estos *salvajes* que a su vez eran obligados a llevar prendas y utilizar artefactos acorde con su estatus estafalario que poco o nada tenían que ver con su realidad cultural, ya que generalmente eran diseñados por el propio empresario. Estas funestas prácticas contribuyeron considerablemente a alimentar disparatados estereotipos europeos sobre los habitantes del *Nuevo Mundo*. Lamentablemente muchas de estas percepciones, falseadas con el fin de explotar todo un mercado de rarezas, aún perviven en los medios masivos estadounidenses y en las representaciones originarias de la otredad cultural latinoamericana.



Fig 15.- Congoleños mostrados como atracción en la Exposición Universal de Bruselas en 1958

⁷⁵ Guatinaui es la espanylización de What is now?

Con esta práctica como trasfondo, la *Gira* de Gómez-Peña y Fusco (Fig.16) imitará la tradición de disfrazar a los *indígenas* y sería planteada como una exhibición de ambos artistas dentro una jaula como *Amerindios aún no descubiertos*. Gómez-Peña aparecía vestido como un luchador azteca y Coco Fusco como una india taína, habitante precolombina de las Antillas a la llegada de Cristóbal Colón. Los *guías* que explicaban a la audiencia el significado de lo que estaban viendo, les daban de comer en la boca y les conducían al baño amarrados con collares y correas usadas normalmente para perros.

Para completar el montaje, unos carteles informativos situados junto a la jaula describían su ropaje en un lenguaje supuestamente académico así como sus extravagantes características físicas y culturales. Fusco y Gómez-Peña, en su papel de salvajes, además de ejecutar una serie de *rituales auténticos*, mostraban otras aptitudes más *civilizadas* ya que escribían en un ordenador portátil, escuchaban música en español en una radio estéreo y veían vídeos de su tierra natal, al mismo tiempo mostraban su interés en observar el comportamiento del público que se convertía al mismo tiempo en turista y en voyeur. Celebrando la ocasión de proceder de tierras lejanas, los primitivos ofrecían hacerse una foto de recuerdo con los visitantes.

La gira duró un año y se mostró en lugares como Londres, Madrid, Washington, Chicago, Nueva York, Sídney o Buenos Aires, a medida que avanzaba la acción se haría más consistente y según afirman los artistas, la reacción del público se mantuvo bastante parecida en todos sitios, sin importar el país. Casi el 50 por ciento de los espectadores creyeron que la exhibición era verdadera y que eran una pareja de indígenas recién descubiertos, sin sentirse obligados a hacer nada al respecto. Nadie intentó liberarlos, no hubo protestas ni se llevaron a cabo acciones extremas. La estrategia de Gómez-Peña y Fusco fue destruir el ideal que el occidental tenía de sí mismo a partir de definir al otro asignándole un estereotipo de salvaje, así como para evidenciar que Occidente no había podido liberarse de su imaginario colonialista.



Fig. 16 - Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. *Guatinaui Tour* (1992)

Aquí el estereotipo es reflexionado como parodia, el público europeo creía estar ante un descubrimiento inaudito y no ante una performance que realizan artistas en realidad son los que observaban su comportamiento y sus temores hacia lo diferente, a lo que estaba más allá de su canon.

Este formato de representación al que Gómez-Peña llamará *diorama viviente* lo ha utilizado en posteriores ocasiones, adoptando distintas identidades, todas ellas planteadas como un laboratorio de experimentación interdisciplinaria, para desarrollar lo que Bartra (1997) ha llamado la construcción del salvaje artificial, un contrapunto indispensable para entender lo civilizado. Bartra sostiene que el mito del salvaje es una invención europea previa al contacto con grupos humanos exóticos y que en realidad correspondería a la creación del otro intrínseco, una invención necesaria para justificar la idea de la civilización como antítesis de la barbarie. De ese modo el europeo, mucho antes de la expansión colonialista, construiría ese opuesto incontrolable que en realidad sería su propia imagen en el espejo existencial.

Otro de los formatos introducidos por el artista como recurso expresivo será la foto-performance, un término con el que Gómez-Peña se refiere a la activación de la imagen con contenidos simbólicos y expresivos como táctica para convertirla en parte de la obra. Si en los ochenta Gómez-Peña desarrolla el personaje de *Border Brujo* para hacer referencia a los grupos que representaban estéticas fronterizas, en los 90 trabajará con un nuevo

personaje denominado *Warrior for Gringostroika*⁷⁶ cuyo propósito era luchar como un combatiente en favor de las culturas subalternas el campo de batalla del nuevo orden mundial. De nuevo volverá a reivindicar una serie de valores propios que no necesitan ser *descubiertos*, es decir, colonizados. Una de las obras más simbólicas de esta época es la foto-performance *Please don't discover me!*⁷⁷ (Fig.17) se trata de un luchador mexicano con traje de mariachi y un adorno en los puños propio de la estética punk. La imagen asociada a la cultura mexicana, rememora la identidad tradicional vinculada a la fiesta, el toque punk de los puños contiene un doble significado, por un lado representa la capacidad de agresión y por otra, señala que el luchador-mariachi es ya un sujeto que ha empezado su conjunción con las identidades urbanas y globales de eco contracultural. La máscara de leopardo que muestra en la foto es la misma del indio ficticio Guatinai, uniendo así a la fotografía toda la trama anterior representada en la gira de la jaula, los distintos mensajes se intersectan entre ellos, la imagen no puede interpretarse aislada sino en este contexto. Por otra parte, la frase que da nombre a la pieza también posee una intención concreta, va escrita en el centro del pecho del artista, la frase es dicha por un sujeto subalterno y va dirigida al occidental u occidentalizado, tanto al blanco como al mestizo. En *¡Por favor, no me descubras!* el mensaje implica una crítica al deseo colonialista de *descubrir al Otro*, pero no para dejarlo ser sino para dominarlo, imponerle sus estereotipos, oprimirlo o racializarlo. El mensaje dará a entender que ya hubo una primera vez y que teme su repetición, con el uso del *Please* mostrará su subordinación, reconoce que el personaje ocupa una posición inferior, sin embargo esa posición inferior viene matizada por una intención satírica que incluso parece jactarse de ser superior al dominador, ya que a la vez de un ruego, es una acusación. El llevar la máscara tapando el rostro refuerza el mensaje, el ocultamiento voluntario representa no solo una voz sino el clamor de muchos semejantes.

⁷⁶ La traducción libre podría ser 'Guerrero para la reestructuración de América'. En realidad Gringostroika es un acrónimo que alude en clave de humor a la reforma económica emprendida en Rusia por Gorbachov en los años 80 y que se dio en llamar Perestroika (en ruso reestructuración). La palabra "gringo" es usada para referirse de modo coloquial a Estados Unidos de América o a sus habitantes.

⁷⁷ ¡Por favor no me descubras!



Fig. 17 - Gómez-Peña. *Warrior for Gringostroika.*
Please don't discover me! (1992)

En esta foto-acción el vínculo entre la percepción del descubridor y la agresión al descubierto queda patente, así como también la doble intencionalidad del discurso donde *descubrir* será sinónimo de *dominar* y donde *liberar* significará *irrumper* en el neodiscurso imperialista del vecino del norte. *Please don't discover me!* será también una llamada a ser valorado por el mundo del arte y de la academia, ese ruego (elígeme!) contendrá igualmente el sentido de que la elección de un nuevo espécimen por parte de quien lo descubre, implica su introducción en los entramados artísticos e intelectuales ya existentes. Dentro de esa llamada a *ser descubierto* en el amplio sentido de la expresión, es donde mejor se puede entender que los Guantinaui se denominaran *Amerindios aún no descubiertos* lo que contiene no solo la ironía de reconocerse como unos grandes desconocidos para el mundo *civilizado*, sino una propuesta de ofrecimiento que invita a tomarles como objeto de estudio.

Podemos considerar esta imagen como un documento propio de las ambivalencias recurrentes de Gómez-Peña. Por una lado, su ansiedad por ser descubierto (al arte y a la academia) y por otro su resistencia anti-colonialista. A lo largo de su carrera Gómez-Peña ha construido muchos dioramas y foto-performances similares ya que su trabajo se

desarrolla en torno a los cuestionamientos culturales y discurso sobre etnicidad, género, lenguaje, poder, migración, identidades híbridas, cultura fronteriza, globalización y nuevas tecnologías. Sin embargo, a pesar de su importancia como iniciador de la representación del imaginario colonial y su denuncia en Europa o EEUU, es más adelante cuando las teorías académicas poscoloniales influirán definitivamente en la creación de las acciones performativas, aunque sin duda consideramos a Gómez-Peña como uno de sus más destacados precursores.

4.5. Estéticas poscoloniales

Los sucesivos intentos expositivos, tanto desde Estados Unidos como desde Europa, para descentrar las estéticas dominantes y favorecer el establecimiento de un diálogo con otras formas expresivas diferentes al *mainstream*, han tenido escaso o nulo éxito en sus intentos.

La exposición *Magiciens de la Terre* (Los Magos de la Tierra) comisariada por el francés Jean-Hubert Martin en 1989 en la Grande Halle de la Villette y en el Georges Pompidou de París, se ha convertido en una polémica recurrente que reaparece cíclicamente en las discusiones artísticas, especialmente cuando los términos de *colonización*, *alteridad* o *globalización* vuelven sobre la discusión de la aportación del arte denominado como “periférico”. A pesar de que Martin quería disociarse claramente de la exposición previa de William Rubin, *Primitivismo en el arte del siglo XX. Afinidades de lo Tribal y lo Moderno* organizada en 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, los críticos igualaron su enfoque con la actitud neocolonial de Rubin. Para el comisario africano Simon Njami (2010) la exposición de París más que la alteridad, tenía por objeto la universalidad. Sin embargo por primera vez, una muestra de alto presupuesto y de máxima visibilidad invitaba a participar en la escena del arte internacional a una parte del mundo que sistemáticamente era excluida de los debates estéticos y teóricos. El proyecto era novedoso pero en su trasfondo había errores de planteamiento. En su conceptualización, el comisario de esta exposición trataba de probar que existían otras formas estéticas que merecían sacarse a la luz, aunque no respondiesen a las reglas de la historia del arte occidental (Njami, 2010). Sin embargo el resultado no fue el esperado, las obras de los artistas no europeos estarían entremezcladas con producciones occidentales y la función de la muestra parecía limitarse a realizar una interpretación histórica que evitara la trampa de la visión hegemónica.

En el año 94 habría otra iniciativa similar en España con la muestra *Cocido y Crudo*⁷⁸, inaugurada en Madrid en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía en 1994, donde el comisario americano Dan Cameron intentaría desmarcarse sin éxito del carácter centralizador de *Magiciens*. A pesar de que la exposición contaba con un fuerte componente latinoamericano, su planteamiento produjo una gran confusión estética y teórica que dejaría escéptico al público español, como confirman las publicaciones de la época. El provocativo título, extraído de un texto de Lévi-Strauss - donde resaltaba la confrontación entre las sociedades avanzadas y las primitivas - no fue suficiente para confirmar la base conceptual que justificaba el proyecto: la doble dificultad de mostrar unas prácticas artísticas muy distintas, más políticas y sociales que las europeas, y a la vez, presentar al público europeo una serie de artistas que hasta entonces le eran totalmente desconocidos.

Aún habría otro intento de maridar el arte de distintas latitudes con la exposición *Inclusion/Exclusion: Problems of Postcolonialism and Global Migration*, celebrada en Viena en 1996. La idea curatorial era considerar el hecho de que después del final del colonialismo y la caída del muro de Berlín, el mundo occidental aún se protegía a sí mismo por medio de los controles fronterizos y la exclusión. La exhibición, centrada en el poscolonialismo y las cuestiones neocoloniales, mostró el trabajo de artistas que originalmente provenían del *Tercer Mundo* pero que vivían y trabajaban en Occidente. Un artículo publicado por el crítico nigeriano-estadounidense Okwui Enwezor en la revista *Frieze*⁷⁹ con motivo de la muestra, ilustrará la problemática que plantea este tipo de exposiciones. En primer lugar el tema no dejaba de ser una conceptualización importada, dado que Austria no era una potencia colonial, su visión del problema sería más bien de cómo Europa interactuaba con los *Otros*. Por otra parte, la exhibición parecía evitar la parte incómoda, ya que los artistas de las grandes potencias coloniales (Alemania, Francia, Gran Bretaña y España) no fueron invitados a participar. Aunque el simposio que lo acompañaba incluía entre otros a Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Slavoj Žižek, Ernesto Laclau o Catherine David, en el intento de articular estos temas, los discursos teóricos de alto nivel hicieron muy poco para interactuar

⁷⁸ Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cocido-crudo>

⁷⁹ Disponible en: <https://frieze.com/article/inclusionexclusion-art-age-global-migration-and-postcolonialism>

con la exposición o el porqué los artistas hacían arte sobre los conceptos planteados.

A partir de la exposición de los *Magiciens* en los países periféricos se abriría el debate sobre el futuro de las identidades en un mundo encaminado sin retorno hacia la globalización, el efecto en Occidente sería un replanteamiento de los modos de alteridad y de inclusión de los países del llamado Tercer Mundo para abrir un nuevo capítulo derivado de los cambios en las referencias que caracterizaron el final del siglo XX. Los estudios poscoloniales, iniciados por Saïd, Bhaba o Stuart Hall, seguidos por las distintas corrientes propiamente latinoamericanistas, pasaron a convertirse en una herramienta para los teóricos del *nuevo mundo* al objeto de confrontar sus estéticas con las europeas.

La influencia de la colonialidad en las prácticas artísticas contemporáneas vuelve a ser foco de estudio en el año 2009 con la exposición *Altermodern*⁸⁰ comisariada por Nicolas Bourriaud y celebrada en la Tate Britain de Londres. La muestra estaba planteada como un intento de explorar la situación del arte contemporáneo en la era global. Según el texto de presentación de la exposición:

Altermodern reivindica que el periodo definido como postmodernismo ha llegado a su fin y que está emergiendo una nueva cultura para el siglo XXI. El aumento de la comunicación, el viaje y la migración están teniendo un enorme efecto en el modo de vida actual. Altermodern describe cómo los artistas al frente de su generación están respondiendo a esta cultura globalizada con un nuevo espíritu y energía.⁸¹

Bourriaud en su *Altermodern Manifesto*⁸² argumentará que la *cultura altermoderna* sería una nueva composición de la modernidad en el presente, adaptada según cada contexto específico y caracterizado por el hecho de que la identidad y el multiculturalismo estarían siendo superados por la *criollización*⁸³ resultante de la globalización cultural. Bourriaud presenta un mundo global sin fronteras y de libre tránsito donde los artistas se convierten en viajeros que recorren un mundo saturado de signos de distintas formas de relación que

⁸⁰ Más información disponible en: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>

⁸¹ Altermodern: Tate Triennial 2009, Catálogo online de la exposición - Presentación. Tate Publishing, Londres, 2009.

⁸² Altermodern: Tate Triennial 2009, Catálogo online de la exposición - Altermodern Manifesto.

⁸³ Criollización es un término acuñado por Edouard Glissant que señala la identidad como una creación de raíces múltiples.

dará lugar a nuevas formas de expresión. En otras palabras, el *altermodernismo* preconiza la traducción de los valores culturales de las diferentes latitudes para conectarlos a una red global donde los artistas se alejarán de su propia cultura, libres ya de cadenas teóricas y estéticas, para sumergirse en las culturas que van encontrando por su periplo.

Esta teoría sembró malestar entre muchos artistas y curadores de los países no occidentales ya que no se correspondía con la realidad, puesto que esa libertad de movimiento, de viajeros sin fronteras, podría darse en Europa para los europeos o en Estados Unidos para los americanos, pero no para los procedentes de otros países, debido a las estrictas exigencias fronterizas o de residencia. Cabe también destacar que entre la treintena de artistas que conformaban la muestra *Altermodern*, tan solo dos eran asiáticos y no incluía ningún artista latinoamericano.

Al año siguiente, en 2010, surge a modo de respuesta desde el cono Sur, la exposición *Estéticas Decoloniales*⁸⁴, celebrada en Bogotá y comisariada por los colombianos Pedro Pablo Gómez y María Elvira Ardila, siguiendo los enunciados de Walter D. Mignolo y su línea discursiva de la opción decolonial. La muestra ocuparía varios espacios expositivos donde una treintena de artistas, la mayoría latinoamericanos, respondía a la pretendida globalización de Bourriaud. Los propósitos tanto como los debates paralelos del evento, fueron insertados dentro de las estrategias en la línea de las muestras europeas, el de tomar el pulso a los paradigmas más significativos que animaban la producción artística contemporánea, en este caso de América Latina. La exposición suscitó un encendido debate teórico con tomas de posición entre el proyecto decolonial y el proyecto altermoderno.

La respuesta a la exposición eurocentrista, fue la proclamación de la existencia de una *estética otra* refrendada por el *Manifiesto de las Estéticas Decoloniales* (2011)⁸⁵, el cual, frente a la supuesta globalización impuesta por los países hegemónicos proclama el surgimiento un mundo *transmoderno*, reconfigurado en los últimos 500 años por la

⁸⁴ Catálogo disponible en: https://issuu.com/paulusgo/docs/est_ticasdecoloniales_gm

⁸⁵ Firmado por pensadores y artistas como: Alanna Lockward, Rolando Vásquez, Marina Grzanic, Dalida María Benfield, Michelle Eistrup, Tanja Ostojic, Nelson Maldonado Torres, Raúl Moarquench Ferrera Balanquet, Ovidiu Tichindeleanu, Teresa María Díaz Nerio, Pedro Lasch, Miguel Rojas Sotelo y Walter D. Mignolo. Disponible en: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> [Consultado el 1 de mayo de 2019].

colonialidad y sus secuelas. Si por una parte la modernidad, la postmodernidad y la altermodernidad anuncian una transfiguración creativa dirigida desde el mundo occidental, el manifiesto decolonial criticaba esa universalidad de las prácticas artísticas puesto que equivalía a una falsa homogeneización, dada las distintas condiciones históricas.

Como se deduce de las muestras citadas, cada una de estas posiciones críticas sugería asimismo un planteamiento estético determinado. El postulado desde Europa y planteado por Bourriaud en su producción teórica⁸⁶ que declara superada la posmodernidad anunciando una nueva era reconfigurada por la globalización económica, política y cultural cuyos creadores conjugarían armónicamente los rasgos de personalidad de cada cultura, y otra totalmente antagónica defendida desde el otro lado del Atlántico en el espectro de las culturas subalternas, donde existe una enorme deuda con el problema de la identidad, impuesta tanto desde Europa como del vecino del norte.

Lo más destacado de estas posturas opuestas, como señala el crítico colombiano Guillermo Villamizar, es que se establecen en el campo de las prácticas artísticas y han cobrado un cierto protagonismo en la escena contemporánea. Las posiciones estéticas comprometidas de muchos creadores han dado visibilidad a la aceptación de alteridad, la diferencia, la otredad o la subalteridad (Villamizar, 2011).

4.6. La mujer colonizada

Como otros rasgos de identidad, el estereotipo de la mujer mexicana se ha visto influenciado por la tradición histórica y narrativa que la sitúa principalmente en la conquista. Octavio Paz (1992) no la define de forma muy favorecida, afirma que es considerada un ser humano inferior y recurre al lenguaje popular el cual refleja que el ideal de hombría consistente en *no rajarse* nunca, en impedir que el mundo exterior invada su intimidad. Por contra *abrirse* supone una cobardía, una debilidad o una traición. Puesto que la apertura forma parte de la naturaleza femenina, la definición de la mujer es inmanente: cobarde, débil y traidora. Paz la describe así: “en el mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es solo un reflejo de la voluntad y querer masculinos” (p.16). A esta afirmación, el autor le suma que el mexicano ha heredado de los españoles su

⁸⁶ Desplegadas en sus obras *Postproducción* (2004), *Estética Relacional* (2006) y *Radicante* (2009).

consideración de la mujer como “un instrumento de los deseos del hombre, como una fiera doméstica lujuriosa y pecadora de nacimiento a quien hay que someter con el palo y conducir con el freno de la religión” (Paz, 1992, p.17).

Para completar su peculiar definición del perfil femenino, Paz hace una reflexión acerca del lenguaje como expresión de emociones y reacciones y la resume en una palabra muy usada en la sociedad mexicana: *la chingada*, una voz con muchos significados pero que básicamente se usa para referirse a la madre abierta, forzada o burlada contra su voluntad, así pues el mexicano se considera a sí mismo como un *hijo de la chingada*, es decir el engendro de una violación. Esta figura aparece asociada a la conquista española, considerada en México no solo como una violación histórica, sino en la carne de las mismas mujeres indias, violadas o seducidas por los españoles. El símbolo de este estereotipo sería la Malinche, la amante indígena regalada a Hernán Cortés que tras usarla como intermediaria por su conocimiento de las lenguas autóctonas es abandonada no sin antes ser rechazada por los suyos como traidora. Para Paz, la permanencia de la Malinche y de Cortés en el imaginario de los mexicanos, es muestra de un conflicto secreto aún sin resolver. Por una parte, al rechazar a la Malinche, el mexicano rompe su vinculación con el pasado, renegando de su origen y adentrándose él solo en la historia, de modo que el mexicano no quiere ser ni indio, ni español, no quiere descender de ellos, empieza en sí mismo, se afirma como abstracción y solo se concibe como negación de su origen.

En su significativo ensayo sobre la identidad nacional, *La Jaula de la Melancolía* (1996), Roger Bartra discutirá el planteamiento de Paz afirmando que apunta solo al mito de la Malinche como esencia del machismo que caracteriza al mexicano. Bartra afirma que los mitos fundacionales del alma mexicana provienen de dos fuentes originarias y aparentemente contrapuestas, por un lado la Guadalupana, la Virgen-madre protectora de los desamparados y por otro, la Malinche, la madre violada y reproductora. Bartra afirma que en realidad la Virgen de Guadalupe y la Malinche, lejos de ser antagónicas, son dos facetas de la misma figura. La versión moderna de esta dualidad explica su estructura en términos muy parecidos al psicoanálisis, se describe el culto a la Virgen de Guadalupe como un profundo remordimiento del hombre que se siente culpable e implora perdón al símbolo de la mujer traicionada y abandonada por él mismo. Por otra parte el hombre mexicano asume que la mujer - su madre, su amante, su esposa - han sido violadas por el macho

conquistador y sospecha que ha gozado incluso que ha deseado la violación. Por esta razón ejerce una especie de dominio vengativo sobre su esposa y le exige un auto-sacrificio total. (Bartra, 1996).

Como podemos ver, según los autores, la figura de la Malinche encierra connotaciones contradictorias, aunque en el imaginario colectivo persistirá como un estereotipo, un símbolo perverso y de doble sentido. Por un lado representará la figura de la traición a la patria y por otra, la madre simbólica de todos los mexicanos, el origen del primer mestizaje. A continuación veremos cómo este estereotipo ha sido subvertido por algunas artistas del performance dotándola de un nuevo significado.

4.7. Acciones pos/decoloniales

A partir de los años 60 del siglo XX se iniciarán formas culturales de oposición a esta consideración drástica que implicaba la marginalidad de la figura de la Malinche, cuya imagen más extendida será la de traidora, en su función de traductora de los españoles facilitando el acceso y el avance en el proceso de la Conquista. Surgirá un interés por parte de la literatura⁸⁷ por reivindicar su papel y consecuentemente, el ser femenino en su diversidad, oponiéndose a los viejos patrones de corte patriarcal para descubrir la verdadera imagen de la feminidad ocultados tras los prejuicios de la mitología nacional. Es particularmente significativa la aportación Rosario Castellanos que reelabora la figura de la Malinche como metáfora cultural que suplementa la historia de México. En el poema *La Malinche* recogido en su poemario *En la tierra de en medio* (1972) la describe no como traidora, sino como víctima. Castellanos (1972, p. 49) reconstruye el momento en que la indígena es entregada por su madre a unos mercaderes:

Arrojada, expulsada
del reino, del palacio y de la entraña tibia
de la que me dio a luz en tálamo legítimo
y que me aborreció porque yo era su igual
en figura y rango
y se contempló en mí y odió su imagen
y destrozó el espejo contra el suelo.

⁸⁷ Desde escritoras como Elena Garro a Julieta Campos o de Inés Arredondo a Elena Potianowska hasta las más recientes publicaciones de Carmen Boullosa, por citar solo algunas.

La autora saca a relucir los datos bibliográficos de la vida de Marina-Malinche traicionada en su núcleo familiar, la Malinche es despojada de su origen noble tras la muerte de su padre y el eventual rechazo materno en favor del hijo varón nacido de un nuevo esposo. Desde entonces se convierte en objeto de intercambio: los mercaderes la entregan a los indios quienes la presentan a Cortés como regalo, quien a su vez la entrega a uno de sus hombres quien se la devuelve, para finalmente casarla con Juan Jaramillo. Castellanos representa esa concatenación transmigratoria del signo Malinche, mostrándola como una víctima de su propio entorno más que como una traidora a los suyos.

Sin embargo, es en el teatro donde su figura alcanzará niveles de alta envergadura crítica, Ludovica Paladini (2012) señala que a partir de los años 50 del siglo XX, el teatro nacional demostrará una predilección especial por la recuperación del mundo precolombino.⁸⁸ Estas obras coinciden con momentos donde la identidad nacional estará en el centro del debate político y cultural mexicano y la difusión del malinchismo se verá incrementada desde la crítica nacionalista, desarrollando así su filosofía del *ser mexicano*. No obstante, habrá un cambio de orientación evidente después de la masacre de Tlatelolco en 1968, a partir de ese momento, el teatro nacional pasará de ser un lugar de reflexión a ser lugar de la acción y de presentación de los cambios culturales. En este contexto, la Malinche será representada mediante un análisis novedoso de su figura, más allá de los prejuicios y las construcciones ideológicas de la mentalidad masculina, esto es, representándola como una mujer que no aceptaba la pasividad de su sexo, activa sexual e ideológicamente y que elige por sí misma su destino, transformándose de esclava violada y rechazada por su pueblo en la mujer que cambió la historia de un continente (Paladini, 2012).

4.8. Las otras Malinche

Como venimos manteniendo, la performance contemporánea mexicana se alimenta de estereotipos, tanto para deconstruirlos como para subvertir su significado. Este es el caso de Jesusa Rodríguez (Ciudad de México, 1955) una de las más significativas creadoras de la escena mexicana, conocida sobre todo por su teatro satírico, donde desarrollará una

⁸⁸ La autora destaca alguna obras como Moctezuyma II en 1953 y Cortés y la Malinche o Los Argonautas en 1967 de Sergio Magaña, La Malinche o la leña está verde en 1958 de Celestino Gorostiza, Quezalcoatl, en 1968 de Luisa Hosefina o Tiempo de ladrones: La Historia de Chucho el roto de 1983 y Ceremonia en el tiempo del tigre de 1986, de Emilio Carballido.

búsqueda ética y estética dirigida a cambiar la visión patriarcal, especialmente en lo referente al papel desarrollado por la mujer en la historia mexicana. Rodríguez trabaja en dos ocasiones con el mito de la Malinche, la primera en *La Malinche en Dios TV* (1991), acción que propone una versión alternativa de la Conquista la cual transforma la versión del mito de la traición y presentará a una Malinche actual - como cantante del metro de la ciudad de México - que mediante la ironía y la sátira da la vuelta a la historia en un intento de desmontar el discurso patriarcal el cual tiene explicaciones a su medida para interpretar los hechos históricos y que habría marcado a la mujer mexicana con una carga ideológica que la situará en inferioridad con el hombre. Rodríguez presenta una Malinche relacionada con lo sagrado y lo mítico, elevándola a un espacio que la exonera de las culpas que le fueron atribuidas.

En 1999 Rodríguez hará una revisión de su personaje en *La conquista según La Malinche* (Fig. 18) donde hace una relectura de la figura histórica a la vez que introduce historias de la actualidad de corrupción e intrigas políticas, actualizando cada versión para dirigirla a los escándalos del momento y como novedad, lo hará en diálogo con las luchas las comunidades indígenas. Partiendo del estereotipo de la Malinche, Jesusa Rodríguez propone formas de conocimiento alternativo a través del performance, basada en una visión indígena del mundo. Mientras en la Malinche de su primera época plantea una nueva visión de la historiografía oficial, empoderando a la mujer y enfrentándose a la tradición nacionalista, en su segunda lectura, hay una intención enfrentada a la tradición colonial, ya que la interpreta, bajo el concepto *prehispánico del ser*, es decir bajo la mirada de la propia cultura originaria.



Fig.-18 Jesusa Rodríguez. *La Conquista según La Malinche* (1999)

En ambas interpretaciones de Jesusa Rodriguez se da el mismo denominador común y es que, una vez deconstruido el estereotipo que la historia ha creado y la sociedad ha aceptado, la valoración del mito es totalmente contraria a como fue concebida. Si Malinche fue considerada por mucho tiempo una traidora vendida a la causa de la conquista, Rodriguez la convierte en una abanderada de los derechos de la mujer y en una interlocutora culta y objetiva para analizar la realidad que la rodea sin perder su visión primigenia, creando así un espacio avanzado para el resurgir de la nueva mujer mexicana.

Otra artista que ha trabajado con la figura de la Malinche es Erika Trejo (Ciudad de México, 1976). Entre los días 29 y 31 mayo de 2013 en la Universidad de Roskilde de Copenhague, tuvo lugar el congreso *After the Empires, Reflections of European colonialism in a globalized world*.⁸⁹ Si hasta la fecha algunas universidades europeas habían debatido el carácter teórico del pensamiento decolonial, por primera vez la convocatoria danesa incluía aceptación de propuestas artísticas bajo el epígrafe *Acciones, artes plásticas y artes visuales en la modalidad de Arte Decolonial*. El objetivo de la conferencia era abordar de forma teórica y práctica la cuestión de las secuelas del colonialismo en Europa de dos maneras interrelacionadas. Por un lado, a través de perspectivas que resaltaran la naturaleza transnacional del problema del colonialismo y por otro, a través de enfoques teóricos y prácticos que exploraran las diferentes estrategias coloniales, poscoloniales y decoloniales.

En este contexto, Trejo presentó en el congreso de Copenhague su interpretación del mito de la Malinche (Fig.19), el título de la performance era *Malinche Caníbal*,⁹⁰ la cual describimos con detalle a continuación:

Acción 1: La Malinche se presenta ataviada con vestimenta indígena, baila al son de la música. Sus movimientos, libres de toda disciplina, son interpretados como muestra de primitivismo por los conquistadores. Sin embargo, debido a su conocimiento de las

⁸⁹ Ver: http://www.fabula.org/actualites/after-the-empires-reflections-of-european-colonialism-in-a-globalized-world_54514.php

⁹⁰ La acción venía a completar la ponencia La opción decolonial. ¿Nuevas estéticas decoloniales?, expuesta por la autora del presente trabajo y comisaria de la citada acción performativa.

distintas lenguas indígenas, estos la adoptan para que sirva de puente entre las dos culturas.

Acción 2: Malinche, viendo que es utilizada para someter a sus comunidades se revela, en un intento por defender su mundo, baila una danza iniciática en cuyo transcurso devora un corazón, un ritual ejecutado para absorber el espíritu de sus ancestros. Con su cuerpo desnudo, inicia una danza invocadora al objeto de incorporar el imaginario de sus antepasados al mundo representado por la conquista.

Fig. 19 - Erika Trejo. *Malinche Canibal* (2013).



Acción 1

Acción 2

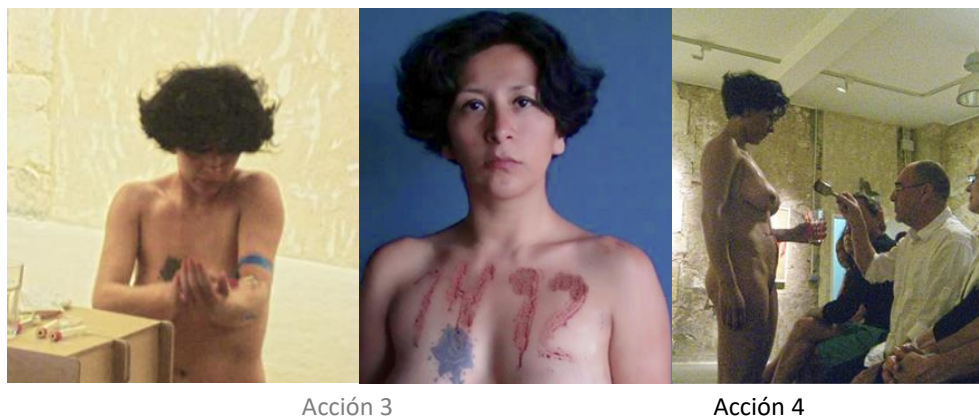
Acción 3: La Malinche acepta finalmente el sacrificio que la nueva cultura le impone. Como muestra de ello procede a la extracción de su propia sangre que deposita en un cáliz. A modo de ofertorio la presenta ante público, no sin antes dibujar con su sangre la simbólica fecha de 1492.

Acción 4: La Malinche camina entre el público ofreciendo su sangre para que quien lo desee, rubrique en su cuerpo la aceptación definitiva en el mundo que siglos atrás le fueron a imponer.

En este performance Erika Trejo plantea la metáfora cultural de la Malinche y la dota de nuevos significados. Retoma la idea de Castellanos y al carácter transmigratorio que hizo a la Malinche habitar entre dos culturas, Trejo añade su propia vivencia como mujer e inmigrante, basada en su propia experiencia tras años de residir entre España, Londres y Bélgica. Su condición de mujer racializada y emigrada la hacen concedora de las

dificultades de integración en las respectivas sociedades que habita. Ahora Trejo no solo reivindica el valor de la Malinche sino que lleva el personaje al viejo continente con su demanda de ser aceptada por el mundo que la conquistó.

Fig. 19 - Erika Trejo. *Malinche Canibal* (2013).



Al igual que Castellanos, representa a la Malinche como una víctima, definida desde su origen por la traición y el despojo de su identidad en ambos mundos. Ante las imposiciones coercitivas de sus protectores que la obligan a adoptar nuevas costumbres, la Malinche Canibal de Trejo plantea una transformación simbólica. Por un lado con la referencia a sus orígenes primigenios, a través de la danza otorga una visibilidad simbólica al impacto colonial, al choque que supuso para una cultura la irrupción de otra, cargada de preceptos sociales muy alejados de los propios, donde la religión imponía una casta disciplina a los cuerpos.

Con esta performance la artista reconfigura las representaciones dominantes sobre una mujer que ha encarnado el peso entre el poder y la tradición, más aún, sobre la relación del cuerpo femenino con el cuerpo social, generando un discurso que propone alternativas a este conflicto. La solicitud de ser aceptada con toda su herencia ancestral, absorbida al engullir el corazón, reafirma una identidad que subvierte la imagen de traidora a los suyos. Lejos de renegar de su raza, su acto canibal sirve para mimetizarse con la cultura que la rechaza. La Malinche-Trejo da un paso más superando su locus contextual para llegar a Europa, donde se muestra con toda su carga histórica. La sangre extraída será un elemento purificador y adquiere un valor simbólico, íntimamente ligada a las imágenes de la vida. La artista atribuye aquí a este fluido una fuerza poderosa de renovación y de integración que

se ve completada cuando el público firma en su cuerpo con la sangre, a modo de aceptación definitiva, la Malinche así por fin encontrará su lugar en ambos mundos.

4.9. Colonialidad y género

Según María Lugones la mujer del Sur puede ser definida bajo algunos enunciados específicos que la caracterizan: la dialéctica decolonial. En su texto de referencia *Colonialidad y Género* (2005), Lugones descubre un nuevo enfoque entre los paradigmas hegemónicos provenientes del Norte y discute las premisas de género planteadas por Aníbal Quijano para aportar su propia visión. Como hemos visto, Quijano acuñará el término *colonialidad del poder* para describir el patrón hegemónico que instituyó la corona española para Latinoamérica en el siglo XVI. Más tarde las potencias imperiales de Occidente lo adoptan sucesivamente en su expansión por los países del tercer mundo entre amerindios, asiáticos, africanos, árabes, mestizos o aborígenes. Quijano asociará la idea de *raza* a la de *descubrimiento* afirmando que este sirvió para clasificar socialmente a los habitantes de las colonias, según su relación con los cánones del cristianismo, la pureza de sangre y las lenguas europeas. La idea de raza, según el autor, permearía todas las áreas de la existencia humana básica, es decir el trabajo, la autoridad colectiva, la subjetividad y el sexo. Desde esta perspectiva, la idea de raza reordenará los regímenes de género preexistentes en las sociedades colonizadas, en otras palabras, para Quijano, el género quedaría subordinado a la lógica de la raza (Quijano, 2000).

Lugones (2005) critica a Quijano en dos aspectos, en primer lugar por su idea unificadora del concepto de raza, como rizoma del cual emerge todo poder y explotación, y en segundo lugar, porque el autor valora el sexo como algo incuestionablemente biológico y no ve que en el significado mismo de género están inscritos el dimorfismo sexual (la dicotomía hombre-mujer) el heterosexualismo y el patriarcado, así como su distribución patriarcal del poder. En suma, Lugones no entiende que el género esté asociado a la raza sino como una producción colonial, ya que tanto la idea de género como la de raza se producirán al mismo tiempo en el proceso de la conquista y la colonización. La autora sostiene que la *colonialidad de género* implica pensar que la primera clasificación impuesta por la colonización sería una división que repartía la posesión de la razón para el hombre y el papel reproductivo para la mujer. El género era un rasgo humano y los seres conquistados

por España y Portugal no podían ser humanos, ya que los cuerpos sexualizados de los indígenas aparecían agresivos y peligrosos al escapar de esta socialización. Para Lugones el sistema moderno-colonial de género será parte constitutiva, tanto como la raza, en la producción de Europa como centro del mundo. De esta manera, Lugones introduce el paradigma colonial como caracterización de la perspectiva del género en Latinoamérica.

Una vez más podemos apreciar que las prácticas performativas estarán inspiradas en los conceptos teóricos discutidos en la academia. La relación género-colonialidad señalada por Lugones podemos verla reflejada en la acción de la performer mexicana Lía la Novia. En 2014 la artista trans Lía García (La Novia Sirena) presentaba en la Universidad Autónoma de México la primera de las cuatro acciones de su serie *Cuerpos en construcción* (Fig.20). Su trabajo se concentra en las figuras de transición de la mujer mexicana, la novia y la quinceañera, figuras que suponen un cambio decisivo en la vida afectiva de la mujer. La utilización del uso de la sirena, mitad mujer, mitad pez, plantea una gran fuerza simbólica generalmente asociada a las transgresiones corporales, bien a planteamientos físicos irrealizables o bien a un marcado erotismo, a través de su canto o de la belleza de todas sus facetas. García se apropia de toda esta mitología y le añade otros significados en torno al cuerpo y al género para poder plantear las configuraciones de la normativa social. En su acción, la artista aparecía sentada en el suelo y pedía a las personas que pasaban que tomaran apuntes de su cuerpo, como si fuera una modelo de las clases de arte, para así captar su atención y hacerles pensar en su condición. Su colocación en un sitio de mucho tránsito alteraba los usos y los movimientos del espacio, interfiriendo en las estructuras de la universidad, un espacio hegemónico en el ámbito del conocimiento.

Por un lado, la irrupción de un ser mitad humano mitad animal traía la primera discusión de la colonia, de si los indígenas eran o no humanos, si tenían o no tenían alma. En la fábula de *La Sirenita* creada por Christian Andersen y reescrita por Walt Disney, la protagonista siente una profunda tristeza cuando se entera que solo los humanos vivían más allá de la muerte porque tenían alma. La sirena del cuento quería ser humana, además de para enamorar al príncipe, para tener un alma y trascender a la vida, solo así podría alcanzar la felicidad, al elevarse del nivel animal al nivel humano.



Fig.20 - Lía García (La Novia Sirena). *Cuerpos en construcción* (2014).

Para Báez-Jorge (1992) esta idea de supremacía del ser humano frente a otros seres es implantada por la evangelización colonial ya que en la cosmovisión de los indígenas, las sirenas eran consideradas deidades y habla de dos figuras femeninas con cuerpo de mujer y pez o serpiente que poseían *vaginas dentadas*, para una vez seducidos los hombres, quitarles sus genitales en el acto sexual. Esta concepción puso en peligro la masculinidad hegemónica y resalta la idea de supremacía femenina poniendo en peligro la normativa heteropatriarcal de la colonia.

Por otra parte en *Cuerpos en construcción* la artista representa, en conexión con su condición de mujer trans, el rechazo de un sistema que difícilmente admite más allá del binarismo de género, el cual no solo no aprecia, sino que rechaza. Valeria Leibold (2015) destaca igualmente el rechazo que el tránsito recibe desde ambos lados, siguiendo la tradición del cuento, afirma que la Sirenita elige cambiar su cuerpo para pertenecer a la vida que desea, de una manera que no es bien vista dentro de su contexto, advirtiéndole los suyos que nunca sería feliz ya que *los humanos normales* nunca la verían como uno de ellos. De esta manera, el performance de la sirena de García baraja ideas de género, sexualidad y normatividad a las que une conceptos construidos a través de la colonialidad, un paso más en la construcción del concepto género como señala Lugones.

4.10. Conclusión

Sin duda, la influencia de la etapa colonial todavía permanece viva en el imaginario latinoamericano. Los estudios poscoloniales iniciados en la academia india serán el punto de partida para que otros países que sufrieron procesos colonizadores iniciaran análisis similares, sin embargo respecto a América Latina no hubo consenso para encontrar un verdadero sistema de valoración sobre los efectos de su colonización, ya que como hemos visto, la falta de acuerdo entre los representantes de las distintas tendencias, subalternistas, decoloniales o culturalistas, dieron al traste con cualquier metodología común que contuviera elementos de cada una de sus teorías. Finalmente, sería el grupo Colonialidad-Modernidad el que acabaría consolidando su influencia, un colectivo que no solo contaba con los representantes de la opción decolonial, procedentes la mayoría de ellos de universidades estadounidenses, sino con reseñables teóricos de la academia Latinoamericana. El concepto *decolonial* se ha extendido por distintas prácticas, voces y movimientos que se posicionan como espacios multidisciplinares para plantear críticamente las formas de conocimiento globalizantes que refuerzan el binomio dominador-dominado, de manera que ya se ha aplicado a los feminismos, las estéticas, las identidades, las artes plásticas y como no, al performance. Al margen de la valoración sobre la solidez de la teoría crítica decolonial, su rápida expansión muestra que existe una voluntad de dar respuesta a situaciones históricas que no han sido todavía superadas, máxime cuando España hace una valoración bien diferente de este periodo, ignorando la negativa valoración que subyace en la memoria colectiva.⁹¹

Desde la gira mundial de Gómez-Peña para denunciar las secuelas de la colonización, o su *'Please don't discover me!'* una clamorosa negativa a ser descubierto (sinónimo de dominado), la Conquista española quedará perpetuada en la imaginación latinoamericana

⁹¹ En este sentido cabe destacar la polémica vivida con motivo del aniversario de la llegada de Cortés a tierras mexicanas, cuando su presidente López Obrador escribió en 2019 una carta al rey de España y al Papa exigiendo una disculpa ante los agravios a los pueblos originarios, por las violaciones, matanzas e imposiciones a las que fueron sometidos. Según López Obrador, "la llamada Conquista se hizo con la espada y con la cruz". La respuesta del gobierno español fue la de "rechazar rotundamente" el contenido de la carta alegando que la conquista "no puede juzgarse a la luz de consideraciones contemporáneas". Una polémica que se ha repetido en 2021 donde los partidos mayoritarios se han unido para insistir en que España "no tiene que pedir perdón" por los excesos de la conquista.

Ver las noticias en https://elpais.com/internacional/2019/03/25/mexico/1553539019_249884.html y en <https://elpais.com/espana/2021-10-01/casado-se-une-a-ayuso-y-aznar-y-defiende-que-espana-no-tiene-que-pedir-perdon-por-los-excesos-de-la-conquista.html?rel=mas>

como un lastre para el progreso de su cultura y para la definición de su identidad, lo que se vería incrementado por la utilización que se hizo desde el propio estado que, como hemos visto, a través de las producciones de sus intelectuales afines, atribuyeron a España la mayoría de sus desfases, tanto políticos, como sociales o económicos, desplazando así su responsabilidad de construir un país con carácter propio, con influencias de muchas y variadas culturas, como soñara Vasconcelos.

De nuevo las interpretaciones históricas y las teorías que de ellas se derivan, se infiltrará en el arte performativo que dará respuestas contundentes a sus desequilibrios. Si Jesusa Rodríguez plantea la validez de la historiografía para liberar de culpa a la Malinche, Erika Trejo lleva su espíritu colonizado a Europa para enfrentarla a la cultura que la subyugó. Ambas hacen una interpretación del mito mucho más allá de su significado original, una interpretación que entra en conflicto con las sociedades contemporáneas y sus enunciados. Por su parte Lía García representa el concepto colonialidad de género, el más reciente paradigma incluido en la teoría decolonial y que sirve a la artista para plantear una reflexión sobre las imposiciones de la colonia, heredera de los parámetros culturales, religiosos y sociales adoptados en Europa. Una vez más queda demostrado que los temas de índole social, político y de género tienen importante presencia en la producción del performance activista mexicano.

Tercera Parte: **Activismos y Subversión de Género**

Capítulo 5: Construcción y representación de estereotipos femeninos

5.1. Introducción

Los *Estudios Culturales* nos ofrecen las herramientas necesarias para nuestro objeto de análisis: la génesis e influencias en el arte performativo mexicano, ya que combina la historia, la política, la teoría social o literaria y la antropología cultural, entre otras disciplinas, para explorar las formas de producción o creación de significados en relación con su entorno, es decir entre los procesos artísticos y la sociedad. Este prisma multidisciplinar nos permite dilucidar las distintas facetas de una modalidad artística tan compleja como el performance, constituido desde sus inicios como un espacio de articulación político y social, con el fin de dar visibilidad a las variadas relaciones de poder y examinar el modo en que sus interacciones influyen en el entorno.

Como hemos visto, el andamiaje conceptual del performance desde sus comienzos se nutre de distintas fuentes teóricas, aunque también, lejos de permanecer ajeno a los cambios estructurales de la sociedad, los complementa, sobre todo los que contienen un carácter reivindicativo. Hemos revisado el origen y desarrollo de algunos estereotipos de identidad y sus consecuencias sociales en forma de violencia, igualmente hemos analizado las distintas posiciones de la academia respecto a la herencia colonial y el activismo desarrollado por las artistas del performance frente a sus imposiciones.

Respecto a la significancia dada al cuerpo de la mujer, el performance se posicionará planteando una revisión sobre su sentido, el cual pasará de ser objeto de representación a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas. Para el performance, las teorías feministas y de género servirán de apoyo y refuerzo a sus prácticas, ya que desde posiciones individuales o colectivas las performeras feministas han elaborado un estilo abiertamente crítico en el contexto social, borrando las fronteras entre lo privado y lo público, lo social y lo individual. Estas prácticas artísticas han pretendido contener un tinte de compromiso político para trascender desde lo simbólico a una acción efectiva donde eliminar las barreras entre la vida y el arte, en otras palabras, el

performance feminista se ha convertido en una práctica activista de generación de conciencias, un discurso contracultural y anti-hegemónico que basa sus axiomas en dar visibilidad a las estructuras patriarcales que han sido impuestas a la mujer a lo largo de los tiempos, las mismas que pretenden fracturar desde su propio cuerpo.

Haremos en primer lugar un somero recorrido por la teorías que creemos han sentado los precedentes del arte acción feminista contemporáneo ya que propiciaron cambios de reivindicación en los valores del cuerpo. En segundo lugar, repasaremos los movimientos pioneros y artistas performers que con sus acciones rompieron el territorio privado de la corporalidad para abrirlo a la crítica y al cuestionamiento de las imposiciones patriarcales. Finalmente y ya desde el ámbito de la performance mexicana veremos cómo se han producido y se producen todavía contactos, trasvases e influencias de otras culturas, además de las teorías surgidas en Europa y Estados Unidos, en lo relativo a la representación y las atribuciones femeninas. No obstante la propia estructura de la sociedad mexicana propicia una clara diferenciación de las corrientes dominantes ya que la creatividad de sus artistas, dentro o fuera de su país, se verá atravesada por sus estereotipos, imaginarios, historia y presente, lo cual producirá sus propias lógicas y categorías.

5.2. Emergencia de las teorías de género tradicionales

La categoría *género* cobrará su definitiva relevancia académica en la década de los 90. Sus orígenes se encuentran en la formulación de Simone de Beauvoir, quien en su famoso texto *El segundo sexo* (1949) planteaba que las características consideradas en la mujer como *femeninas*, más que derivarse de forma natural de su sexo, eran adquiridas mediante un complejo proceso individual y social; la autora afirmará que no existe una naturaleza humana, todo lo que se refiere a ella sería el resultado de los procesos históricos acaecidos en las distintas sociedades. Al afirmar *no se nace mujer, una llega a serlo*, Beauvoir abrirá un espectro nuevo de interpretación y enmarcará el campo de investigación académica feminista posterior ya que la categoría género entendida como un constructo social se convertirá más tarde en uno de los conceptos imprescindibles con los que las feministas basaron sus argumentos políticos: la tarea de la mujer será romper con esa imposición cultural.

Previo a los estudios de género como un campo de análisis concreto, surgen los Estudios de la Mujer (*Women's Studies*) establecidos alrededor de la década de los 60, basando sus premisas en la construcción social de los estereotipos femenino y masculino para demostrar en cómo las sociedades establecen la construcción social del género, raza, clase y sexualidad para reproducir y articular las relaciones de dominación. Su objetivo consistiría en reivindicar la participación de las mujeres en los espacios productores de conocimiento. Estos primeros estudios específicos se enmarcan en un movimiento social más amplio, el denominado *Women Lib*, especialmente activo en la época del auge económico estadounidense y británico, dos sociedades que habían desarrollado una ideología basada en la libertad y la igualdad de donde partirán las principales premisas del movimiento para la liberación de la mujer hasta entonces relegadas al espacio privado, principalmente destinadas a ser amas de casa, madres y esposas. Esta lucha por construir un conjunto de normas alternativas al sentido común hegemónico y sus medidas tendrán un alto grado de significación política (Bellucci, 1992).

Betty Friedan y su libro *La mística de la feminidad* (1963) marcará las corrientes reivindicativas de la mujer de los 70. La expresión *mística de la feminidad* la empleará para describir un compuesto de discursos tradicionales acerca de los roles atribuidos a la mujer que obstaculizarán la participación de pleno derecho de las mujeres en la sociedad así como su desarrollo intelectual. Friedan asegura que la liberación de la mujer no se consiguió con las victorias feministas de los derechos civiles y políticos, ya que los aspectos culturales del rol femenino seguían oprimiéndolas. En palabras de la autora:

De acuerdo con la mística de la feminidad, la mujer no tiene otra forma de crear y de soñar el futuro sin considerarse a sí misma bajo ningún otro aspecto que no sea el de madre de sus hijos o esposa de su marido (Friedan, 1963, p.78).

Tras este primer momento metodológico reclamando la visibilidad de la mujer como igual al hombre, tiene lugar una segunda etapa que situará a la mujer en relación con su entorno, es decir, investigando las relaciones y prácticas sociales que determinan los roles atribuidos a la condición femenina. Ya no se desarrollarán solo perspectivas relacionadas con el papel social de la mujer sino que comenzarán a ser cuestionados los discursos epistemológicos y políticos, con la sospecha de haber sido formulados bajo premisas patriarcales.

El concepto *patriarcado* será utilizado por primera vez por Kate Millett (1969) para definirlo como “el sistema social que origina y reproduce un sistema de valores en desigualdad para las mujeres” (p.34). A partir de este momento muchas investigadoras feministas lo incorporan a sus postulados desde distintos campos del saber (psicología, antropología, historia, literatura, lenguaje, comunicación y otros). Lo cierto es que esta reinterpretación de conceptos dados como universalizadores, sentaron las bases para que la mujer dejara de ser el *segundo sexo* y adquiriese la categoría de sujeto.

En la década de los 80, a partir de los resultados obtenidos por los Estudios de la Mujer, comienza a aparecer una corriente más incluyente que permite avanzar sobre la dialéctica de los sexos, más allá del hombre-dominador y la mujer-víctima, nos referimos a la perspectiva de género. Esta perspectiva tiene como objetivo contribuir a una nueva conceptualización de la mujer a partir de la revisión de la cultura, la historia, la sociedad y la política, contando con la presencia y la visión de la mujer. El análisis de género pretende alterar el esquema patriarcal, criticando los aspectos destructivos, opresivos y enajenantes que se producen por la organización social basada en la desigualdad de las personas clasificadas por su género. En suma, esta categoría de estudio surge para exponer las desigualdades entre hombres y mujeres, resaltando la existencia de múltiples identidades.

Igualmente, el bagaje metodológico desarrollado por los Estudios de la Mujer dará como resultado un corpus de investigaciones que vendrá a constituir la *Teoría Feminista*. En términos generales esta teoría tiene como objetivo intelectual la creación y desarrollo de un área de conocimientos que informe sobre cómo transformar las pautas de interpretación patriarcal que conllevan a la subordinación de las mujeres, deconstruyendo los discursos patriarcales para mostrarlos cuestionables y subjetivos, ya que han sido apoyados desde posiciones políticas sistemáticamente ocupadas por hombres. No obstante, a partir de los años 80 empiezan a surgir feminismos disidentes que se consideran excluidos de estas estrategias de acción, alegando que estarían basadas en la condición de mujeres blancas, heterosexuales, occidentales y de clase media. En oposición a estos estereotipos emergerán nuevos feminismos con objeto de atender a mujeres tradicionalmente dejadas al margen por su diferencia de clase, raza o género. Virginie Despentes (2007) lo llama *el despertar crítico del proletariado del feminismo*, cuyos sujetos

serán las mujeres de color, las musulmanas, las lesbianas, los transexuales y los feminismos de los países periféricos.

5.3. Feminismos en América Latina

En América Latina el feminismo tendrá un desarrollo específico en cada territorio, de acuerdo a la situación política, social y económica vivida en cada uno de los países. No obstante la antropóloga mexicana Marta Lamas critica que en el ámbito latinoamericano no hubo ni una confrontación teórica, ni el suficiente discusión al respecto, al menos comparado con la fuerza con la que se dio en el mundo anglosajón. La autora señala además una diferencia importante entre el feminismo norteamericano y el europeo. Para Lamas, las feministas americanas circunscribían la diferencia sexual a lo corporal, haciendo una distinción binaria en función del sexo, ignorando el nivel inconsciente en la identidad sexual. Por su parte, las feministas europeas, analizarán la identidad sexual más cercana al psicoanálisis, sumando a las formaciones sociales de su identidad, los procesos del inconsciente (Lamas, 1996).

En los años 70 y 80 en algunos países latinoamericanos la militancia feminista mostraría una actitud de desconfianza extrema hacia los gobiernos dictatoriales y se matuvieron en una protesta que exigía la ampliación de las áreas de participación de la ciudadanía. Con el aumento de los cuestionamientos sobre la identidad y la sexualidad, las relaciones de poder entre hombres y mujeres se darían en un primer momento como relaciones interpersonales, evitando el análisis del control ejercido por el estado en las relaciones de género que serían articuladas con variadas formas de dominación.

Con unas sociedades marcadamente sexistas y especialmente violenta contra la mujer, lejos de gozar del estado de bienestar alcanzado en las sociedades anglo-europeas, el movimiento feminista de América Latina y el Caribe se agrupará para luchar en contra del dominio y el sometimiento que padecían las mujeres en la vida cotidiana. En el México de los 70 sería conformada la *Coalición de Mujeres Feministas* con tres grandes reivindicaciones, primero el tema de la maternidad voluntaria, para la que se reclamaba información sexual, métodos anticonceptivos asequibles, el derecho al aborto libre y la no

esterilización a las mujeres.⁹² Más tarde a estas tres demandas se le sumaría la lucha en contra de la violencia practicada contra la mujer y la reivindicación por la libre orientación sexual.

Gladis Villegas señala las grandes diferencias que en origen se pueden encontrar en el feminismo contemporáneo ya que los distintos ritmos de los procesos sociales acaecidos en el Sur no permiten una comparación a la par con los países más avanzados. Villegas (2001, p.68) afirma:

Las características que genera el tránsito a la modernidad, más la propia realidad subordinada del continente, hacen que en nuestras sociedades el proceso de modernización tuviera características peculiares, porque fue un proceso que no llegó a completarse. A diferencia de Europa y Norteamérica, donde la modernidad implicó procesos de integración social y ciudadana relativamente completos, en nuestros países, por el contrario, no alcanzó la realización de sus contenidos emancipatorios en toda su dimensión.

Ubicado en esta parcial modernidad, el movimiento feminista de América Latina se vería favorecido con el aumento del acceso de la mujer a la educación superior y con su entrada en el mercado laboral, lo que le permitiría una mayor participación en la sociedad. Igualmente será un estímulo para la lucha feminista el surgimiento de movimientos sociales así como el desarrollo de métodos anticonceptivos eficientes y baratos. Igualmente la independencia económica y el control de natalidad darán fuerza a nuevos discursos que reclamarán emancipación frente a la tradicional subordinación femenina. A estos principios, comunes a los demás países, hay que sumar la lucha de la mujer por la conquista de derechos civiles. En México concretamente durante las elecciones de julio del 1988, en medio de una de las peores crisis políticas del partido en el poder,⁹³ los colectivos formados por mujeres empezaron a manifestarse y a protestar como cualquier otro ciudadano, mujeres de más de treinta agrupaciones feministas, sindicales, estudiantiles y de organizaciones políticas se manifestarían contra el fraude electoral del PRI formando un

⁹² En ese momento había toda una discusión de cómo actuaba la sanidad pública al dictado de los estados, ya que una mujer indígena que ya tenía cuatro hijos, era directamente esterilizada sin mediar su consentimiento.

⁹³ En las elecciones del 6 de Julio de 1988 el Partido Revolucionario Institucional (PRI) sería acusado de fraude electoral ya que hubo dos resultados en la elección de Presidente de la República, el del colegio electoral de la Cámara de Diputados y el de la Comisión Electoral Federal. El responsable del cómputo de votos, Francisco Javier Ovando sería asesinado para alterar el resultado de la elección.

Frente de Mujeres en Defensa del Voto Popular. Más tarde surgiría el *Frente de Mujeres en Lucha por la Democracia* que unirá las reivindicaciones feministas al debate relativo a las políticas públicas y libertades.

En resumen, la función social de madre y esposa atribuida a la mujer, estaría vigente durante décadas como un fuerte obstáculo para recibir un trato igualitario y como limitante de sus derechos a la igualdad de oportunidades en la familia, la sociedad o el mercado laboral. De tal manera, estos estereotipos atribuidos al comportamiento femenino se irán convirtiendo en agentes de desigualdad y discriminación entre los sexos, poniendo trabas al desarrollo integral de la mujer. Unos atributos que han sido forjados a lo largo de la historia, a través de las instituciones, la cultura tradicional, la sociedad o la familia, promoviendo patrones de conducta sobre la forma de actuar de los hombres y las mujeres, los roles que deben desempeñar en el ámbito privado o en el espacio público e incluso, en cómo deben relacionarse entre sí. En general los movimientos feministas se han posicionado en contra de estos estereotipos, todavía hoy latentes, que sitúan a la mujer en un lugar secundario respecto al hombre.

El imaginario que subyace en la construcción de los papeles asignados a lo que significa ser hombre o ser mujer, unido a los estereotipos impuestos desde cada sociedad o desde las instituciones, es precisamente lo que nos interesa analizar en el ámbito de la representación del arte de acción.

5.4. Inicios de ruptura con el arte ideológico

Para acercarnos a la producción artística feminista debemos tener en cuenta las condiciones culturales, históricas y sociales en las que tuvo lugar. Es relevante señalar la agitación social y cultural que surgió en la década de los 60, pues marcaría un cambio de rumbo en el arte. De la mera representación de la realidad o la búsqueda estética, la creación artística pasaría a ser un canal de expresión política, de denuncia y de resistencia, especialmente en Latinoamérica, debido entre otros aspectos a la influencia de eventos históricos de gran impacto, tales como la revolución cubana, las resistencias populares a las dictaduras militares que devastaban el continente o el acoso del imperialismo procedente del norte.

Las feministas latinoamericanas entrarán en la historia del arte en la convulsa década de los 70, sus propuestas tuvieron desde el principio un sentido de militancia política y lo hicieron a partir del propio cuerpo, objeto cultural patriarcal que pretendían neutralizar.

El presente apartado tratará de esbozar las condiciones políticas, sociales y culturales del periodo comprendido entre 1970 y 1980 en la que emergería definitivamente la práctica artística de las feministas mexicanas, especialmente en el ámbito del performance.

Como hemos visto, a través del muralismo, la literatura y la escuela mexicana de pintura se dotaría de identidad a la expresión artística en el México de la primera mitad del siglo pasado, cumpliendo el cometido histórico diseñado por el estado con grandes expresiones populares como las de Orozco, Siqueiros o Rivera que prácticamente monopolizaron lo que en el extranjero se sabía del arte mexicano y hasta lo que los mexicanos debían entender como su propio arte. La herencia artística y conceptual de su civilización indígena, su fusión creativa con los estilos del colonizador, la dilatada conclusión de su independencia durante el siglo XIX y la conmoción de una larga dictadura entre 1910-1920 serán alguno de los fenómenos que conformarán una compleja cultura mestiza que será convenientemente reconducida por la normativa estatal. Sin embargo paralelamente al afán muralista de encerrarse en un mundo propiamente distintivo con claro matiz populista, se opondrían opiniones como la de Rufino Tamayo (1898) defensor de un discurso plástico proyectable internacionalmente.

Luis Carlos Emerich (1994) señala que Tamayo no rechazará el muralismo como tal, sino el discurso político que representaba, cercano al proselitismo panfletario, frente al cual propone una pintura vinculada a la tradición mexicana pero renovada modernamente. Para Tamayo, la idea de nacionalidad sería una vivencia personal basada en una visión humanista que la distinguiría como un estilo propio, pero no la única. Con él, la visión nacionalista se quedaría a un lado para sincretizar la corriente metafísica europea con el espíritu figurativo mexicano y fueron muchos los creadores que experimentaron unir el cubismo o el surrealismo dominantes con el imaginario ancestral propiamente mexicano, tal es el caso de autores como Manuel Rodríguez, María Izquierdo, Agustín Lazo o Frida Kahlo. Con estos supuestos de alejamiento del nacionalismo cultural, la creación mexicana pronto buscaría contemporizar con el resto del mundo, adaptando y experimentando otras corrientes plásticas para ser incorporadas en sus obras. La intensidad del flujo cultural entre

México y el exterior provocó que los jóvenes creadores ya no buscaran imitar a los europeos sino comenzar a dialogar con ellos. La ruptura emprendida por Tamayo provocaría la creación de una infraestructura estética de la que gozarán las generaciones posteriores. Así, en la década de los 60, un conjunto de artistas mexicanos y extranjeros radicados en México empiezan a reaccionar abiertamente contra lo que consideran un arte ideológico patrocinado por el Estado. El movimiento no fue organizado ni definido aunque fue conocida como la *Generación de la Ruptura*⁹⁴ ya que su máxima era despojar a la plástica mexicana de elementos nacionalistas para dotarla de un aire más cosmopolita, en diálogo con lo que sucedía en el resto del mundo. La crítica y comisaria Rita Eder (2010) sostiene que en México la tradición era tan fuerte que buena parte de la producción artística de la época puede pensarse como un diálogo con el muralismo, ya fuera para emularlo, corregirlo o combatirlo. Lo cierto es que mientras en Europa las vanguardias aceleraban los procesos del arte contemporáneo, en México la prolongación del muralismo como arte nacional, retardó su desarrollo.

En el siguiente apartado veremos algunas de las causas que contribuyeron a ese cambio estructural y algunos creadores cuyos planteamientos y acciones instituirán una nueva concepción del arte corporal.

5.5. La ruptura definitiva: Jodoroswky, Cuevas y Ehrenberg

La *Generación de la Ruptura* representó una nueva corriente en la creación plástica nacional y supuso un cambio sustancial en los planteamientos artísticos, en sus propuestas temáticas, perspectivas y objetivos, materiales y discursos, introduciendo una reforma estructural en el arte mexicano que a partir de entonces dejaría de tener una identidad monolítica. Esta corriente se extendería por las artes plásticas, el teatro, la poesía y la música y cuestionará las formas tradicionales de creación, buscando nuevos caminos de expresión. Josefina Alcázar destaca igualmente la participación activa de la mujer que formaría parte de la revolución silenciosa y el cambio de mentalidad social que provocó la aparición de la píldora anticonceptiva, una revolución en cuanto a la concepción del cuerpo, animando a la búsqueda de libertades y experiencias (Alcázar, 2016). A pesar de que la

⁹⁴ Entre sus precursores se encuentran José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Roger von Guten, Beatriz Zamora, Lilia Carrillo, Alberto Gironella y Fernando García Ponce.

censura pretendía controlar el arte y la cultura a través de sus cánones nacionalistas, el ambiente era de total ebullición y buscaba romper con todo lo anquilosado.

Es en estos años cuando Alejandro Jodorowsky (1929) llega a México, donde permanece hasta 1972. Este artista chileno con vocación por el trabajo interdisciplinario, actuará como aglutinador de toda esta energía transgresora. Jodorowsky convocó a muchos artistas y jugó un papel fundamental en la renovación del arte y la cultura mexicana. Sus *Efímeros Pánicos*⁹⁵ romperían las convenciones teatrales, caracterizados por una crítica radical a los esquemas tradicionales del teatro. Durante su estancia en México realizaría 27 *Efímeros*, el primero en 1962 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, un espacio emblemático por su carácter academicista cuestionado por la propuesta del creador. Las acciones de este evento, desprovistas de hilo narrativo incluían escenas incoherentes, desde una mujer bañando a un hombre con sangre en vez de con agua mientras restregaba su piel con un pulpo a modo de esponja, a la quema de un piano sobre el que se asaban unos pollos mientras ardía o el lanzamiento de tortillas y otros alimentos sobre el público.

Sin embargo, el efímero más memorable fue el segundo, realizado en 1963 para celebrar el estreno del mural de Manuel Felguérez titulado *Canto al Océano*. Para esta ocasión Jodorowsky organizó un gran espectáculo con luces y audiovisuales, en el que participaron cuarenta bailarines y mimos que sería representado con un helicóptero auténtico hundido en una piscina. La nave había sido alquilada para aparecer durante el performance, pero se cayó al agua durante el ensayo unas horas antes, así que el chileno decidió dejarlo como parte del montaje escenográfico. Jodorowsky valoraría el accidente como un azar, como la esencia misma del acto escénico que él planteaba: un teatro efímero y por tanto irrepetible, surgido a partir de la improvisación de acciones del ejecutante liberado ya del texto literario que en palabras del propio autor “ha esclavizado al teatro durante toda su historia por crear espectáculos reproducibles” (Jodorowsky, 1985, p.18).

El Efímero Pánico, al igual que más tarde las acciones performativas, partiría no de un texto sino de un esquema estructurado en pos de la colaboración entre lo que ocurre en cada momento y el público, al que persigue involucrar activamente. Antonio Prieto (2001)

⁹⁵ Forma teatral en referencia al dios Pan, fundada por Jodorowsky junto a Fernando Arrabal y Roland Topor que planteaba romper la narratividad tradicional, realizando acciones simultáneas fuera del edificio del teatro con el fin de borrar la diferencia entre la escena y el espacio real.

resalta el carácter anárquico y agresivo de estas acciones, señalando que recuerda a las celebraciones dadaistas o futuristas, pero a la vez coinciden con la vanguardia euro-americana que, desde finales de los 50, se dedicaría a la indagación conceptual anti-sistema de los happenings o de los Fluxus. Lo cierto es que Jodorowsky dejaría en México una herencia indeleble ya que abrió un nuevo espacio tanto para los practicantes del nuevo teatro experimental como para los creadores conceptuales, los cuales encontrarán inspiración en sus piezas para desarrollar otro tipo de acciones subversivas durante las décadas siguientes. Los Efímeros Pánicos pueden por tanto considerarse como otro de los antecedentes de la performance mexicana contemporánea, heredando tanto el carácter ocasional-espacial, como su condición de irrepetible y de alianza con el espectador.

La beligerancia en contra de lo establecido instituida por Jodorowsky animará a los artistas de esa generación a abrir sus propios frentes, en este sentido una de las manifestaciones más significativas fue el *Mural Efímero en la Zona Rosa* (1967) de José Luis Cuevas, donde el artista satirizaba las pretensiones de continuidad del muralismo, proponiendo un mural creado en dos semanas en la azotea de un edificio, en una zona reservada a vallas publicitarias. El *mural* fue realizado por un pintor de brocha gorda bajo su dirección, con la intención de ser destruido después de un mes. A modo de *happening*, la obra aparecía tapada para crear más expectativas en la entonces zona bohemia de la ciudad, donde jóvenes y curiosos se iban congregando en la fecha señalada para el evento. La acción del artista atrajo una gran atención entre los asistentes y fue ampliamente comentado por la prensa nacional y extranjera. Por primera vez el arte efímero aparecía enfrentado al ya gastado muralismo oficial con vocación de perpetuidad. En su crónica de la inauguración del supuesto mural, Monsiváis (1970, p. 82) escribió:

Cuevas, desde lo alto, contempla a la multitud. El tiempo de la develación, de la revelación. El Mural Efímero va apareciendo ante la sorpresa, la ira, el relajo, el asombro. Allí están los grandes trazos de Cuevas, desafiando, incitando. La gente aguarda algo especial, música o discurso, la diversión que se prolongue. Cuevas permanece un instante más. Desaparece. Los curiosos se desconciertan, se decepcionan. Nunca se les hubiese ocurrido que un *mural efímero* fuese simplemente un mural.

El acontecimiento tuvo gran difusión, ya que fue recogido por las cámaras de la televisión

mexicana⁹⁶ convirtiéndose en un acto generacional y un símbolo de los tiempos, de toma de posición y de concienciación de lo que acontecía en el mundo, puesto que en su temática aludía al pueblo de Israel, sacudido esas fechas por la guerra de los Seis Días.

Siguiendo con las acciones pioneras que inspirarán el arte-acción contemporáneo en México, es obligado citar a Felipe Ehrenberg (1943-2017), considerado como el padre del conceptualismo mexicano, quien desarrollará desde la década de los 60 lo experimental desde sus múltiples facetas de artista, cronista, profesor, editor, actor, político o gestor, tanto acercándose a la alta cultura como a la popular. Muchas de sus propuestas fueron tan polémicas que cambiaron el rumbo del arte en México. Cuauhtémoc Medina le califica en la escena cultural mexicana como *imposible de evadir*, afirmando que:

Ehrenberg es decisivo en encarnar la función del activista verbal-performático-visual que, desde una variedad de reclamos contraculturales, se ha dedicado a perturbar la santa paz de un medio artístico provinciano, exclusionario y mustio (Medina, 2008, p.7).

Por su parte, Marta Ramos sostiene que la importancia de Ehrenberg radica en que a través de formas renovadoras el artista redefinirá y reivindicará el papel social del arte. Ramos afirma que esta postura de cuestionamiento y de resistencia ante cualquier imposición está presente en todas sus incursiones tales como sus acciones críticas contra las instituciones, la búsqueda de nuevas formas de relación entre artista y público, o las que indagan los imaginarios latinoamericanos en sus vertientes más populistas e irónicas, en las que reivindica, además de la lucha contra la violencia y marginalidad, la riqueza del anti-arte y el anti-gusto (Ramos, 2015).

Ehrenberg realizará su primera *performa*⁹⁷ en 1967 como parte de la inauguración de su exposición *Kinekaligráfica* en la galería La Pérgola de Ciudad de México. El artista la calificó como una anti-conferencia que tituló *Porqué pinto como pinto (performance antifactum)*, la cual consistiría en la explicación de su concepción de la pintura y de la muestra que inauguraba. Aparecía vestido con ropa de oficinista que no era de su talla y una corbata sucia, su alocución tenía lugar desde lo alto de una escalera y entre parrafadas iba rigiendo

⁹⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5-vcEB38b98>

⁹⁷ Término inventado por él frente al inglés performance.

las reacciones del público con unos carteles indicadores: ríen, aplaudan, pongan gesto triste o asómbrense. Tanto su posición de superioridad desde la escalera, como el control de las reacciones de la audiencia, iban dirigidas de manera irónica al dirigismo estatal en los aspectos, teóricamente independientes, de la creación artística.

A estas nuevas manifestaciones artísticas que conducirán a un cambio de mentalidad, se unirá la influencia de los eventos europeos. El espíritu de lucha del mayo francés se extenderá rápidamente provocando en la nueva sociedad mexicana un alto grado de politización, incluyendo frecuentes protestas callejeras y la proliferación de grupos de izquierdas. Sin embargo, las manifestaciones eran consideradas actos subversivos y como tal eran contestados por las fuerzas del orden, hasta el punto de desembocar en la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco que igualmente derivó en el encarcelamiento de estudiantes y en el exilio de profesores e intelectuales. La matanza y sus posteriores represalias cambiaron dramáticamente la relación entre el estado y la sociedad, generando una importante corriente de rebeldía donde surgirán muchos artistas cuya actividad estaría ligada a movimientos reivindicativos, tanto sociales como políticos. A partir de esta rebeldía se formarán colectivos de trabajo de todas las disciplinas, de donde saldrán los primeros performances propiamente dichos. La temática de las primeras acciones estaban en su mayoría vinculadas a la lucha por la libertad de expresión, a las reivindicaciones democráticas y las protestas contra el autoritarismo (Alcázar, 2005) y como no, a la liberación de la mujer.

Esta corriente de creadores inicia un proceso ya marcado por Duchamp, orientado a eliminar el objeto artístico en sus modalidades tradicionales para ser desplazado por la idea. El arte no objetual culminará el proceso de la desmaterialización del arte dando paso al *arte posobjetual* que romperá las estructuras tradicionales para salir a la calle, convertirse en un arte efímero y diluir la autoría al primar el trabajo en equipo. Estas manifestaciones artísticas rebeldes, lúdicas e irreverentes darán lugar a lo que Rancière denomina *modernidad estética*, una revolución que el autor justifica en que ya no se construyen obras que pertenecen a un mismo campo de experiencia (como pretendía el muralismo) sino a partir de un momento de la historia: “los creadores construyen un tejido de experiencias sensibles que responden a formas de vida común en pos de la creación de espacios de libertad” (Rancière, 2018, p.179).

De este modo, la llamada Generación de los Grupos⁹⁸ supuso un antes y un después en la historia del arte mexicano, ya que, a través de su cuestionamiento de la creación y su representación, generan un discurso comprometido con la sociedad que recupera el espacio público al trabajar en las calles y plazas públicas. Podemos afirmar que estos artistas y movimientos pioneros contribuyen al surgimiento del performance contemporáneo mexicano, vinculado desde sus orígenes al activismo y la reivindicación. Es en el contexto social y artístico de los Grupos donde aparecerán las primeras manifestaciones de arte feminista.

5.6. Preludios del performance feminista mexicano

Las innovaciones de la Revolución Mexicana⁹⁹ pronto cayeron en el olvido, de nuevo la sociedad patriarcal posrevolucionaria recuperaría para la mujer el papel acorde con sus patrones culturales decimonónicos, es decir, como ama/esclava del hogar, al servicio del hombre y de la maternidad. Este rol histórico, como apunta Julia Antivilo en su tesis *Arte Feminista Latinoamericano* (2013) se vería reforzado por las florecientes repúblicas que asignarán a la mujer un valor patriótico en pro de la consolidación de los estados-nación, los cuales exigían *dar hijos para la patria* (Antivilo, 2013). De esta forma, los nuevos estados adoptarán a la mujer como emblema de su modelo modernizador, ya que darán a su papel abnegado de *ángel del hogar*¹⁰⁰ un matiz moralmente superior al designarlas como el cimiento de las nuevas identidades nacionales. Este ideal femenino no haría más que perpetuar la condición de subordinadas que no se vería transformado hasta la incorporación de la mujer al trabajo asalariado. Virginia Woolf se revelaría ante este reparto de roles y planteará uno de los temas cruciales de las reivindicaciones feministas en las sociedades contemporáneas, la conciliación de tareas familiares y profesionales afirmando que *hay que matar al ángel del hogar* (Wolf, 2017), es decir abandonar el rol de

⁹⁸ Entre los que hay que destacar Tepito Arte Acá, Taller de Arte e Ideología, Proceso pentágono SUMA. Peyote la Cía, la Perra Brava, El Colectivo, Mira, el No-Grupo (con Maris Bustamante), Germinal, Marco, Poesía Visual, Tetraedr, H2O/HaltosOmos (coordinado por Ehrenberg) y los Pijamas a go-gó (Alcázar-Fuentes 2005:153).

⁹⁹ Donde la mujer tuvo que asumir parte del rol masculino tanto en el hogar como en el trabajo, sustituyendo a padres, hermanos o maridos que permanecían ocupados en la lucha armada.

¹⁰⁰ La imagen femenina difundida en la literatura del siglo XIX fue la de "ángel del hogar", avalada por un rígido sistema patriarcal de valores. Este estereotipo angelical serviría en realidad para justificar la obediencia y el sometimiento de la mujer como estrategia para preservar la institución burguesa más preciada, la familia, a la que llegaría por el matrimonio y la maternidad.

la feminidad atribuido por la sociedad a las mujeres, basado en la atención el espacio doméstico, para dedicar tiempo al desarrollo intelectual y profesional. En definitiva, la autora también animaría a cuestionar la atribución de los estereotipos tradicionales a los géneros.

El arte feminista en México hace su aparición dentro del contexto arriba mencionado de *Los Grupos*, las artistas propugnaban por crear un arte combativo, movidas por las necesidades concretas surgidas del enfrentamiento con la realidad del país. Aunque no es objeto de este apartado hacer un repaso cronológico de las performanceras mexicanas¹⁰¹ nos interesa destacar aquellas que están más afectadas por el acervo cultura propiamente mexicano, ya que, a pesar de que en las corrientes y movimientos feministas de México hubo influencia de los movimientos internacionales procedentes de Estados Unidos o de Europa, sus marcos teóricos no son comparables debido a las grandes diferencias sociales que los separan. En el caso de México tanto las rígidas estructuras políticas como la arraigada tradición patriarcal no permitiría como en otros países, canales de participación alternativos para los ciudadanos y los pocos que había, eran canales manipulados por el estado.

A partir de la década de los 70 surge formalmente el feminismo en México. Se le conoce como *Nueva Ola* o como *Neofeminismo Mexicano* (Lau, 2000) y aparece a raíz de la concienciación de la ciudadanía surgida a partir de las demandas de democratización generada por los movimientos de protesta del 68. También hay que mencionar que la reivindicación feminista se vería impulsada por la realización de la conferencia de Naciones Unidas del *Año Internacional de la Mujer* en 1975, lo que crearía una conciencia de lucha de la clase femenina por sus derechos. Igualmente, pesará la influencia del feminismo estadounidense ya que el libro de Betty Friedan, *La mística de la feminidad* (1965), recalaría en los ambientes intelectuales mexicanos ejerciendo una gran influencia. Habrá otros factores sociales que propiciarán la participación femenina en la sociedad, tales como como el masivo ingreso de la mujer en el mercado laboral, el aumento de mujeres que accedían

¹⁰¹ Ya realizado de manera exhaustiva por Villegas Morales (2001), Mayer (2004) o Alcázar (2016)

a la educación superior y sobre todo, la conciencia de libertad sexual, alentada por el definitivo desarrollo de métodos anticonceptivos baratos y accesibles.

Hay que destacar igualmente la influyente obra de la ensayista Rosario Castellanos (1925-1974), pionera escritora feminista cuyas teorías pronto encontrarán eco entre las mujeres. Castellanos centraría su pensamiento en los temas que a ella misma le afectaban y que aparecen no solo en sus ensayos sino también en sus cuentos y novelas. Entre ellos destacan la condición entre *explotador y explotado*, planteando abiertamente los principios que privaban a la mujer de ser un agente activo en una cultura dominada por los hombres. También es necesario mencionar la nueva valoración surgida en México en la década de los 80 de la obra pictórica de Frida Kahlo, el gran reconocimiento de su trabajo obtenido en Estados Unidos animará a las mexicanas a retomar su lenguaje plástico, ya que en sus obras conjugaba distintos elementos de simbología claramente feminista. En México, Kahlo se convertiría en un personaje sumamente popular, no solo en el medio artístico ya que celebrará grandes muestras de su obra, sino también a través de edición de libros, obras teatrales y películas sobre su vida. El espíritu libre de Frida Kahlo influyó en las creadoras contemporáneas tanto en su producción plástica como en la reivindicación de la participación de la mujer en el medio artístico (Villegas, 2001).

En la primera etapa del nuevo feminismo mexicano surgen pequeños grupos formados principalmente por mujeres de sectores medios o universitarias, las cuales buscan construir una conciencia feminista dada la importancia que tenían los asuntos relacionados con su sexualidad y su vida privada en el ámbito público, por ello, dentro de los círculos académicos se adoptaría el conocido lema *lo personal es político*. El concepto empieza a fraguarse en EU por el *Women's Liberation Movement* a finales de los 60, feministas de la época ya empezaban a hablar de la importancia de la esfera privada y de lo personal como un modo de discriminación contra las mujeres. A raíz del artículo *The Personal is Political*, escrito por Carol Hanish en 1965, animaría a las mujeres a unirse para adoptar posturas concretas sobre temas de interés social, entre otros, se alzarían en contra de la guerra de Vietnam, contra el la sociedad de consumo, por los derechos de los afrodescendientes o por el conservadurismo vigente, heredado de los años 50.

Los movimientos por la liberación de la mujer calaron pronto en todas las sociedades, aunque en cada una tendría sus propias peculiaridades. La principal activista y precursora

del arte feminista mexicano será Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954) quien cursaría Artes Visuales en la Academia de San Carlos y más tarde viajará a Estados Unidos (1978) a estudiar en el *Feminist Studio Workshop* de Los Angeles, en *The Woman's Building*, para obtener más tarde un máster en Sociología del Arte en el Goddard College con su tesis, titulada *Feminist Art: an Effective Political Tool* (Arte Feminista: una efectiva herramienta política). Mayer entraría en contacto con creadoras que integraban el trabajo artístico con el político, tales como Suzanne Lacy o Leslie Labowitz. Lacy era discípula de Judy Chicago y Miriam Schapiro, pioneras del arte feminista estadounidense, por su parte Labowitz fue alumna de Joseph Beuys, miembro destacado del grupo Fluxus, quien iniciaría el trabajo artístico de procesos y de intervención directa en la sociedad. Todas estas corrientes incipientes serán llevadas a México por Mayer, conectando así los movimientos más avanzados de expresión y activismo con la problemática mexicana.

Como ejemplo notable de esta primera época cabe destacar una performance-manifestación celebrada en mayo de 1979 y organizada en protesta por la muerte de miles de mujeres a consecuencia de los abortos clandestinos, donde participarían tanto artistas como feministas, exigiendo no solo el acceso al aborto libre y gratuito sino también el derecho a la elección de una maternidad voluntaria. La acción consistió en que 150 feministas llegarían al *Monumento a la Madre* en Ciudad de México vestidas de luto para depositar una corona conmemorativa con flores moradas (color internacional distintivo del movimiento por la igualdad de derechos) y adornada con utensilios usados para provocar abortos clandestinos, como hierbas, medicamentos, ganchos y agujas de tejer.

Al acabar sus estudios, Mayer regresa al San Carlos como profesora para impartir el curso *La mujer en el Arte*, donde pone en práctica la experiencia adquirida en el *Feminist Studio Workshop*¹⁰² organizando grupos integrados tanto por artistas, como por historiadoras y feministas de diversas profesiones con objeto de investigar la situación de las mujeres creadoras en México, a profundizar en los aspectos teóricos del arte feminista y a desarrollar trabajos artísticos a partir de las técnicas aprendidas. En 1983, deciden constituirse formalmente como grupo de arte feminista. De aquí surgirá el primer grupo

¹⁰² Un proceso narrado por la propia artista en conversación privada.

mexicano en defensa de la mujer y sus derechos que se llamará *Tlacuilas y Retrateras*.¹⁰³ Le siguen muy de cerca la creación del grupo *Polvo de Gallina Negra* y más tarde *Bio-Arte*. Esto serían los tres colectivos pioneros en mantener una posición política abiertamente feminista y, aunque colaboraron en algunas acciones de manera conjunta, cada uno de ellos destacó con sus propias especificidades.

Como proyecto principal, el grupo *Tlacuilas y Retrateras* decidió desarrollar la temática de *La fiesta de los quince años*, un rito muy arraigado en la sociedad latinoamericana que marca el paso a la mayoría de edad femenina, es decir, significa que la adolescente ya está en edad casadera. Esta ceremonia, donde la protagonista aparece vestida de princesa acompañada de sus damas de honor, pasea en carroza o baila un vals con su padrino al son de una orquesta, será uno de los momentos que marquen tanto para ella misma como para la sociedad patriarcal el estereotipo de su identidad genérica, es decir la adolescente ya está preparada para contraer matrimonio, para llevar un hogar y para ser madre.

El proyecto de *La fiesta de quince años* fue presentado en agosto de 1984 en San Carlos con la colaboración de los tres grupos así como de otros creadores, aunque distaría mucho de la tradicional celebración ya que las artistas lo dotarían de un significado especial. Un proyecto que daría comienzo meses antes a su realización ya que los grupos harían una labor previa para recabar la participación de los miembros de la comunidad, desde los vecinos, hasta críticos, artistas de distintos ámbitos y los medios de comunicación. El día de la acción aparecía preparado un peculiar escenario, la propia Mayer relata la experiencia¹⁰⁴: “una réplica de la *Victoria de Samotracia* enterrada en hielo seco recibía a los invitados de la fiesta, la escultura fue vestida como la protagonista de la fiesta y rodeada de hielo seco. Ya en el baile, las damas de honor vestían cinturón de castidad, otras llevaban el miriñaque¹⁰⁵ a la vista, o traían huellas de palmadas sobre su ropa, como si hubieran sido

¹⁰³ *Tlacuilas y Retrateras* estuvo integrado por las historiadoras Karen Cordero y Nicola Coleby, Ana Victoria Jiménez, fotógrafa y editora, la promotora cultural Marcela Ramírez y las artistas Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores y Consuelo Almeida y (Mayer 2004).

¹⁰⁴ Consultar dicha acción en: <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/28-la-fiesta-de-xv-anos-del-grupo-de-arte-feminista-tlacuilas-y-retrateras>

¹⁰⁵ El miriñaque, también llamado armador o crinolina, fue una forma cónica a modo de falda rígida que era utilizada a lo largo del siglo XIX que por las mujeres acomodadas. Se usaba debajo del vestido para darle volumen, es decir para dotarlo de una característica de la que adolecía.

víctimas de una paliza. Por su parte el grupo Bio-Arte¹⁰⁶ llevaría a cabo la performance *Nacida entre mujeres*, cuya propuesta hacía referencia a los cambios biológicos de la adolescentes y donde sus componentes crearon unos insinuantes vestidos de quinceañera de plástico, vestuario que consideraban el adecuado para esa ocasión ya que ponía en evidencia el cuerpo de la mujer. Durante el performance, dos de las artistas «destapaban» a una tercera que aparecía desnuda, como recién nacida, en alusión al condicionamiento socio-cultural de la fiesta. Por su parte los artistas Eloy Tarcicio, Robin Luccini y María Guerra realizaron un rotundo performance en el que se vistieron con bistecs de carne cruda, criticando así que, si bien la celebración tuvo sus orígenes en antiguos rituales, actualmente estaba rodeada de frivolidad.¹⁰⁷ La acción de *Polvo de Gallina Negra*¹⁰⁸ contaría además con la participación con Rubén Valencia y Víctor Lerma y se llamó *Las ilusiones y las perversiones*. Mientras Lerma y Mayer se besaban delante de un corazón de tela, Bustamante llevaba un vestido que dejaba su sexo al descubierto y que su partner Rubén le desprendió dejando correr un hilo de sangre, representando así el amor romántico y el perverso que se sucederían como escenas inevitables de la futura casada, prediciendo los malos tratos como parte intrínseca de la convivencia matrimonial. A pesar del éxito de público y de participación de artistas, la prensa no supo catalogar el evento, incluso criticando a las performeras como “malas actrices”. El agotamiento y la incomprensión obtenida fueron causa de la disolución del grupo *Tlacuilas y Retrateras* (Mayer, 2004).

Ante el interés de producir piezas de manera colectiva, Mónica Mayer y Maris Bustamante seguirán trabajando juntas de forma continuada bajo el nombre de *Polvo de Gallina Negra*, considerado como el primer grupo mexicano propiamente feminista. Entre sus objetivos se encontraba el análisis con que los medios de comunicación trataban la imagen de la mujer y la producción de contra-imágenes para cambiar los modelos a los que estaba sometida bajo un sistema patriarcal y animar a la participación de la mujer en el arte. Otra

¹⁰⁶ Integrado por Rose Van Lengen, Roselle Faure, Nunik Sauret, Laita y Guadalupe García.

¹⁰⁷ Esta idea sobre el derroche y la frivolidad de las grandes celebraciones sería retomada más tarde por Lady Gaga que en 2010 se presentó a recoger su galardón de los VMA's con un traje hecho con filetes crudos de vaca.

¹⁰⁸ Formado por la propia Mónica Mayer y por Maris Bustamante

de sus características era tomar la idiosincrasia mexicana, lo popular, el imaginario y el lenguaje para incorporarlo a sus reivindicaciones, usándolo a través del humor típico mexicano, a veces un poco negro, con mucho juego de palabras y de dobles sentidos.

La obra más ambiciosa de *Polvo de Gallina Negra* fue un proyecto visual desarrollado a lo largo de varios meses de 1987 y se llamó *¡MADRES!*. Mayer y Bustamante lo plantearon como una forma de *integrar la vida y el arte* por lo que su primer paso fue quedarse embarazadas al mismo tiempo, según describe Mayer (2004) *para entender el tema a fondo*. El proyecto contó con un ciclo de treinta conferencias sobre la imagen sexista de la mujer en los medios masivos y en el arte, así como de las condiciones de producción de las artistas contemporáneas. Tras realizar algunas acciones encaminadas a destruir el estereotipo de la madre, fue su aparición una cadena de televisión lo que definitivamente daría gran visibilidad a sus argumentos. En un programa de máxima audiencia, las artistas se presentaron con barrigas postizas para exagerar su estado de gestación, iban ataviadas con delantales comúnmente utilizados por las amas de casa mexicanas de la clase trabajadora. Tras contar el motivo de su investigación, hicieron partícipe de la maternidad al presentador, poniéndole una tripa postiza, un delantal y una corona con la que le proclamaron “reina del hogar y madre por un día”. El conductor del programa participó divertido en esta performance, obteniendo una respuesta de la audiencia casi unánime: los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. La propuesta de una maternidad voluntaria y sometida a un concepto diferente al asignado socialmente, rebasaba entonces el mero hecho de decidir el vivir la maternidad en un modo alternativo. Con la idea de decidir sobre el cuerpo, sacándolo de sus marcos regulatorios, apoyaban las demandas de los grupos feministas que desde los setenta lucharon asiduamente en contra de la penalización del aborto. Con esta acción *Polvo de Gallina Negra* preconizaría que adueñarse del cuerpo era un acto de autoafirmación política femenina, ya que *en y sobre* el cuerpo femenino habían operado los discursos de vigilancia y opresión patriarcal hacia las mujeres. La maternidad simbólica, como mecanismo de regulación del género y mito sagrado del imaginario mexicano es aquí sometida a una revisión, a una crítica sobre los guiones y estereotipos establecidos. La ridícula idea de que un hombre vistiera delantal y estuviera “embarazado” venía a subvertir de modo sutil los modelos femeninos asignados por la norma heterosexual. Rosana Blanco (2011) señala además que con la decisión de embarazarse

para trabajar sobre la maternidad, estas artistas rompieron con la dicotomía de los espacios públicos/privados y con la dicotomía de arte/vida relacionándolos de forma directa. Ambas concepciones quedaron subvertidos a una ficción, el embarazo en esta acción plástica es convertido en un proyecto que las artistas planifican y dirigen a su conveniencia; asimismo, es un proyecto con el cual experimentan y se evaden de cualquier poder externo que buscara controlar su proceso de gestación/producción. Las protagonistas deciden gestar no por imposición de su modelo de mujer, sino para hacer una investigación sacando de contexto el estereotipo de madre entregada y sacrificada a la causa de su destino.

El proyecto *¡MADRES!* daría pie para que muchas jóvenes artistas incluyeran en sus corpus de trabajo las reivindicaciones feministas cada vez de manera más directa y con mayor crudeza.



Fig. 21 - Polvo de Gallina Negra. *¡MADRES!* (1987).

En resumen, podemos considerar que estas primeras acciones cuestionando los roles de género se sirven de lo que Judith Butler denomina *des-identificación* (1993) para poner de manifiesto las consecuencias que se derivan de la experiencia de pertenecer a una categoría identitaria o significativo político de ser *mujer*. Un significativo construido en el caso de México primero históricamente (colonización, mestizaje, religión) y más tarde por su propia configuración social (identidad, heteronormatividad hegemónica) respaldada por la representación de los grandes murales, como por el cine, o la televisión (culebrones). El performance art mexicano ha actuado desde dentro de estos discursos y sus sistemas de representación para descomponer el binarismo y la jerarquía de género, poniendo de

relieve su inconsistencia y la manipulación en favor de las estructuras de poder que subyace en ellas.

5.7. Narrativas y contra-narrativas a los estereotipos de mujer mexicana

Los roles que la sociedad ha atribuido a las mujeres se verán perpetuados en el imaginario colectivo por los estereotipos, en este caso, además de los de vírgen, madre y víctima, estarían los de prostituta y mujer fatal. En el campo de las artes visuales, la perspectiva de género involucra el análisis de la representación de la identidad femenina dentro de sus múltiples discursos. Esta nueva forma de analizar la historia del arte, conlleva una visión crítica de la representación de las mujeres dentro de la tradición artística de México. El rol de mujer fatal ha sido fijado fundamentalmente por el cine, representado por mujeres guapísimas con cuerpos esculturales, usados como una herramienta única para salir airoso de cualquier situación o para someter a los hombres. Como ejemplo de ello, a continuación analizaremos una representación tradicional del estereotipo de la mujer voluptuosa y sexual.

La sensualidad ha sido un recurso ampliamente explotado en la historia del espectáculo mexicano, mientras el arma de Cantinflas era la palabra o el de Tin Tan la vestimenta, para las mujeres era el físico, la capacidad de seducción o el movimiento provocativo lo que más las caracterizaba. El llamado *Cine de Rumberas* representó una visión del mundo de las trabajadoras de la noche que enfrentaba la represiva moral puritana con el éxito de los espectáculos frívolos. Se trataba de un género sobre la vida melodramática de estas mujeres, obligadas a prostituirse por alguna mala pasada del destino y a mezclarse con proxenetas y mafiosos, donde la pecadora solo sería redimida a través de sus artimañas seductoras o de los bailes exóticos. Como ejemplo citaremos una escena del emblemático film *Han matado a Tongolele* (1948) de Roberto Gavaldón, protagonizada por la famosa rumbera Yolanda Torres, un mito de la cultura popular mexicana, quien gracias a su exotismo y a través de sus eróticos movimientos, lograba doblegar a los hombres a sus deseos. En *La Danza del Tigre*, una de las escenas más famosas de la película, la actriz representa una fiera salvaje que aparece en escena encerrada en una jaula, tras los pases del mago será convertida en una mujer que, una vez liberada de su encierro, tendrá que

enfrentarse a un grupo de indígenas que la persiguen para darle caza, pero la artista iniciará una insinuante danza con la que convence a los salvajes de que no la maten.

Esta secuencia construye la imagen exótica y frívola de la mujer latina como salvaje, sexual y provocadora, alejada de los hábitos occidentales, tan condenados por el cristianismo y estereotipados en tópicos sexualizados, apartándola de cualquier otro rasgo en su personalidad. Igualmente, también fue objeto de crítica debido a la doble moral del público.

Carlos Monsiváis (1978) habló de la ciudad de México de los años cincuenta y de su vida nocturna metropolitana como poseedora de esta doble moral, por un lado de las pretensiones moralistas de la sociedad, de la vigilancia y la censura, es decir, la intromisión de los intereses religiosos ante el conflicto del cuerpo femenino al desnudo, asociado a la mujer nativa y por ende salvaje y fuera de todo convencionalismo. Por otro lado, Monsiváis alude al éxito de estos espectáculos que llenaban a diario sus aforos. El autor atribuye al espectáculo la capacidad de ser “constructor de la cultura popular” y de forjar paradigmas sexuales, generalmente a través del morbo y de la pornografía. Monsiváis (1998, p.16) afirmará: “una sociedad reprimida desde siempre localiza en el espectáculo la mayoría de sus libertades posibles.”

Este estereotipo pasional de la mujer sería a la vez censurado y aplaudido, pero la dejaba en una situación de manifiesta inferioridad. El arte feminista mexicano se ha caracterizado por el cuestionamiento del subalternismo donde se ha situado históricamente a la mujer, subvirtiendo los modelos y sus significados para explicar una posición política contraria.

Frente al modelo de sexualizado representado por las rumberas a través de la danza, la performer colombiana Nadia Granados, *La Fulminante*¹⁰⁹ creará una contra-narrativa, *Danza Macabra* (Fig.21), una acción que fue presentada en México en 2015 en el *Primer Encuentro Internacional Poética de la Acción. Performance, Teatralidad, Cuerpo y Memoria*, comisariado por Josefina Alcázar. La artista aparece en medio de la calle metida en una bolsa de basura negra que deja al descubierto solo sus piernas y sus pies enfundados en altos tacones, mientras una voz de hombre en off le da instrucciones.....“una vueltecita...vota vota... ¿a qué hora sales?...así me gusta, toda una hembra”. La mujer

¹⁰⁹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=44&v=ozXk0EFes&feature=emb_logo

obedece y baila una danza grotesca hasta que pierde el equilibrio y cae por unas escaleras, donde se revuelve en medio de los charcos de agua y la suciedad de la calle. Se vuelve a levantar y sigue con el baile, ahora en un tono más sensual, hasta que cae al suelo abatida por un disparo.



Fig.22 - Nadia Granados. La Fulminante. *Danza Macabra* (2015).

El personaje representado por La Fulminante baila sin enseñar su rostro escondido bajo la bolsa que desdibuja también su silueta, sin embargo en algunos momentos deja ver su cuerpo desnudo siendo forzada a moverlo eróticamente. Lejos de la intención de seducir, su personaje utiliza el porno y los estereotipos femeninos representados por las rumberas para presentar un cóctel inquietante: sexo y violencia, inscrito en una propuesta de gran contenido simbólico, de cómo una mujer anónima que baila una *danza macabra*, es obligada, acosada, violentada sexualmente y finalmente asesinada. Granados denuncia así el cuerpo como espacio usual de la violencia practicada contra las mujeres, alentada por los deseos del hombre, una violencia implícita en el contexto histórico y político de la mayoría de los países de América Latina.

Como hemos visto, los estereotipos responden a imágenes que son elaboradas a través de múltiples aportaciones (literarias, históricas, teóricas o de los medios de comunicación de masas) basados en la precepción que cada cultura tiene del mundo y de la vida. Estas imágenes nutren el inconsciente individual y colectivo, creando representaciones culturales hegemónicas de difícil desarticulación. El feminismo, a través del arte performativo, ha planteado desde sus comienzos tanto procesos de emancipación para la

mujer, en busca de otros sistemas de representación que le dieran mayor libertad, como la desarticulación de la identidad femenina, construida en base a la reproducción de estereotipos que la destinarán principalmente al cuidado de la familia y a la sumisión al hombre.

5.8. Otras desmitificaciones

Al igual que al mito de la Malinche ha sido interpretado con significados distintos a los atribuidos por la tradición, existen otros estereotipos femeninos arraigados en la cultura mexicana gestados por la religión, la historiografía revolucionaria o la tradición popular, cuyo significado ha sido desmitificado por el performance. Nos referimos, dentro del fervor religioso a la Virgen de Guadalupe y como símbolo femenino de la Revolución a la Adelita. A continuación analizaremos brevemente sus subversiones dentro del ámbito del performance art.

Cada año, el 12 de diciembre se celebra el día de la Virgen de Guadalupe, declarada fiesta nacional en honor de la guadalupana, la tradición católica más importante y con mayor culto en México. De acuerdo con la tradición popular, ese día la Virgen se le apareció por cuarta vez al indígena Juan Diego con la petición de que le construyera un templo en el lugar de su aparición, en Tepeyac, un centro de devoción religiosa desde la época prehispánica donde se encontraba el santuario más importante de la divinidad nahua de la tierra y la fertilidad, la diosa Tonantzin. Este sincretismo religioso de pasados yuxtapuestos intentaría conciliar todas las tradiciones religiosas, las indígenas y la coloniales, como describiría Octavio Paz, el mexicano asume una continuidad que se extiende dos mil años atrás (Paz, 1992).

A esta tradición religiosa, el arte acción le sumará otra más, en este caso de carácter profano. En diciembre de 2018 la drag queen mexicana Margaret Y Ya celebraría el día de la Virgen de Guadalupe vistiéndose como ella (Fig.23). Su imagen, compartida a través de las redes sociales, creó gran controversia y suscitó opiniones encontradas. Margaret y Ya en su caracterización aparece envuelta en un manto adornado con barras y estrellas que recuerdan a la bandera americana, subida en un pedestal, está rodeada de bolsas de compra con marcas de lujo como Gucci, Saint Laurent o Sephora, en clara referencia a una celebración que en realidad abre la carrera consumista de la Navidad. Por otra parte, su

acción plantea una subversión de tono feminista ya que, como afirma Julia Antivilo (2013) la arraigada veneración marianista lo que hace paradójicamente es promover una supuesta superioridad espiritual femenina, esta fuerza espiritual sería la generadora de la abnegación, humildad y sacrificio que debe caracterizar a una buena madre. El culto y la celebración masiva de la guadalupana fija así un estereotipo de mujer que Margaret Y Ya deconstruye, considerando que ese fervor masivo no representa el día a día de la sociedad mexicana sino que encierra una perpetuación del machismo. Venerar a una mujer 'virgen' supone darle a la virginidad un carácter propio de la divinidad ya que a pesar de ser madre, no ha perdido parte de su integridad, consagrada como objeto de valor por el patriarcado.



Fig. 23 - Margaret Y Ya. *Virgen de Guadalupe* (2018).

Por otra parte la acción denuncia la transformación de los españoles de la diosa Tonantzin en virgen católica para que los indígenas mexicanos se sintieran identificados y pudieran ser evangelizados a la nueva religión. Esta acción es una metáfora de las fiestas navideñas, cuya *evangelización* consiste en la mercadotecnia de vender más. Una religión que fomenta el consumismo y el materialismo en el último mes del año, una evangelización en suma para la conveniencia del mercado, personificada en una imagen de mujer que representa unos valores caducos y obsoletos. Con esta acción Margaret Y Ya representa una

espiritualidad que invita la desobediencia y subvierte la representación de la divinidad y su adoración, deconstruyendo sentimientos profundamente arraigados en la devoción popular mexicana.

Junto al mito de mujer inspirado en la colonización española, la Malinche y su contrapunto, la Virgen de Guadalupe, existe otro estereotipo puramente mexicano surgido de la Revolución: la Adelita, única presencia femenina en la revolución que ha trascendido al presente. La socióloga mexicana experta en historia de la mujer Gabriela Cano (2011) destaca que en los actos conmemorativos del Centenario de la Revolución Mexicana, acaecidos en 2010, los grandes protagonistas fueron los “héroes machos”, tales como Francisco Madero, Francisco Villa, Emiliano Zapata o Venustiano Carranza, actores de la historia política y militar que prevalece como la narrativa más divulgada del movimiento revolucionario. Cano sostiene que la poca visibilidad de las mujeres en las conmemoraciones se debió al arraigo de la figura de la Adelita como símbolo de la mujer revolucionaria. La Adelita es la figura idealizada de *las soldaderas*, llamadas así las mujeres rurales que realizaban tareas imprescindibles para la supervivencia del día a día de las distintas facciones revolucionarias, tales como la alimentación o la atención médica de los combatientes. A pesar de que algunas soldaderas colaboraron en labores de más alcance y de alto riesgo, la historia militar no se ha ocupado de estudiarlas, quedando sin embargo la figura de la Adelita, una mujer joven y atractiva, sexualmente complaciente, como modelo cultural reiterado por décadas en la memoria oficial de la Revolución. La Adelita sería inmortalizada definitivamente en un corrido mexicano¹¹⁰ que llevaba su nombre y que haría popular Jorge Negrete, cantante y actor emblemático de la Época de Oro del cine mexicano. La imagen de Adelita se hizo popular como complemento del revolucionario estereotípico, definido como valiente, íntegro y con un fuerte poder político y militar, según Cano, su popularización sería decisiva para la invisibilización de las mujeres de distintas clases sociales que participaron como mensajeras, redactoras, propagandistas, espías, o enfermeras en la guerra. A diferencia de Zapata, Madero, Carranza, Villa u otros tantos héroes revolucionarios locales, conocidos por sus hazañas con nombre y apellido, la Adelita

¹¹⁰ Disponible en: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2045288>

no tiene apellido, filiación política o ubicación en algún bando de la contienda, “se coloca en cualquier momento histórico y en cualquier bando, parte de su feminidad radica en que es adaptable a cualquier narrativa revolucionaria” (Cano, 2011, p.14).

¿Ficción o realidad? ¿Existió alguna vez la Adelita? Desde la perspectiva de Eric Hobsbawm (2002) la fuerza y perdurabilidad de la Adelita puede entenderse como una “tradición inventada”, una creación cultural que buscaría inculcar valores y formas de comportamiento a partir de una relación ficticia con el pasado. Como símbolo de la mujer revolucionaria, la Adelita legitimó un orden simbólico de género, donde la dualidad tajante entre las atribuciones a lo femenino y lo masculino prevalecían como norma irrefutable. La tradición dibuja a la mujer como depositaria de lo tradicional y de lo rural mientras que el hombre representa la modernidad urbana ocupando los puestos de poder y de toma de decisión, tanto en el espacio público como en el privado. Las tradiciones inventadas se mantienen en una continuidad ficticia entre el pasado y el presente que en este caso, se manifiesta en la figura mítica de la Adelita en el imaginario del México posrevolucionario, cercana a todos y ubicada en cualquier lugar. Monsiváis (2009, p. 17) con su característico sentido del humor describió así la vitalidad de la Adelita:

Corrieron miles o decenas de miles de versiones sobre la identidad de la verdadera Adelita y, durante una etapa, no había mexicano o mexicana que se respetara carente de un testimonio personal o familiar de Adelita: ‘era una señora que vivía enfrente de la casa de mi mama.....’

Tampoco la Adelita se escapará de una nueva significación. Jesusa Rodríguez, desde el humor mordaz y la parodia política de sus acciones, criticará el papel de la mujer en la historia de México haciendo su propia versión de la soldadera (Fig.24). Rodríguez subvierte y desmantela los discursos legitimadores de la feminidad que reducen a la mujer revolucionaria al estereotipo de la Adelita. En su acción performativa *La soldadera autógena* (1990) Jesusa Rodríguez proclama su manifiesto para una revolución genética y sexual, afirmando que de nada sirven las revoluciones si no cambian las costumbres. Vistiendo con falda aunque ataviada con atributos de revolucionario - caballo, mostacho, sombrero y guitarra - desgranó los “verdaderos” efectos de una auténtica revolución afirmando:

Hoy por hoy, gen por gen, hemos transustantivado nuestro ácido revivonoxinucleido ¡¡ y a simple vista se nos nota que los revolucionarios de hoy somos andróginos!! O séase, que ni hombres ni mujeres, sino que somos hombres y mujeres al mismo tiempo. Dos presentaciones en el mismo envase. Dos personas en un solo cuerpo. Un solo cuerpo vuelto pareja.¹¹¹

La estrategia de la artista al resignificar las figuras femeninas más allá de las tradiciones que le dieron origen, plantea un desajuste en la representación de la mujer desde el imaginario dominante, desmantelando las lógicas de los discursos de este modelo de representación.



Fig. 24 - Jesusa Rodríguez. *La soldadera autógena* (1990).

De nuevo el performance genera una contra-narrativa que propone el reciclaje simbólico de la condición femenina, el manifiesto, a través de la aseveración “dos personas en un solo cuerpo”, reclama la ambivalencia del género más allá del estereotipo de mujer asignado por el repertorio cultural dominante.

Con un aire más moderno, las performeras Nayla Altamirano y Lola Perla también recrearán el personaje de la mujer bélica. Ellas pertenecen a la más reciente generación de artistas cuyas prácticas oscilan entre la academia, las acciones callejeras, la práctica activista, los

¹¹¹ Consultar texto completo del manifiesto en: <http://archivoartea.uclm.es/obras/la-soldadera-autogena/>

proyectos pedagógicos con mujeres indígenas o las colaboraciones con artistas de distintas latitudes. En 2016 en el encuentro de foto-performance intergeneracional organizado en México por Guillermo Gómez-Peña, las dos artistas realizan una acción conjunta haciendo su personal remembranza del estereotipo de la Adelita (Fig.25). Con el sugerente título de *Neoadelitas Revolucionadas*, ambas creadoras muestran su propia interpretación del mítico personaje, las dos visten faldas de la tradición mexicana y en sus torsos desnudos portan cananas, uno de los emblemas de los revolucionarios. Altamirano lleva un machete en la mano mientras Perla sostiene una ametralladora. Las dos se presentan cogidas de la mano y unidas por el pelo formando un triángulo. En el mundo alquímico y esotérico el triángulo representa al sol, la luna, los elementos y los sexos; con la punta hacia arriba es el símbolo del sol, el fuego y lo masculino (espada), mientras que si está invertido es el símbolo de la luna, el agua y lo femenino (copa). Esta forma triangular sería adoptada como señal identificativa de las feministas.



Fig.25 - Nayla Altamirano y Lola Perla.
Neoadelitas Revolucionadas (2016).
Foto: Gabriel Serra



Fig.26 – Soldadera vestidada hombre.
(Foto de archivo).



Fig.27 - Frida Kahlo.
Las dos Fridas (1939).

La forma ya aparecía en una de las obras de Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939) en este caso cerrado por la arteria que unía los dos corazones (Fig.27). El tema de la dualidad, de la presencia dentro de un mismo ser de las dos naturalezas, la femenina y la masculina, será recurrente en la producción de Frida Kahlo, esta es representada a través de *Las dos Fridas* con sus corazones fuera del cuerpo pero unidos por arterias y sangre.

En las neoadelitas del siglo XXI este triángulo representa la solidaridad entre mujeres unidas por la amistad y por las mismas fuerzas a combatir: las imposiciones del heteropatriarcado. Una resistencia compartida a través de la unión de las manos, reforzada a través del cabello,

un atributo que lejos de ser representativo de una feminidad débil y sometida, las empodera y les da seguridad. La potente imagen del fotoperformance creada por las artistas nos remite igualmente a la reivindicación de la participación de la mujer en la Revolución Mexicana, las *Neoadelitas* al mostrar su torso desnudo reclaman la visibilización que les fue negada tanto como mujeres al servicio de la contienda o como guerrilleras en la lucha armada. Las artistas muestran sus atributos femeninos empuñando las armas, aludiendo a la capacidad de la mujer no solo para ser madre o símbolo erótico, sino para igualar cualquier tarea desempeñada por el hombre. Como ya vimos en *Cartucho* de Nellie Campobello la mujer que iba al frente se veía obligada a adoptar el comportamiento del sexo opuesto, solo si se masculinizaban escondiendo sus formas (Fig. 26) podían cumplir los requisitos de la vida militar, la redención de *lo femenino* se producía adoptando caracteres propiamente masculinos, reconocidos como los únicos capaces de luchar por una causa.

Las neoadelitas subvierten y dismantelan así los discursos legitimadores de la feminidad, existe una dualidad sí, pero como ya plasmaría en su manifiesto Jesusa Rodríguez o en su pintura Frida Kahlo, el cuerpo de la mujer encierra esa dualidad que tan obstinadamente separa el patriarcado que atribuye a la Adelita un carácter anónimo, femenino, complaciente y sexuado, frente al revolucionario, conocido con nombre y apellido y elevado a héroe y protector.

Una vez más podemos apreciar que las performereras ofrecen su peculiar resistencia a los estereotipos, con la reivindicación de un nuevo papel para la mujer en la sociedad a la vez que demandan una visibilidad sistemáticamente ocultada. Las neoadelitas ya reclaman abiertamente un papel que les ha sido negado, frente a la simbólica representación de Rodríguez o a la poética de Kahlo, en esta acción las dos mujeres se presentan de una manera descarada, luciendo sus atributos, como parte de la fuerza que les otorga una feminidad poderosa, con la supremacía de las armas o la fuerza que les une al enfrentar un enemigo común.

5.9. Teorías sobre feminismos subalternos

El feminismo contemporáneo es uno de los campos de estudio que ha estado sometido a una mayor transformación y crítica en sus áreas teórico-prácticas ya que no ha dejado de crear estrategias activistas para poner en cuestión a las mujeres. Un género tipo, entendido como una personalidad biológica predefinida, esto es, construido sobre el estereotipo femenino y eurocéntrico de ser blanca, heterosexual, sumisa y de clase media.

Del cuestionamiento de estas características surgirán los *nuevos feminismos*, unos proyectos colectivos de transformación pensados para el siglo XXI. Las nuevas teóricas del feminismo orientarán su análisis hacia las mujeres tradicionalmente relegadas al margen y su objeto será combatir las causas que producen las diferencias propiciadas por la clase, la raza y el género.

Como señala Beatriz Preciado (2007) en su ensayo *Mujeres en los Márgenes* estos feminismos disidentes se harán visible a partir de los 80, cuando en sucesivas oleadas críticas, los sujetos excluidos por el feminismo convencional, empiezan a denunciar la represión de sus opciones alternativas frente a las opciones tradicionales y dominantes, los cuales, según la autora, han llevado a un feminismo puritano que ve en las diferencias culturales, sexuales o políticas, amenazas a su creación occidental y normativa de lo que *debe ser* una mujer. Esta transformación del feminismo tendrá lugar a través de sucesivos enfoques que de manera transversal y simultánea cuestionarán el carácter universal de la llamada *condición femenina*. Los iniciadores de estos cambios se debe sobre todo a teóricos gays y teóricas lesbianas como Michael Foucault, Monique Wittig, Michael Warner o Adrienne Rich, quienes definirán la heterosexualidad como un régimen político y un dispositivo de control que transformará en patología la resistencia a la normalización (Preciado, 2007).

Entre los feminismos disidentes cabe destacar distintas tendencias, Judith Butler (1990) y Judith Halberstam (2008) insistirán en que las diferencias genéricas se normalizan a través de procesos culturales. Por su parte Donna Haraway (1984) y Anne Fausto-Sterling (2006) cuestionarán la existencia de dos sexos como realidades biológicas independientemente de los procesos de construcción de la representación. Igualmente, se escucharán las voces de crítica de los matices racistas del feminismo blanco y colonial, representado por Angela Davis (2004), Gloria Anzaldúa (1987) o Gayatri Spivak (1999) que harán visibles los

proyectos del feminismo negro, poscolonial o de la diáspora, los cuales obligarán a pensar el género en su relación con las diferencias geopolíticas de raza, clase y migración. La situación específica de la mujer tercermundista será definida así por la teórica india:

....entre el patriarcado y el imperialismo, entre la constitución del sujeto y la formación del objeto, lo que desaparece es la figura de la mujer, pero no esfumada en la nada, sino que ella sufre un violento traslado basado en una figuración desplazada de "la mujer del Tercer Mundo" atrapada entre la tradición y la modernización (Spivak, 1999, p. 226).

Por su parte, la producción ideológica del feminismo latinoamericano se vería inspirada en un principio en el pensamiento y el programa político del feminismo hegemónico, acusado más tarde de no representar la realidad de *todas* las mujeres. Desde la década de los 80 otras feministas nativo-americanas, asioamericanas, afroamericanas, chicanas y latinoamericanas han venido defendido la etiqueta social y académica de *mujeres de color*¹¹² como reivindicación al racismo, clasismo e imposición heterosexual dentro del movimiento feminista anglo-europeo. Reconociendo en un primer estadio sus lazos históricos con los países colonizadores, despertaron a la conciencia de pertenecer al tercer mundo para reclamar la especificidad cultural como premisa básica para establecer un diálogo intercultural no jerárquico. La activista y filósofa chicana Gloria Anzaldúa (1987) iniciaría este nuevo diálogo con su libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, un texto híbrido tanto por su marcado acento político como por su forma, donde se entrelazan autobiografía, ensayo y poesía con una escritura que usa de manera alternativa las lenguas que definieron las experiencias vividas por Anzaldúa: mexicano norteco, inglés, español, náhuatl y otras lenguas originarias, usadas para producir un nuevo discurso crítico que celebra las múltiples identidades donde los sujetos fronterizos se reconocen y que dan forma a la conciencia de lo que Anzaldúa llama la *Nueva Mestiza*. La autora propone un nuevo sujeto que define como heterogéneo, marginal y de herencia indígena; una mujer de color, lesbiana y habitante de la frontera, cuya identidad se construye a partir de sus luchas y de su origen racial, lingüístico e histórico. El reconocimiento de esta *nueva mujer*

¹¹² El término mujeres de color surge en EEUU para designar a las víctimas de la discriminación racial, como un término global en contra de las múltiples opresiones que sufrían. Mujeres de color es una denominación adoptada por las mujeres subalternas víctimas de cualquier tipo de dominación y apunta a una coalición entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras, aborígenes, chicanas, mexicanas y cualquier otra víctima de la opresión colonial.

pondrá en tela de juicio la universalidad heteronormativa, patriarcal y excluyente. Este texto iniciara una nueva orientación de la ideología feminista en relación con los procesos colonizadores.

5.10. Conclusión

En este apartado hemos hecho un recorrido por alguno de las teorías de feministas y de género y su impacto en el performance art. Con el axioma “la mujer se hace” de Beauvoir se inicia en los años 50 una revisión de los roles atribuidos a la mujer por la tradición cultural, representadas principalmente como señoras del hogar, madres y esposas. Los Estudios de la Mujer vendrían a reclamar más espacio para ellas en el terreno profesional, para más tarde incidir en los aspectos intelectuales. La definición de patriarcado preconizada por Millett se verá incorporada al léxico feminista para dar paso a las perspectivas de género de la década siguiente, una ruptura importante que unirá a la lucha por los aspectos sociales y profesionales, el reconocimiento de las múltiples identidades sexuales. Así, el feminismo hegemónico perderá poder para dejar espacio a los feminismos disidentes o periféricos, los cuales vendrán a incorporar los parámetros de clase, raza y género frente a los estereotipos euro-americanos que seguirán teniendo como modelo a la mujer blanca, heterosexual y de clase media.

En México la situación real de la mujer será ignorada por un estado que se servirá de su idealización para reflejarla en los murales realizados por los artistas cercanos al régimen, más que para atender su problemática y reivindicaciones. Un arte oficial que será contestado por creadores como Jodoroswky, Cuevas o Ehrenberg proponiendo nuevas formas de expresión en contra del arte dirigido por el estado. Un hecho que marcará las reivindicaciones de libertad política y social por parte de los creadores y por añadido la lucha por la liberación de la mujer, será a raíz de la matanza de Tlatelolco cuando se abrirá definitivamente una fractura entre sociedad y estado. A partir de los 70 y lastrado por el peso del nacionalismo cultural, distintos colectivos de artistas buscarán la manera de desarrollar un arte independiente y propio que dialogara con el resto del mundo. Será Mónica Mayer la verdadera precursora del arte performativo feminista ya que llevaría a México las más avanzadas teorías desde el *Feminist Studio Workshop* que pronto serían adaptadas a la realidad social mexicana.

El performance art se manifestará definitivamente como un arma de denuncia política y de reivindicación del rol femenino, marcado por estereotipos tan arraigados en la mentalidad mexicana como son la sensualidad latina, la mística religiosa o la subalteridad de la mujer combatiente. Hemos elegido para cada uno de estos supuestos alguna de las representaciones más significativa: la Tongolele, la Virgen de Guadalupe o la Adelita y las hemos enfrentado a las interpretaciones críticas de destacadas representantes del performance para demostrar que se nutren de los estereotipos para construir puentes a otras realidades coincidentes con su experiencia personal y con el mundo contemporáneo.

Con esto podemos concluir que desde sus primeras manifestaciones el performance art en México tiene una vocación de revisión y de ruptura con los supuestos que se dan por válidos, bien por imposición del estado o por la propia sociedad. La disidencia y el planteamiento de opciones alternativas serían por tanto dos elementos a destacar en el arte performativo mexicano que como hemos podido comprobar, ha estado siempre vinculado a las reivindicaciones sociales, especialmente a las referidas a los derechos de la mujer.

Capítulo 6. - Representación y subversión de género

6.1. Introducción

Como venimos argumentado, el arte performativo es una disciplina construida sobre el propio cuerpo de la artista y bajo sus propias subjetividades, es por tanto lógico que las represiones, reivindicaciones y conflictos de la mujer sean ampliamente representados por las artistas en sus prácticas. El performance y su capacidad de denuncia han contribuido a esta lucha desde sus orígenes ya que a través de acciones bien conceptualizadas es capaz de hacer que el público empatice con situaciones concretas y adquiera conciencia de las cuestiones abordadas, como pueda ser la los distintos planteamientos en torno al género. De este modo el performance es capaz de transmitir al espectador el horror de una circunstancia con acciones reales y precisas, como hemos visto en la práctica de Teresa Margolles o de Lorena Wolffer, concienciando de situaciones que atañen especialmente a la mujer. Por lo tanto, no es de extrañar que esta praxis artística esté vinculada con el activismo feminista, en este apartado veremos algunos ejemplos significativos que han servido de base a las generaciones posteriores.

La socióloga Cristina Guirao (2019) señala que uno de los grandes temas del pensamiento político contemporáneo gira en torno al problema de la diversidad, a la cuestión de cómo atender la demanda de reconocimiento de derechos identitarios y culturales por los que pugnan diversos colectivos en el espacio social. En este sentido hay que atribuir al performance la capacidad de plantear a través de prácticas activistas y de una manera crítica la representación de la mujer, poniendo en tela de juicio las imágenes y los discursos tradicionales por los cuales ha sido definida. La consigna *lo personal es político* sacaría del espacio privado aspectos domésticos asignados a la mujer para debatirlos públicamente, problematizarlos y cuestionarlos, para dar a entender el cuerpo, no como una entidad biológica predeterminada, sino como un construcción discursiva dependiente de normas reguladoras atravesadas por relaciones de poder, lo que Foucault (1977) definiría como *biopoder*. Esta teoría interpretará el cuerpo como el núcleo de las relaciones sociales, asumiendo igualmente sus valores y juicios a través de los procesos de adoctrinamiento articulados por el Estado.

Hemos querido referirnos *grosso modo* a la evolución de las reivindicaciones feministas llevadas a cabo por alguna de las artistas más emblemáticas de su tiempo. Si en los 60 eran la denuncia contra el capitalismo o la violencia del sistema para el sometimiento de la mujer - representados por Shiguetto Kubota o Gina Page - los temas del arte acción, en las décadas siguientes se centrarían en asuntos más concretos, tales como la revisión de los roles domésticos atribuidos a la mujer que demandará su espacio en el mundo profesional o la consideración del cuerpo femenino más allá de su poder erótico, supuestos representados por Carol Schneemann. Hemos querido igualmente añadir una mirada a otras latitudes, tales como Alemania donde la propia ley sometía a la mujer a la tutela masculina o en la antigua Yugoslavia, donde la artista Marina Abramovic abriría un difícil camino de denuncia contra la violencia sufrida por la mujer a través de sus acciones extremas de resistencia física.

En las décadas posteriores se puede apreciar un paso más, ya que las artistas explorarán la capacidad expresiva del cuerpo obscuro. A las reivindicaciones del feminismo clásico se unirán ahora los feminismos negros y los llamados *feminismos periféricos*, donde en un principio podemos englobar el objeto de este estudio, el performance mexicano. El posporno irrumpirá en la escena performativa del siglo XXI rompiendo las barreras de la representación y del significado de los cuerpos sexuados. A través de la revisión de distintas acciones performativas analizaremos los conceptos expresados por lxs artistxs¹¹³ así como las teorías que se entrecruzan en sus argumentos.

6.2. Perspectivas de representación

Los temas relativos a los roles de la mujer y sus represiones representados por el arte performativo originario, fueron cambiando con el tiempo. En los 60 las artistas se rebelarán contra el nuevo sistema consumista y explotador. Tracy Warr afirma que en esta década primaba la representación de cuerpos con los problemas de subjetividad y endémicos del capitalismo tardío “caracterizado por una economía política globalmente dominante” (War, 2006, p.12). La autora sostiene que a partir de los 70 este activismo se haría más

¹¹³ La pospornografía tiene relación directa con el inconformismo de género. Lo habitual en español es escribir respecto a estas personas con la letra “x” en lugar de las que sugieren pertenecer a uno u otro sexo (ellxs en lugar de ellos o ellas). En inglés se utiliza para esto mismo el asterico.

extremo y violento y no siempre fue bien considerado dentro de los movimientos artísticos del momento, ya que tanto el público como la crítica verían el arte corporal como algo perturbador y su reacción era tildarlo de sicópata y exhibicionista y lo calificaban de una aberración dentro de la historia del arte.



Fig.28 - Shigeko Kubota. *Vagina Painting* (1965).

Una de las primeras performers feministas fue Shigeko Kubota (Niigata 1937- Nueva York 2015). Formada en escultura por la Universidad de Tokio, Kubota participa activamente en el movimiento Fluxus, influenciada sobre todo por las ideas de Marcel Duchamp y John Cage. Entre sus obras destaca *Vagina Painting* del año 1965. La acción (Fig.28) consistió en pintar en rojo sobre una lámina de papel con un pincel que sostenía con la entepierna, Kubota estaba reflejando la mujer objeto, como si fuera un pincel humano, su acción aludía y subvertía el método de la pintura *dripping*,¹¹⁴ muy valorada como innovadora por la crítica. Por una parte la acción denunciaba la invisibilidad de la mujer en el arte, cuyas aportaciones no contaban con la resonancia de los artistas masculinos y por otra, en relación al color usado, representaba las consecuencias del daño que causaba a la mujer la violencia estructural a la que estaba sometida.

¹¹⁴ Técnica pictórica exponente del expresionismo abstracto, considerado el primer movimiento genuinamente americano que se difundirá por todo el mundo, un liderazgo artístico, encabezado por Jackson Pollock.

Más explícita en contra de la violencia sería Gina Pane (Biarritz 1939-París 1990) quien comenzaría sus performances en la década de los 70. Su praxis es conocida por lo extremo de sus acciones, como cortarse con una cuchilla o extenderse insectos por el cuerpo. En el año 1971 crea una performance titulada *Escalade non Anesthésié* en la cual sube por una escalera con bordes metálicos punzante añadidos sobre cada peldaño, lacerando sus pies y manos. De esta forma, sangrando, la artista denunciaba el cuerpo controlado socialmente por la violencia y el poder, dando visibilidad un dolor oculto o “anestesiado” haciendo referencia a un mundo dormido ante la injusticia.

En esta década, las diferentes interpretaciones de las artistas se verán influenciadas igualmente con la situación social y política de cada país. Por ejemplo, en el arte feminista americano de los años 70, el arte performativo es planteado como denuncia a la cultura estadounidense, una cultura basada en el consumo y que fijaba un estereotipo de mujer perfecta, solo realizada como madre, esposa y al cuidado del hogar. Las performers negaban estos supuestos con el argumento de que la capacidad de la mujer era igual a la de los hombres para desarrollar cualquier profesión, a la vez que reivindicaban igualdad salarial, derechos sexuales y derecho al aborto.

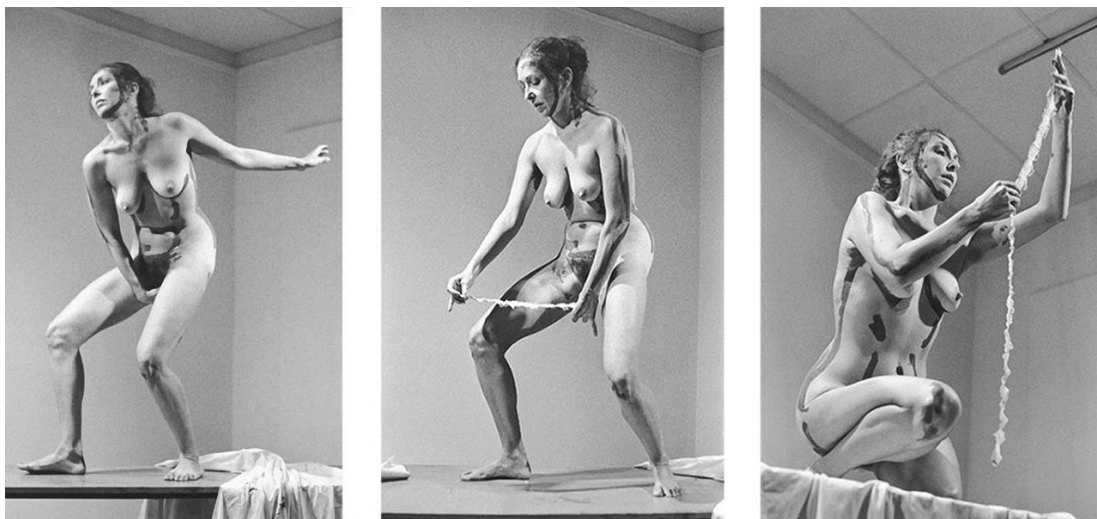


Fig. 29 - Carole Schneemann. *Interior Scroll* (1975).

Este sería el argumento del trabajo de Carole Schneemann (Fox Chase, Pensilvania 1939-2019) cuyas primeras acciones empezarían también dentro del movimiento Fluxus, aunque pronto giraría en torno al feminismo y a la construcción de la identidad de género. A lo largo de su carrera Schneemann demostró que a partir de la sensualidad femenina era

posible añadir a las reivindicaciones sociales la liberación política y personal de las condiciones opresivas de la mujer. Una acción en demanda de ello fue su conocida performance *Interior Scroll* (1975), Schneemann la inicia como una action painting pero acabó por extraer de su vagina un largo manuscrito enrollado, un manifiesto feminista al que dio lectura ante el público asistente (Fig. 29). Esta performance la convertiría en un icono del movimiento, así como en abanderada de un concepto liberador de la sexualidad y de todos sus tabúes.

En Europa el activismo alemán aparece firmemente vinculado al movimiento de igualdad de derechos de la mujer, injustamente discriminadas por la legislación de la época, ya que con el matrimonio, una mujer quedaba obligada a ser responsable de las tareas de la casa y a no “descuidar sus obligaciones familiares”.¹¹⁵ El hombre podía prohibir trabajar a la mujer y de hecho, una quinta parte de los hombres de las grandes ciudades lo hacía. Respecto al aborto, las alemanas se veían obligadas a abortar clandestinamente, el tema era en aquel entonces un completo tabú en Alemania. La activista feminista Alice Schwarze (Wuppertal, 1942) se convertirá en pionera de la emancipación femenina, liderando una histórica acción organizando una marcha desde Kiel hasta Constanza¹¹⁶, con miles de mujeres a favor del aborto. En los 70 Schwarzer era considerada una autoridad en la lucha feminista y en 1977 fundaría la revista *Emma*, en la que lanza una campaña contra las portadas discriminatorias hacia la mujer y contra la pornografía. Aunque pionera en su momento, el tema de la aceptación o el rechazo a la pornografía dividirá al activismo feminista en los años sucesivos.

En la antigua Yugoslavia sin embargo, el tema de reflexión en las artistas sería la violencia y las injusticias a las que era sometida la mujer, tanto en la familia como en la sociedad o el estado, tanto en el capitalismo como en el comunismo. La artista Marina Abramović (Belgrado, Serbia 1946) empezaría su carrera a comienzos de los años 70. Conocida desde sus comienzos por sus actuaciones arriesgadas, en 1974 Abramović realizó la acción

¹¹⁵ Reflejado en el Código Civil Alemán de 1957. Véase U. GERhArD, «50 Jahre Gleichberechtigung - eine springprozeession», Aus Politik und Zeitgeschichte, 24/25 (2008), disponible en www.bpb.de/files/3030VV.pdf.

¹¹⁶ Como es sabido, Alemania es un Estado Federal compuesto por dieciséis estados federados. Es la Constitución Federal el marco que permite la existencia de legislación de cada estado sobre igualdad de mujeres y hombres, no siendo la misma en todos ellos.

llamada *Rhythm 0*. Para su desarrollo, la artista colgaría en la pared un texto que explicaba lo que tenía planeado: había escogido 72 utensilios por su potencial para proporcionar placer o dolor, su intención era quedar inmóvil, convertirse en otro objeto para que la audiencia los usara sobre su cuerpo como quisieran. Abramović adoptó un rol pasivo en el que se mantendría inmóvil durante las siguientes seis horas, asumiendo la responsabilidad de lo que pudiera pasarle durante ese tiempo. Las tres primeras horas de la performance transcurrieron de manera tranquila, el comportamiento del público fue cordial, educado y amistoso, pero llegado el ecuador de su duración, el ánimo del público cambió de forma significativa y sus reacciones ante la artista se volverían cada vez más violentas.



Fig.30 - Marina Abramović. *Rhythm 0* (1974).

Después de tres horas de continuos maltratos, Abramović salió de su pasividad e intentó aproximarse a su público, iría desnuda, herida, manchada de sangre y con los ojos llorosos (Fig.30). En un momento, la artista pasó de mostrarse un objeto pasivo a un sujeto activo. En cuanto la artista cambió su actitud, los espectadores salieron de la sala con celeridad. Con esta performance Abramović confirmaría la rapidez con que se intensifica la violencia hacia la mujer cuando carece de defensa y cuando las circunstancias son favorables para quienes la ejercen, es decir, cuando resultan impunes de sus acciones.

Con este somero recorrido hemos podido comprobar que, a pesar de las particularidades de cada país o cultura, las performances llevadas a cabo por sus artistas comparten el denominador común de utilizar el cuerpo femenino como elemento subversivo, con claros matices político y de denuncia social, una experiencia que se irá radicalizando en los años 80. A partir de esa década, la celebración del cuerpo como arma reivindicativa se verá reemplazada por una exploración del cuerpo obscuro y de aspectos transgresores de la sexualidad femenina. Igualmente el arte performativo contribuirá a extender valores reivindicativos como los de raza y clase social. Esta sería la dinámica del colectivo *Women Students and Artists for Black Art Liberation*,¹¹⁷ las mujeres que lo integraron lo hicieron llamando la atención sobre su condición de mujeres negras, teniendo muy clara su doble discriminación. A través de sus performances, visibilizaban temas de identidad y activismo, uniendo el poder negro con los movimientos de liberación de la mujer y a la vez exigiendo a participación de la mujer artista negra en eventos culturales y exposiciones.

A las corrientes del feminismo negro se unieron los llamados feminismos periféricos o decoloniales ya que, como hemos visto, las mujeres islámicas, indígenas o latinoamericanas no se sentirán representadas por el modelo hegemónico euro-americano. Igualmente la popularización de internet y la aparición de las redes sociales e influirá en la forma de reivindicar la igualdad de géneros. El grupo australiano de artistas VNS Matrix, fue en 1991 pionero del ciberfeminismo. Su primera acción fue la creación de un videojuego pensado exclusivamente para mujeres. Su propuesta consistía en usar la tecnología para la subversión irónica de los estereotipos culturales a través de una matriz digital en la que condensar la exploración, el conocimiento y la reivindicación de los órganos sexuales femeninos sirviéndose de la realidad virtual. Sus raíces teóricas desarrollarán las ideas de Haraway y de Butler que cuestionan el binarismo jerarquizante para dar paso al fenómeno de la fractura de las identidades. En esta misma línea trabaja la artista austríaca Evelin Stermitz, creadora de *World of Female Avatars*, un proyecto de net.art¹¹⁸ sobre cómo las mujeres conciben sus propios cuerpos y en qué medida internet puede considerarse como un espacio de las distintas visiones culturales en torno al cuerpo y a la identidad. A través

¹¹⁷ Mujeres, estudiantes y artistas por la liberación del arte negro.

¹¹⁸ La denominación net.art designa las prácticas artísticas que proponen una experiencia estética específica con internet como soporte y tiene como característica fundamental el uso de los recursos de la red para producir la obra.

de una obra compuesta por imágenes de diversa procedencia, Stermitz elabora un collage visual de avatares femeninos. La propia artista define su trabajo como un intento de desarrollar un nuevo lenguaje corporal, la construcción de lo que sería el tercer sexo, un sexo social virtual que trascendería las visiones tradicionales del sexo.

6.3. Las políticas del placer corporal: negación y afirmación del porno

El cine pornográfico fue ilegal hasta la década de los 60, sin embargo había una extensa variedad de documentales de carácter médico que ilustraban con carácter científico los preludios de la reproducción humana. Estas películas de supuesta divulgación y pedagogía sexual tendrían una parte censurada, particularmente explícita que era derivada hacia otro mercado. Hacer porno podía considerarse como algo subversivo y el hecho de enseñar lo no apto para ver con mirada científica hacía que los precursores de la industria se sintieran transgresores. En los 70 este género se denominará "X", pasando de su relación con la pedagogía y la medicina a ser algo de carácter prohibido e incorrecto, exhibido en salas especiales cuya audiencia era mayoritariamente masculina. Sin embargo en los 80, con la popularización de los vídeo-reproductores el consumo de cintas porno ya se podía realizar en el ámbito privado de la casa, donde la mujer se convertirá en la nueva espectadora. Es entonces cuando la pornografía se transformaría en un tema de discusión dentro del feminismo, cuestionando el papel de la representación del sexo protagonizado por las actrices, un debate que acabará con la división del movimiento que pervive hasta la actualidad.

Con el auge del movimiento feminista de Estados Unidos surge una extendida lucha activista que se manifiesta contraria a la difusión de representaciones con clara tendencia misóginas y violentas en los medios de comunicación, cuyo fin último era prohibir legalmente la pornografía. Básicamente el conflicto se polarizó en torno a dos posiciones. El primero, a través del grupo creado en 1979 denominado *Women Against Pornography* (WAP) encabezado por las abogadas Catharine Mackinnon y Andrea Dworkin. Sus argumentos eran que la pornografía ponía el cuerpo de la mujer a disposición de todos los hombres, propagando el patriarcado y fortaleciendo el mito de una sexualidad femenina pasiva y masoquista, argumentos reforzados por algunas autoras que pondrían un desmesurado acento en las desviaciones que provocaría la pornografía: "las mujeres

representadas adorarían ser forzadas, humilladas, azotadas y sobre todo, violadas” (Cardin, 1978, p. 97).

Mackinnon y Dworkin (1998) dedicaron tanto su trabajo teórico como su activismo político a la lucha contra la pornografía, planteada como una violación a los derechos de las mujeres y una discriminación sexual, ya que según las autoras, en la pornografía el hombre utilizaba el sexo para demostrar su superioridad y como vehículo del poder patriarcal. La posición opuesta la representará el grupo liderado por Lisa Duggan, Kate Ellis, Carole Vance y Nan Hunter quienes a través de *Feminists Against Censorship Taskforce* planteaban que el feminismo no debía convertirse en otra normativa represora para la sexualidad de la mujer y animaban a hacer un análisis en profundidad el cual permitiera desculpabilizar tanto el placer en sus variadas formas, como cambiar los argumentos de las tramas, donde la mujer aparecía siempre al servicio del goce masculino.

No es de extrañar que fuera en el performance art¹¹⁹ donde primero se manifestaran las distintas posiciones frente a la industria del porno. Una de las acciones precursoras en contra de la pornografía se debe a la artista Valie Export que en 1969 realizaba en Munich la performance *Genital Panic* (Fig.31), presentándose en un cine porno con una metralleta en la mano, vestida con una cazadora de cuero, el pelo revuelto y unos pantalones abiertos por la entrepierna que dejaban al descubierto su pubis. La artista se dirigió a los asistentes ofreciendo su sexo mientras apuntaba con el arma a la cabeza de la gente, gritando que ella era una mujer real, a diferencia de las que aparecían en la pantalla. Valie Export pretendía así subvertir la cómoda situación de los asistentes e instarles a reflexionar y a analizar sus propios miedos y paradigmas dominadores; sin embargo los espectadores no solo no accedieron a participar en sus provocaciones, sino que desalojaron la sala precipitadamente.

en la mano, vestida con una cazadora de cuero, el pelo revuelto y unos pantalones abiertos por la entrepierna que dejaban al descubierto su pubis. La artista se dirigió a los asistentes ofreciendo su sexo mientras apuntaba con el arma a la cabeza de la gente, gritando que ella era una mujer real, a diferencia de las que aparecían en la pantalla. Valie Export pretendía así subvertir la cómoda situación de los asistentes e instarles a reflexionar y a

¹¹⁹ Dado que ya se gestaba su peculiar carácter de auto-representación para transgredir ciertos cánones socio-políticos.

analizar sus propios miedos y paradigmas dominadores; sin embargo los espectadores no solo no accedieron a participar en sus provocaciones, sino que desalojaron la sala precipitadamente.

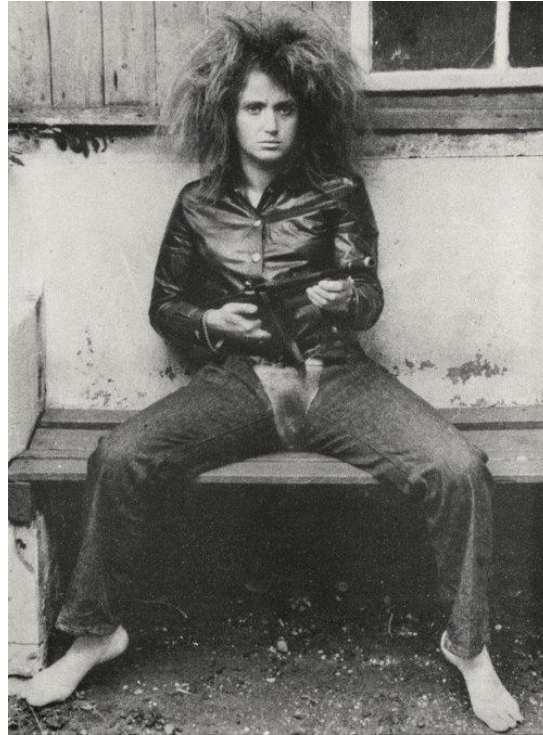


Fig.31 – Valie Export. *Genital Panic* (1969).
Foto: Peter Hassm

Esta performance abriría espacios a nuevas acciones en un terreno ya más sólido como el de los años 80, puesto que a través de su propuesta, integraría el tema de la sexualidad y el arte directamente. Si bien no se puede negar a Export el mérito de ser una de las precursoras del performance desde una perspectiva de género, también representa a las feministas anti-pornografía que seguirán negando los significantes políticos del cuerpo de la mujer, es decir, de su empoderamiento a través del placer frente a la sumisión impuesta por el patriarcado. Las antipornógrafas sostendrían la teoría de que existía un acuerdo sexual tácito, un acuerdo que instituía una especie de ley por la cual los hombres podrían ejercer sobre las mujeres un derecho sexual. Para ellas esta superioridad se vería perpetuada por la pornografía ya que no solo se producían representaciones poco dignas del cuerpo de la mujer, sino que construían cómo debía ser su comportamiento sexual, cosificándola como un mero servicio sexual para los hombres y que en realidad lo excitante

sería el poder masculino de sometimiento, afirmando que este espíritu de dominación animaría a la violencia de género, ya no solo en el ámbito de la representación, sino en el de la vida real. Robin Morgan (1980) llegará al extremo de afirmar: “la pornografía es la teoría, la violación es la práctica” (p.18), lo que daría argumentos al feminismo antipornografía para atribuir al porno una mercantilización de la violación y argumentarán que era necesario acabar con la pornografía, no por su carácter obsceno o porque atentara a la moral, sino por violar los derechos civiles de las mujeres y por resultar una práctica política de dominación.

En respuesta a esta represión generalizada surge el *porno feminista*, un nuevo predicado creativo que utilizará imágenes sexuales explícitas para cuestionar y discutir las representaciones hegemónicas tanto de género o sexualidad como de origen étnico, clase, edad, constitución corporal u otros rasgos identitarios atribuidos a la mujer. El porno feminista en sus múltiples representaciones explora los conceptos de deseo, poder, agencia o placer lejos de la normas sociales que relegan a la mujer, incluyéndolos entre sus derechos fundamentales y en contra los límites impuestos por la jerarquía de género. Igualmente el porno feminista incluye la homonormatividad como contraposición a la jerarquía, este género busca expandir el lenguaje del sexo no solo como actividad erótica sino como expresión de identidad, intercambio de poder, patrimonio cultural e incluso, como un nuevo ámbito político. En su ensayo *Porn wars*,¹²⁰ Betty Donson (2013) una de las teóricas pioneras del porno feminista¹²¹ relata cómo en la Antigüedad las prostitutas y las escritoras del amor sexual contaban con un status social de dignidad y respeto y cómo el feminismo podría haber restaurado las perspectivas históricas de las sacerdotisas de los templos egipcios, de las prostitutas sagradas, las amazonas de Lesbos o las cortesanas reales de los palacios sumerios. Sin embargo, lamenta que a la hora de crear o ver contenidos sexuales el feminismo ponga reparos afirmando que “demasiadas feministas aún están debatiendo qué es aceptable hacer, ver o disfrutar” (Donson, 2013, p. 32).

¹²⁰ Guerras porno

¹²¹ Junto a otras autoras como Candida Royale o Susie Bright

Estas guerras a favor y en contra del porno siguen librándose hoy en día divididas entre las militantes abolicionistas y las pro-sexo, mientras tanto, la pornografía se ha convertido en el motor económico que puso en marcha internet y en una industria que actualmente mueve miles de millones, lo cual es una prueba de que la mayor parte del público quiere ver imágenes de sexo. El porno feminista nos advierte que no solo la jerarquía de género han discriminado a la mujer sino que de la misma forma, todas las religiones organizadas han satanizado las formas de placer, como consecuencia el poder sexual de la mujer reconocido en la antigüedad ha quedado excluido sistemáticamente del subconsciente colectivo conservando el papel de sometimiento que le ha sido atribuido por el hombre.

El arte acción reflejará enseguida esta nueva conceptualización de la pornografía que cuestiona toda autoridad y desafía toda regla destinada a controlar la conducta sexual femenina. Annie Sprinkle (Pennsylvania, 1954), actriz porno legendaria, inaugura la corriente cuando empieza a reflexionar sobre la sexualidad, el cuerpo, la pornografía y sus representaciones, visibilizando los poderes del sexo. Sprinkle realiza performances y videos donde desmonta la maquinaria del sexo y el deseo. Una de sus performances más potentes es *A Public Cervix Announcement*. En dicha performance, realizada en 1993, invitaba al público a mirar con un espéculo dentro de su vagina (Fig.32) , aludiendo por un lado a las intenciones médico-divulgativas del primer porno y por otro lado, parodiando las representaciones incansables de los primeros planos, explícitos hasta la saciedad, de la mayoría de las cintas del género.

Sprinkle propone un empoderamiento desde la auto-cosificación, rompiendo la relación objeto-sujeto a través de su vagina. En la pornografía, la vagina es la representación que mejor ha funcionado para construir la heterosexualidad. Un sujeto pasivo que tiene que ser penetrado por un sujeto activo que tiene que penetrar; en otras palabras, la construcción de un sujeto masculino, penetrador con pene y sin mundo interior y de un sujeto femenino mujer, con vagina y mundo interior.



Fig. 32 - Annie Sprinkle. *A Public Cervix Announcement* (1993).

A menudo se atribuye a Sprinkle la asociación del término *posporno* con un nuevo estatuto de la representación sexual ya que planteará un modo de mostrar la sexualidad humana no con intención de excitar, sino yendo más allá, pretendiendo dar visibilidad a problemas sociales como son la estigmatización de comunidades que practican actividades sexuales fuera de la norma (homosexuales, bisexuales, transexuales o fetichistas) comunidades racializadas o migradas y comunidades afectadas por los estereotipos culturales de los países colonizadores.

6.4. Género subversivo y su representación en México

En América Latina, los estudios sobre relaciones de género comienzan a partir de los años 80 como un aspecto fundamental de las relaciones sociales. Este enfoque del género tratará de articular diferentes elementos (económicos, sociales, políticos, culturales, psicológicos y simbólicos) que serán los que contribuyan a la formación de las identidades, estableciendo los roles específicos para lo femenino y lo masculino en las práctica social.

En la sociedad contemporánea mexicana la relación entre sexos sigue marcada por la diferencia que caracteriza al sistema patriarcal, es decir, un sistema social donde el hombre define las relaciones jerárquicas y de poder del conjunto de la sociedad, lo que redunda en una subordinación sistemática de la mujer. Marcela Lagarde (2005) confirma que respecto a las mujeres, las relaciones patriarcales están determinadas por la división genérica (sexual) del trabajo y del conjunto de la vida social restrictiva, excluyente y discriminatoria

que mantiene a las mujeres en el ámbito privado y personal de la reproducción; la autora también hace referencia a la existencia de la propiedad privada de las cosas y de las personas, en particular de las mujeres; y por último, sigue marcada por todos los poderes que emanan de estos determinismos, los cuales permiten mantener a la mujer en condiciones de opresión social independientemente de su edad, de su clase social, de su etnia o su nacionalidad (Lagarde, 2005).

Como venimos manteniendo, la ideología mexicana dominante alienta estereotipos y discursos unívocos respecto a las obligaciones de la mujer, subordinada a la autoridad del hombre que se erige como sustento económico y jefe de la familia. Este estereotipo es interiorizado por hombres y mujeres condicionando sus formas de vida en aspectos sociales, políticos o laborales.

Por otra parte, en lo que se refiere a las poblaciones indígenas mexicanas, la Conquista unificó bajo el término de *indio* o *indígena* en el nivel social más bajo, ya que la ideología de las clases dominantes lo asociaba a la pobreza, la ignorancia y el atraso. Este significado peyorativo se ha instalado en el imaginario social, en este sentido hoy día la mujer racializada se encuentra sometida a una triple opresión, la derivada de su condición de mujer frente al orden patriarcal, la de clase y la étnica.

Sonia Montecino (2002) destacará que el origen colonial de las sociedades latinoamericanas da como resultado una identidad muy marcada que ella llama “mestiza” y considera conveniente establecer una composición de teorías y modelos en la búsqueda de marcos teóricos propios que respondan tanto a cada realidad histórica como social. En el caso de Latinoamérica y de México, la colonización actuaría desde múltiples campos, situando la religión católica como un elemento regulador de su vida social y cultural, influyendo de manera decisiva en la conformación de la identidad de género, incluso en quienes no profesaran ninguna religión. La nueva sociedad colonial llevaría implícito el sistema binario de género, implantado en Occidente en la Edad Media a partir del modelo judeo-cristiano, basado en el matrimonio religioso como único marco permitido para la sexualidad y orientado exclusivamente a la reproducción. La normativa religiosa sobre lo bueno y lo malo, configurado a base de preceptos, tipos, valores, mitos y estereotipos, establecería determinados patrones de comportamiento socialmente aceptados de cómo ser hombre o mujer, lo cual será transmitido a través de generaciones. La religión católica y sus

predicados han mantenido un discurso poco concordante con las premisas feministas, más bien ha implantado una serie de creencias en las cuales se sustenta la inferioridad de la mujer. Baste recordar el pasaje de la creación humana contenido en la Biblia donde Dios crea primero al hombre “a su imagen y semejanza y a la mujer de una de sus costillas”. Más tarde Eva será maldecida por conducir al hombre al pecado y ambos son expulsados del paraíso con una maldición: “...y Dios le dijo a la mujer: multiplicaré tus dolores en el parto y darás a luz a tus hijos con dolor. Siempre te hará falta un hombre y él te dominará”,¹²² estableciendo claramente cuál era la ley divina respecto a la pareja.

Esta inferioridad histórica y religiosa adoptada como norma social de comportamiento, ha sido la base de toda lucha en favor de los derechos de la mujer. Como veíamos en el capítulo anterior, desde los años 80 las corrientes feministas mexicanas han venido a ser uno de los modelos más importantes para visibilizar propuestas de transformación del comportamiento masculino, debido a que ha permeado en múltiples campos del conocimiento y ha influido tanto en los discursos políticos como en las prácticas sociales.

6.5. Resistencia cultural: etnicidad y matriarcado

Otro elemento interesante de analizar dentro del corpus del performance producido en México, es el factor de la etnicidad en relación a los temas de género. Marinella Miano (1994) sostiene que el condicionamiento de la etnicidad en la sociedad mexicana no necesariamente representa un elemento de opresión, siempre que la identidad de género sea construida a través de una lógica de grupo y no individual. Aunque resulta difícil encontrar espacios liberados de la expansión colonial, la influencia de las religiones, el mercantilismo ideológico moderno o la industrialización, la capacidad de resistencia cultural permite encontrar una amplia diversidad de formas de percibir lo sexual que todavía escapan a las prescripciones de las sociedades patriarcales.

Como muestra de ello podemos citar el ejemplo del istmo de Tehuacanpetec en México, un territorio de un millón de habitantes pertenecientes a cinco etnias, de las que el diez por ciento son zapotecas. La economía de esta sociedad está basada en sus celebraciones y fiestas tradicionales así como en la organización de mercados regionales, lo cual garantiza

¹²² Libro del Génesis: Capítulo 3, Versículo 16 de la Biblia Católica.

la distribución de recursos entre su población, asegurando así una mayor igualdad material entre todos sus miembros. La activa participación de la mujer en estas actividades económicas le otorga un papel central en la sociedad (Gómez Suárez, 2009).

El protagonismo de las mujeres zapotecas en la vida social, cultural y económica es sorprendente, hasta el punto de que a menudo se habla de esta sociedad como de un matriarcado. De hecho, el traje típico de tehuana se convirtió en todo un símbolo internacional de emancipación femenina al ser adoptado por Frida Kahlo como expresión de sus convicciones políticas y de su mexicanidad, visibilizando así su lucha por obtener un lugar en una sociedad dominada por pintores masculinos.

Frente al modelo patriarcal dominante, donde los hombres acaparan todo el entramado nacional, en la sociedad zapoteca se ha venido dando históricamente una división social del trabajo, donde las mujeres se encargan de las tareas de la distribución y circulación tanto de bienes y recursos como de la cultura tradicional, mientras los hombres lo hacen de la producción artística, cultural, y económica, así como de la dirección política del grupo. El protagonismo de la mujer en la actividad comercial le permite una notable autonomía económica respecto al hombre que se manifiesta en el prestigio social del que gozan, así como en una aceptada autoridad sobre la organización del hogar y sobre los hijos.

A este modelo de organización compartida, hay que añadir otro rasgo peculiar: en contra del patrón nacional, no existe marginación social del homosexual (*muxe* en zapoteco), al contrario hay una actitud cultural y social especialmente permisiva ante las prácticas homosexuales, el travestismo masculino o el afeminamiento, condiciones que gozan de presencia y prestigio social tanto en la familia como en la comunidad. El *muxe* es considerado como medio hombre/medio mujer y en una familia tradicional suele ser valorado por la madre como el mejor de los hijos, puesto que la mujer trabaja fuera del ámbito doméstico, él se ocupará de las tareas familiares tales como el cuidado de la casa, la alimentación, los niños y los ancianos, igualmente se hará cargo de los padres cuando sean ancianos o estén enfermos. La aceptación que el *muxe* recibe en su núcleo familiar le permite desenvolverse con libertad en el ámbito comunitario ya que se encargan de tareas relacionadas con la reafirmación de la etnicidad zapoteca: diseño y bordado de sus trajes regionales, adornos para las fiestas, diseño de carrozas para cabalgatas y coreografías para

celebraciones o aniversarios. También vienen desempeñando puestos de jerarquía en la escala de atención tradicional, como brujo o curandero (Miano, 1994).

Por otra parte, los muxe tienen un papel importante en la sexualidad masculina ya que es una práctica común que sean ellos los que inicien sexualmente a los varones jóvenes. Dado que los adolescentes no tienen acceso a las mujeres - cuya virginidad es celosamente guardada hasta el matrimonio - los futuros maridos son iniciados en los juegos amorosos o las artes de seducción por un muxe pariente o amigo. Incluso algunas familias alientan al hijo a una relación homosexual temporal buscando retrasar la relación heterosexual estable, ya que esta implicará un alejamiento económico y afectivo de la familia.

En la imagen de Nuria López Torres (Fig.33) podemos ver una fotografía real de una madre zapoteca con su hijo muxe¹²³. La cara de orgullo de la progenitora muestra no solo la aceptación de la condición fluctuante de su hijo, sino que muestra una actitud cariñosa y protectora visible en el contacto de las manos.



Fig.33 - Nuria López Torres. *Muxe con su madre* (2014).

Las relaciones sexuales entre hombres adultos tampoco están mal vistas entre los zapotecos, son frecuentes sobre todo en estado de ebriedad y no son consideradas signos de homosexualidad siempre que el hombre sea la parte activa de la relación. Este modelo

¹²³ El trabajo completo sobre los muxe de Nuria López Torres está disponible en:
<http://www.nurialopeztorres.com/?gallery=muxes>

cultural de aceptación natural de un *tercer género* contrasta ampliamente con los cánones nacionales donde el hecho de *salir del armario* (reconocerse homosexual) es un proceso traumático que en la mayoría de los casos es evitado.

La muxeidad es una forma subversiva de vivir el género, es decir, contestando a la heteronormatividad binaria que ha sido impuesta social y políticamente por el patriarcado a lo largo de la historia.

Este sistema sexo/género tiene también su representación en el arte performativo mexicano. El más destacado artista de la comunidad muxe, es el antropólogo, bailarín y performer Lukas Avendaño. Sus primeras acciones tuvieron que ver con otras realidades que le rodeaban: la guerra, la inmigración o la pobreza, aunque la temática de la muxeidad la empezaría a abordar en 2012 con la acción *Réquiem para un Alcaraván*¹²⁴, donde el hombre-mujer zapoteca baila e invita al espectador a participar a los “ritos de paso femeninos”. Las piezas de Avendaño, con su cuerpo en primer plano, son escenarios para la visibilización de conflictos situados en el propio contexto autobiográfico y relacionados con la identidad sexo-genérica, con el deseo, con la etnicidad y los procesos de racialización y con la colonización.



Fig.34 - Lukas Avendaño. *Buscando A Bruno* (2018).

¹²⁴ Disponible en: <https://vimeo.com/126773806>

Pero será su performance *Buscando a Bruno* (2018) la que le dará visibilidad definitiva, una acción que se estrenó en el Consulado Mexicano de Barcelona, donde el artista hace un llamamiento a su gobierno y a la comunidad internacional sobre el paradero de las personas desaparecidas. Avendaño aparece ataviado con una falda tehuana de color negro y recorre las calles de las ciudades llevando en el pecho el retrato de su hermano desaparecido (Fig.34). La acción ha recreado en diversos países el duelo del artista que tras recorrer las calles permanece sentado en la puerta de edificios emblemáticos con una silla vacía a su lado, invitando al espectador a ser partícipe de su búsqueda a la vez de llamar la atención sobre un problema que afecta a miles de familias en México. El propio autor relata así la situación que define su performance:

La desaparición forzada que amenaza la vida en México ha arrancado a más de cuarenta mil personas desaparecidas y otras 36.708 fallecidas sin identificar en el país, según la Secretaría de Gobernación de la República Mexicana en los últimos 10 años. No están en sus hogares, en sus lugares de estudio o trabajo, en sus círculos de afectos y amigos. ¿Dónde están? ¿Serán las prácticas artísticas un espacio desde el cual conjurar la ausencia, poner el cuerpo y sostener el derecho a la vida?.¹²⁵

Riansares Lozano (2018), miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, reflexiona sobre el compromiso de Avendaño en relación a la vinculación entre prácticas artísticas y estrategias políticas de denuncia y visibilización. Lozano afirma que el trabajo del artista utiliza las estrategias de la visibilidad extrema, esas que desde los años sesenta han acompañado las denuncias, las reivindicaciones y los deseos de los siempre invisibles, las mujeres, la comunidad trans, las sexualidades disidentes, los pobres o los cuerpos racializados. La fotografía de Bruno funciona además como huella de otras desapariciones: “Por las y los desaparecidos en México”, reza debajo del rostro de Bruno. Y nos conecta con otras acciones anteriores que, vinculadas a las desapariciones forzadas que atraviesan la historia de América Latina, conforman una iconografía de la ausencia: la provocada por las dictaduras militares, las acciones de la guerra sucia, el crimen organizado, la violencia

¹²⁵ Texto y fotos extraídas del perfil de Facebook del artista. Disponible en: <https://www.facebook.com/815823491862168/photos/pcb.2024663347644837/2024663217644850/?type=3&theater> [Consultado el 13 de Junio de 2020]

feminicida, la actividad paramilitar, los desplazamientos forzosos o las luchas del narcotráfico.

En Lukas Avendaño confluyen diversas reivindicaciones, por un lado su activismo político al denunciar la ausencia de las garantías ciudadanas, del derecho a la vida por parte del Estado, y por otro, a través de su imagen asexual, complejiza el carácter sociocultural de las experiencias identitarias para lo que utiliza todos sus conocimientos profesionales y formativos (antropológicos y escénicos) para proponer un trabajo crítico y sostenido por la esperanza de la transformación, sin dejar a un lado las cuestiones de género y etnicidad que lo caracterizan.

6.6. Antecedentes del posporno en México

A la etapa más reciente del feminismo se le denomina *Cuarta Ola*. En la segunda década del siglo XXI, con las nuevas formas de comunicación a través de internet - publicaciones, blogs, portales especializados - el feminismo alcanzará un ámbito global y se convierte en un movimiento de masas, marcado por las denuncias de diversos países en contra de la violencia, la desigualdad salarial y la defensa de los derechos de la mujer como temas prioritarios. La cuarta ola feminista se articula a través de contenidos audiovisuales con conceptos escritos de carácter social, filosófico, económico, político, cultural, de carácter académico, divulgativo o reivindicativo y de su difusión a través de las redes más que en los medios de comunicación tradicionales. Esta reciente etapa viene a completar la agenda de las reivindicaciones de la mujer que parece haber tomado conciencia de las diversas formas de violencia, acoso y explotación. Una violencia que no solo se da en el ámbito doméstico sino en todos, como ejemplo de ello podemos citar la masiva denuncia en campañas como el *MeToo*, un hilo internacional para sacar a la luz el acoso y el abuso sexual de las profesionales, o las marchas multitudinarias del 8M en Argentina, Chile y México de las cuales se haría eco la prensa internacional,¹²⁶ donde temas como la falta de paridad profesional, el derecho al aborto o la impunidad de los feminicidios tendrían especial protagonismo.

¹²⁶ Noticia disponible en: https://elpais.com/sociedad/2019/03/08/actualidad/1552082743_358495.html

Si hay algo que ha caracterizado esta cuarta etapa, es el feminismo pro-sexo, aquel que defiende la legitimidad de las representaciones sexuales fuera de la norma, la pornografía y el trabajo sexual desde posturas feministas. Este nuevo feminismo se afirma en la idea de que uno de los componentes esenciales de la libertad de la mujer es la libertad sexual. Como hemos visto, Annie Sprinkle popularizó el término *posporno* como una nueva forma de representación sexual, desmontando el andamiaje de la normativa heterosexual y naturalizando las que son consideradas como *fuera de la norma*. Más allá del marco de la censura y el tabú, Sprinkle planteará el sexo como una categoría abierta para el uso y disfrute del placer, demonizado por la tradición, sobre todo en lo referente al placer femenino.

El posporno ha supuesto una de las respuestas más contundentes frente al heteropatriarcado, es el discurso que rompe con el régimen hegemónico de la práctica y la representación de la sexualidad. Su base teórica son las teorías transfeministas y cuir que se alejan del feminismo clásico por no partir de una única naturaleza de mujer, teniendo en cuenta también a los transexuales, además de defender los derechos de las personas lesbianas, gay, transgénero y bisexuales, rompiendo con la patologización de aquellas tendencias que no participan de los estereotipos establecidos. Es decir, se posiciona en la defensa de la multiplicidad sexual con lo cual no tiene sentido definir un modelo identitario cerrado e invariable sino aplicable a las mujeres en general, trascendiendo cualquier estereotipo previamente definido.

Por su parte, la *teoría cuir* surge de la conclusión de Butler (1990) sobre la performatividad del género, la cual sostiene que la orientación y la identidad sexual o de género resultan de una construcción social puesto que no existen roles biológicos inscritos en la naturaleza humana, sino condicionantes socialmente estereotipados para desempeñar uno o varios papeles sexuales. En esencia, lo cuir es una crítica a las clasificaciones tradicionales basadas en un único patrón, ya sea clase social, raza, sexo o cualquier otra condición, sosteniendo que las identidades se elaboran de manera más compleja, como interacción de múltiples corrientes y criterios que son manejados a beneficio de los poderes políticos y económicos. Siguiendo con la definición del concepto posporno, la filósofa y comisaria Marisol Salanova (2012) lo califica como un movimiento dedicado a representar las sexualidades alternativas,

abarcando una serie de discursos que rompen con el régimen hegemónico de representación y práctica de la sexualidad, para dar cabida a nuevos imaginarios.

Hasta fechas recientes la representación explícita del sexo había sido monopolizada por una industria sexista con el único fin de ofrecer excitación desde el punto de vista de la mirada masculina y heterosexual: la actriz porno representaba el papel soñado por el hombre, es decir caía rendida ante su poder seductor y se sometía a todos sus deseos con el afán de procurarle el máximo placer, una escena que solo acababa cuando el hombre alcanzaba su satisfacción. El movimiento posporno reclama la apropiación y la mutación de esa representación del sexo para construir una reflexión crítica sobre las representaciones del cuerpo sexuado, atravesado no solo por el significado erótico del que ha sido dotado por la industria sexista sino por otras articulaciones entre cuerpo, poder y placer que escapen a las estructuras normativas patriarcales de género y sexualidad.

Para Beatriz Preciado¹²⁷ la pospornografía supone una inversión radical del sujeto de placer, ahora son las mujeres y las minorías sexuales las que se apropian del dispositivo pornográfico y reclaman otras representaciones y otros significados. La autora considera minorías a los cuerpos de raza distinta a la blanca, lxs homosexuales, transexuales, intersexuales, transgénero, los cuerpos deformes o los discapacitados (Preciado, 2008).

En México la corriente pospornográfica prolifera definitivamente en la segunda década del presente siglo, aunque hay que señalar que existe un claro precedente. Una de las performeras más censuradas de México ha sido Rocío Boliver, la Congelada de Uva, ya que en sus performances utiliza su sexo y su vagina como medio de expresión. Su apodo, Congelada de Uva, lo adquiere en uno de sus primeras acciones donde se masturbaba con un refresco de ese nombre, cuyo envase tenía forma fálica. En 1992 comenzó su carrera como performer con la lectura de sus textos porno-eróticos, concentrando su crítica en la represión a las mujeres. Para Boliver, la sexualidad es su inspiración, una sexualidad enfocada a la búsqueda del placer, para lo cual la artista exhibe su cuerpo con gesto desafiante poniendo sus atributos en primer plano, de la manera más explícita, quitándole todas las capas de significancia que lo condicionan. En contra del arquetipo de mujer,

¹²⁷ Beatriz Preciado es una filósofa española transgénero, alumna de Jacques Derrida, reconocida por sus aportes a los estudios de género y a la teoría cuir. En la actualidad ha adoptado una apariencia masculina y se hace llamar Paul B. Preciado.

pudorosa, sumisa y recatada, expone abiertamente sus genitales para demostrar que no hay nada que esconder, cuestionando así el sistema dominante de representación del hombre que desea y de la mujer deseada. Su práctica artística de ataque frontal y de impacto directo se inscribe dentro de los postulados del posporno, siendo la pionera de este género en México.

Josefina Alcázar afirma que la Congelada de Uva recupera lo grotesco y lo abyecto como manifestación de los cuerpos degradados o excluidos, desechados en términos sociales. En contraste con el canon moderno donde todo es eliminado o difuminado, la Congelada ignora lo perteneciente al círculo privado y lo expone abiertamente, carente de toda significancia filosófica, como medio de contrarrestar un sistema social fracturado. Sus procaces desnudos son definidos por la autora como: “acciones para expulsar la violencia interna que el entorno le provoca a la vez que busca establecer una conexión con otros cuerpos con los que tiene orificios y órganos en común” (Alcázar, 2014, p. 235).

En su trabajo, Boliver pone de manifiesto los límites que la oprimen y la religión para ella es uno de los más asfixiantes debido a su carácter represor referente a la sexualidad femenina, ya que sitúa a la mujer en un mar de culpas, pecados y miedos de los cuales el hombre parece estar exento. Su performance *Cierra las piernas!* (2001) está inspirada precisamente en esa moral religiosa que sitúa a la mujer en franca desigualdad con el hombre. La acción (Fig.35) da comienzo con su aparición, vestida con túnica negra tipo hábito, sobre una cama de hospital extiende una sábana que lleva un corazón rojo¹²⁸ y se tumba con las piernas abiertas aplicándose en el pubis un desinfectante para atravesar cada uno de sus labios vaginales con dos hilos largos. Acto seguido saca un niño Jesús de yeso al que introduce dentro de un preservativo, le pone lubricante y se lo introduce en la vagina. Con los hilos hace un nudo para cerrar el orificio vaginal de modo que la figura queda dentro. La acción termina cuando Boliver se quita la túnica, debajo lleva un provocativo corsé rojo, se maquilla y se pone unas medias y unos zapatos a juego. Finalmente se levanta, se pone un collar de cuentas blancas que rompe para alejarse caminando y dejar que las bolitas caigan a su paso.

¹²⁸ Desde los primeros tiempos de la iglesia católica ha existido la devoción al Corazón de Jesús. Según la tradición cristiana desde el costado y el corazón abierto de Jesús en la cruz, emanaría sangre y agua. De ese corazón nació la Iglesia y al abrirse, se abrieron las puertas del cielo.



Fig.35 - Rocío Boliver. La Congelada de Uva. *Cierra las piernas!* (2001).



Fig.36 - Rocío Boliver. La Congelada de Uva. *La reina de las putas* (2002).

Con esta performance Boliver refleja el peso de la religión, el cual provoca en la mujer un dolor intangible, obligada a una sumisión que no elige. Coser la vagina es la transformación del dolor en tangible, aunque una vez penetrada por uno de los símbolos más representativos del catolicismo, el nacimiento de su dios hecho hombre, la monja inicial se convierte en prostituta. De esta manera desmitifica el significado de virgen y de puta. Y es que, en su lucha por la visibilidad, la Congelada de Uva se apropia del término *puta* para autodenominarse, con objeto de cambiar su significado ofensivo y discriminatorio por otro más lúdico. La elección del término tiene una fuerte carga subversiva, por un lado, al ser elegido por una mujer, deja de ser un estigma y por otra, implica una alteración del sistema de valores morales y éticos pre-establecidos.

En su performance *La reina de las putas* (2002) apareció sujeta con alambre de espinos a una cruz contenido en un aro de hierro que podía girar (Fig.36). Una vez liberada de las amarras pintará la frase 'Reina de las Putas' en un letrero sobre la cruz cristiana. La amarran de nuevo desde los pies a la cabeza y ella va cortando con unas pinzas el alambre hasta poder salir. Acto seguido se corta la ropa hasta quedar desnuda, se envuelve en telas de colores y baila salsa mientras hace señas obscenas hacia la cruz. De nuevo La Congelada plantea abiertamente las ataduras y sacrificios que exige la religión y la liberación que supone escapar de ellos.

Como sugeríamos más arriba, las prácticas genéricas se han globalizado y ha dado lugar a la formación de alianzas entre artistas que participan de los mismos criterios. Desde 1993 Guillermo Gómez-Peña y su organización artística *La Pocha Nostra* (LPN) proporciona una base para una red de creadores de distintas generaciones que tienen en común el deseo de traspasar las fronteras que existen entre la política y el arte, la teoría y la práctica, el creador y la audiencia. LPN alienta la colaboración de artistas de diferentes países y orígenes étnicos y lucha por la supresión de los mitos de pureza y por la disolución de los límites que rodean la cultura, los géneros o el lenguaje.

Gómez-Peña incluye en su corpus teórico las nuevas definiciones identitarias más allá de la mexicanidad o los migrantes, ya expuesto más arriba, explorando temas que son minimizados o rechazados, tales como la identidad sexual y de género. Identidades que tienen que lidiar con la discriminación, el rechazo y la marginación de los procesos sociales de sus países. Esto aparece reflejado en su proyecto junto a LPN denominado *Corpo Insurrecto 3.0* (Fig.37) donde denuncia a través de sus acciones performativas, la cultura global, la xenofobia, la violencia del crimen organizado o el declive de la economía y cómo estos factores impactan en el cuerpo humano y en nuestras nociones de identidad y de nacionalidad. Configuran además este trabajo proyecciones, vídeos, acciones e interacciones con el público que navega entre el ritual chamánico, la decolonialidad travestida de espectáculo, la pedagogía radical y lo cuir.



Fig.37 - Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra. *Corpo insurrecto* (2013).

Con estas performances los artistas intentan desmontar los condicionamientos del género, su intención es deconstruir binarismos tales como hombre/mujer, centro/periferia, hetero/homo, exterior/interior, global/local, blancx/negrx, joven/viejx o nativx/forasterx. Sin duda, tanto la influencia de Rocío Boliver como la de Gómez-Peña y su concepción artística para subvertir el significado tradicional de género, ha despejado el camino a toda una generación de artistas jóvenes que en la actualidad se enfrentan abiertamente a sus condicionantes y represiones, alentado un activismo en lucha contra los modelos represores emanados de las causas políticas, sociales o religiosas.

6.7. Prácticas pospornográficas periféricas

Como ya hemos señalado, a la *Cuarta Ola* se han unido igualmente los llamados feminismos periféricos o decoloniales. El feminismo periférico permitirá recoger la condición marginal y diferenciada de muchas mujeres opuestas al capitalismo y a la globalización dominante por entender que ambos representan un nuevo tipo de colonización hacia las regiones más dependientes de las grandes potencias. Estos colectivos denunciarán la eliminación de sus contextos sociales, culturales o religiosos y reclamarán el reconocimiento de su alteridad. A partir de aquí el feminismo dejará de representar al sujeto mujer y se convierte en múltiple y cambiante. Esta multiplicidad no solo engloba a las mujeres híbridas, mestizas o indígenas, sino que cuenta también con las experiencias de las mujeres obreras, rurales, lesbianas, bisexuales, migrantes o trabajadoras sexuales.

Entre septiembre de 2018 y enero de 2019 tuvo lugar en España, en el MUSAC de León, la exposición *Todos los tonos de la rabia. Poéticas y políticas antirracistas*,¹²⁹ una muestra colectiva centrada en la problemática del racismo como elemento estructurante de la vida en occidente. Reunía obra de más de 20 artistas entre poetas, activistas, artistas, teóricxs y performers, todos racializados, personas no blancas que hacían una crítica al racismo y a los procesos de colonialidad aún vigentes, ya que denunciaban que lo vivían en sus propios cuerpos. La muestra estaba dividida en varios apartados, en uno de ellos *La vida erótica del racismo*, representada entre otros por la vídeo-performance *Putas Mestizas* (2017) de Erika

¹²⁹ Disponible en : <https://musac.es/#exposiciones/expo/todos-los-tonos-rabia-poeticas-politicas-antirracistas>. [Consultada el 7 de mayo de 2020]

Trejo, ahora bajo el nombre de su alter ego Linda Porn, una nueva faceta creativa que añade a su perfil de artista y activista, el de trabajadora sexual.

Erika Trejo, residente en España desde hace casi dos décadas, denunciaba así el carácter misógino, patriarcal y colonial de las leyes reguladoras de la migración, tanto para las trabajadoras sexuales como para las mujeres de otras razas distintas a la dominante. En base a los *Protocolos de Palermo*¹³⁰ la artista argumentará que los estados promulgan leyes restrictivas que solo permiten el libre movimiento de las élites, las únicas que pueden cumplir con sus estrictas exigencias, tales como la obligación de tener sumas concretas depositadas en los bancos, dinero suficiente para gastar el tiempo de permanencia e incluso un anfitrión con nómina fija que les reciba y se responsabilice de su estancia. Trejo señala que la realidad es bien distinta ya que las personas con menos recursos debían usar otras estrategias que pasan por el ejercicio de la prostitución, las llamadas por la ley de extranjería “tráfico” o “trata” solo aplicada a las mujeres que vienen solas o con niños, una ley cruel a su entender ya que ampara el que muchas madres sean separadas de sus hijos nada más llegar y otras privadas de su custodia por no tener un contrato de trabajo que asegure su mantenimiento. La propia artista lo define así:

Los europeos siempre tuvieron espíritu misionero, desde la colonización. Por entonces iban a rescatar del politeísmo a los indios y ahora el discurso es el mismo, las indias migrantes somos pobres mujeres que venimos a Europa a ser tratadas y explotadas, tienen que protegernos. El concepto “mujeres solas” en realidad quiere decir “mujeres sin macho”, somos víctimas de un heterocentrismo que solo valida una familia cuando hay un pene de por medio. (Linda Porn, 2019).¹³¹

En *Putas Mestizas* (Fig.38) Trejo-Porn aparece sumergida en una bañera llena de espuma y, mientras se masturba con un dildo, analiza las escasas opciones que le ofrece la sociedad del bienestar: el servicio doméstico o el trabajo sexual, considerando ambas como una

¹³⁰ Los principales instrumentos del derecho penal internacional relativos a la migración son los dos Protocolos de Palermo aprobado en el años 2000 por la Convención de Naciones Unidas contra la Delincuencia Organizada Transnacional, concretamente el denominado Protocolo para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas, Especialmente Mujeres y Niños y el Protocolo contra el Tráfico Ilícito de Migrantes por Tierra, Mar y Aire.

¹³¹ Linda Porn. 2019. Conferencia Trabajo Sexual y Migración, la trata como discurso colonial y misógino en Ca revolta. Centro Cultural. Valencia [Consultado el 12 de Junio de 2020]

explotación privadora de los derechos fundamentales del ser humano. La artista señala que ambas tienen rasgos coloniales de sometimiento: permanecen confinadas en casa del “amo”, la primera como interna, limpiadora y cuidadora o la trabajadora sexual, encerrada en el prostíbulo y disponible las 24 horas del día. Trejo empieza así subvirtiendo el papel asignado a la mujer por el porno, el de ser un objeto de placer para el hombre. A través de la autosatisfacción la artista reclama su independencia de la intervención masculina. La artista se adueña del significado que Salanova (2012) atribuye al dildo, un emblema de la tecnología sexual, la cual evidencia que el género y la normatividad en el sexo son construcciones sociales y culturales impuestas pero no irremediables:

Para su superación es interesante el uso del dildo y de otros juguetes sexuales, pues rompen con los roles de género, descentran el placer genital y desbancan la exclusividad de las relaciones heterosexuales, haciendo que vean la luz prácticas periféricas. El dildo puede crear un espacio simbólico que cuestiona la racionalidad viril, apropiándose de los atributos genitales del hombre para crear la hembra-macho, aunque la hembra mantiene sus señas de identidad se produce el mestizaje de los sexos, la aproximación a mito del andrógino (Salanova, 2012, p. 49).

La acción de Linda Porn termina cuando la artista dibuja en su brazo la frase *Putá Mestiza* con una cuchilla de afeitar, para denunciar la estigmatización sufrida por las trabajadoras sexuales.



Fig.38 - Linda Porn. *Putá Mestiza* (2017).

Al mismo tiempo, en esta pieza la artista nos habla de una mujer que está señalada con una triple inscripción, lo que Spivak categoriza “como subalterna, como híbrida y como mujer”

(Spivak 1999). Igualmente la intención es visibilizar la racialización de las trabajadoras sexuales migrantes en occidente, de las que sus “protectores” extraen sustanciosos beneficios económicos mientras se les niega la regularización de su situación y donde la propia ley las empuja a los márgenes, silenciándolas políticamente. La acción trata de resaltar el hecho de que la mayoría de los países occidentales carece de programas de regulación e integración, resolviendo el problema de las mujeres migradas de forma irregular, con multas, internamientos en centros para extranjeros o deportaciones. En esta performance podemos apreciar igualmente las características propias del posporno, la artista se masturba sin ninguna intención excitatoria sino para simbolizar su autosuficiencia frente a los modelos sociales que le son impuestos. Trejo representa a una mujer latina, culturalmente mestizada que ha forjado una identidad mixta en consonancia con el modelo cultural híbrido defendido por autores como Canclini (1989) o Bhabha (1994). Con esta acción la artista simboliza en definitiva que es en la hibridez donde se encuentra la vía para invertir y desplazar las estructuras dominantes, con el fin de generar nuevas experiencias de convivencia las cuales someten a la mujer subalterna, de esta forma plantea que la mujer inmigrante podría tener un papel de co-protagonismo con los sectores sociales que se erigen en ostentadores de la razón y del poder.

6.8. Disidencias mexicanas

En vista de lo expuesto podemos afirmar que los feminismos más radicales han encontrado su medio de expresión en el arte performativo. Desde el *Interior Scroll* (1975) de Carole Schneeman hasta Annie Sprinkle y su invitación a mirar dentro de su vagina en 1993, se han ido recrudesciendo las formas hasta mostrar las más obvias representaciones. México, dentro de América Latina ha sido pionera en la adopción de estas formas extremas de representación con carácter político y reivindicativo y sus artistas, dentro y fuera del país, han seguido estas líneas. Cabe mencionar algunos momentos importantes para el posporno mexicano, como la visita de Annie Sprinkle al VI Coloquio, titulado *Exceso (in)visible: tráfico y pospornografía*, organizado en el año 2009 por el *17 Instituto de Estudios Críticos*, en el que también participaron Mónica Mayer y Lorena Wolffer.

Hemos visto el trabajo de Rocío Boliver como claro precedente del performance posporno en México y las visiones de Gómez-Peña desde EEUU y de Erika Trejo desde España. En

este apartado analizaremos la génesis del posporno contemporáneo mexicano y algunos creadores y acciones realizadas desde dentro del ámbito que nos ocupa.

Rastreado su reciente origen podemos señalar que el corpus del posporno en el ámbito hispanohablante, uniendo teoría, práctica y militancia política, surgirá en Barcelona y será definido así en la tesis doctoral de la académica chilena Lucía Egaña:

El posporno es un sistema de enunciación corporal que se orienta a la producción crítica de conocimientos específicos, personales y colectivos. Actúa exhibiendo, interviniendo y rearticulando códigos culturalmente estandarizados y clausurados, utilizando como instrumento principal la representación de la sexualidad (Egaña, 2016, p.6).

La investigación de Egaña sobre las prácticas posporno comenzará en el 2008 y en 2011 realiza su primer documental titulado *Mi sexualidad es una creación artística*¹³² que será exhibido en festivales y encuentros en más de 15 países, donde enuncia los principios de la sexualidad disidente y su conversión en arma política de representación. Su documental funciona como cartografía ilustrada con videos, documentación de performances e intervenciones posporno en el espacio público. En él intervienen las personas y colectivos que trabajaban y creaban la escena del posporno en la Barcelona del momento, un recorrido por sus causas, motivaciones y peculiaridades, donde la búsqueda por construir otras formas de representación de la sexualidad, el arte y el activismo político aparecen como elementos de imposible separación.

Con las aportaciones teóricas de María Llopis (2010) y Diana J. Torres (2011) el posporno deviene en un movimiento social de lucha por la igualdad, el cual no solo abarcará la reivindicación de aceptación de las sexualidades no normativas sino su relación con las hegemonías, las migraciones, el racismo y los procesos de colonización y globalización. A México esta corriente llegará de la mano del artista de performance Felipe Osornio, conocido como *Lechedevirgen Trimegisto*¹³³ quien relata en su texto *Venenos y Contravenenos* (2017) su primer contacto con el posporno a través la performer y escritora

¹³² Disponible en: <https://vimeo.com/133348262>

¹³³ Página web del artista disponible en: <https://www.lechedevirgen.com/>

cuir Diana J. Torres, la Pornoterrorista, ya que en sus prácticas encuentra varias similitudes con su propia labor como personaje transgresor, más cercano a la teoría de la pospornografía española que a la desarrollada en Estados Unidos.

Osornio (2017) señala *Matarife* como su primera performance posporno, realizada en 2011 en la presentación del libro *Capitalismo Gore* de Sayak Valencia. La acción giraba en torno a lo que Valencia (2010) define como *gore*, es decir al necro-empoderamiento, la violencia, la narco-nación, los nuevos códigos semióticos inscritos en los cuerpos vejados y el mercado-consumo gore, donde se utiliza la ostentación de la violencia como empresa y trabajo, vía de legitimación y de empoderamiento económico y sociopolítico. En *Matarife*, Osornio interpreta al sujeto-monstruo como un minotauro que convierte el mundo en un laberinto sin salida que, como el del mito, comía solo carne humana y crecía cada vez más salvaje. El performer entraba vestido completamente de blanco, calzado con unas botas vaqueras color rojo metálico, una vez sentado una enfermera le extraía sangre que mezclaba con agua. Usando una esponja poco a poco iba frotándose con esta solución por la ropa, hasta que el blanco terminaba completamente ensangrentado. Después el artista remojaba y lavaba un fajo de billetes que representaba ser pesos mexicanos, con ellos cubría el suelo del escenario y una vez acabada la acción, se quitaba los pantalones y de una bolsa sacaba un cráneo de toro al que trataba como si fuera una cabeza humana decapitada y la incorporaba a la acción usándola como máscara. Por último utilizaba un largo chorizo para introducirlo en su ano, penetrándose con él y dejándolo puesto como si fuese una cola. De esta manera el performer representaba perder su condición humana, sobre el escenario tapizado de billetes y con la ropa manchada de sangre humana, representando metafóricamente cómo el hombre se bestializa. Aquí el artista plantea las relaciones de poder y las formas simbólicas de narco-nación y necro-empoderamiento en relación con el sexo y el capitalismo gore el cual se edifica y se alimenta de sangre.

Con este trabajo Lechedevirgen Trimegisto quiere llamar la atención sobre los conflictos que asolan a la sociedad mexicana, un capitalismo extremo regido por el narcotráfico que alimenta el enfrentamiento entre mafias y la violencia hacia la población. Igualmente el mensaje estará relacionado con el género, el artista denuncia una masculinidad mal entendida ya que impone unos estereotipos bestializadores de comportamiento. Un tema recurrente en el trabajo de Osornio cuya relevancia denuncia desde el activismo radical. En

la pieza *Inferno Varieté* (Fig.39) por ejemplo reflexiona sobre la reciprocidad existente entre violencia y masculinidad como una relación intrínseca de poder, donde los sujetos que no se ajustan al estereotipo normativo y hegemónico de “hombre” viven despreciados o ignorados, así como aquellos que gozan de dichos privilegios de la masculinidad están obligados a un comportamiento determinado como la valentía, la fuerza o la violencia, siempre con el temor a ser emparentados con lo femenino, en un clima de homofobia que somete a todos los comportamientos de la misma forma.

Al igual que otros representantes del posporno, el artista trabaja sobre la deconstrucción del género y la construcción de nuevos significados acerca de las corporalidades, los placeres, las formas de autoperibirse y de vincularse con los demás afectiva y sexualmente. Específicamente, su interés radica en examinar de cerca los estereotipos hegemónicos de masculinidad mexicanos y parodiarlos para así romper con el los encasillamientos del género y mostrar que también la masculinidad es una performatividad y no una naturaleza (Milano 2018). La estrategia que utiliza Lechedevirgen Trimegisto en cada una de las performances que componen la serie para señalar lo artificioso de la virilidad, dominante y heterosexual, es realizar acciones simbólicas que generen un desplazamiento y así poner en evidencia la superficialidad de estos planteamientos.



Fig.39 - Felipe Osornio. *Inferno Varité* (2014).



La referencia a los símbolos de la masculinidad mexicana son expuestos metafóricamente mediante vaqueros ajustados y chaquetas de cuero, botas y gorras texanas, cuchillos, bigotes, armas de fuego, deportes de «hombres» como el fútbol, cabezas de vacas, etcétera. El artista utiliza estos «accesorios» atribuidos a la masculinidad hegemónica para

construir otros sentidos que permitan hablar de las masculinidades disidentes, la que aparece en escena cuando el artificio de la naturaleza masculina viril se rompe.

6.9. Otros pospornos

Alejandra Rodríguez (La Paz,1986), *La Bala Rodríguez*, es una socióloga y artista mexicana de performance y de multimedia. Su trabajo se centra en el registro fotográfico y audiovisual de sus acciones, tanto en espacios públicos como en centros de arte, para difundirlas a través de las redes sociales como una forma de retar a la censura de los sistemas de vigilancia que articulan estos medios, así como producir contraofensivas visuales de las representaciones normativas corporales, sexuales y étnico-raciales. Ella misma se define como una *activista gorda*, con su trabajo representa lo no representado, lo excluido, la vergüenza del cuerpo, de ser mestiza o de ser lesbiana, una revisión de lo gordo como algo terrible, algo enfermo (Fig.40). La Bala denunciará la vergüenza como un dispositivo de dominación muy efectivo: el peso, la talla, o el color que no se ajusta a los estereotipos, está menospreciado por la cultura dominante.

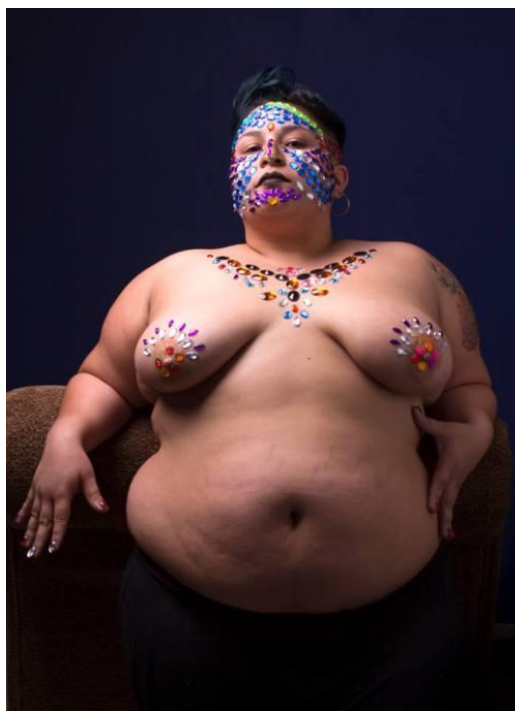


Fig.40 - La Bala Rodríguez. *Chambrai Like a Warrior* (2016).

Foto: Pablo Hernández

Denuncia igualmente que la normatividad ha establecido la gordura como presencia de cuerpos que deben ser silenciados y apartados de la esfera pública y con ello, de la política. Como en otros ámbitos, los estereotipos que prevalecen sobre la perfección del cuerpo femenino, esclavizan a la mujer. Lydia Cacho (2009) en un texto escrito con motivo del 50 cumpleaños de la muñeca Barbie, afirma que su imagen de piernas largas, cintura de avispa, pelo rubio y ojos azules se ha impuesto globalmente como estereotipo de belleza, dejando en la sombra a más del 80 por ciento de las mujeres “normales” que no cumplen estos patrones de belleza occidental.

El activismo gordo no pone el foco en cuestiones de salud o enfermedad, sino en lo que La Bala identifica como “la policía de los cuerpos” esto es, la industria de la cosmética, las farmacéuticas con su amplia oferta de dietas, la moda con sus tallajes imposibles y las clínicas de estética con sus ofertas de perfección corporal, donde la obesidad es el enemigo a combatir, no sin antes invertir cuantiosas sumas en tratamientos. Este activismo reclama los mismos derechos de las mujeres “normalizadas”, es decir la posibilidad de que haya salud, moda, estética, sensualidad o goce en un cuerpo gordo. Como Butler sostiene, asumir el nombre por el que a cada uno se le denomina no supone una sumisión a una autoridad, sino que se convierte en un instrumento de resistencia, en un despliegue que destruye el territorio de sus frustraciones o culpas (Butler, 2014).

En suma, los discursos activistas que reclaman la aceptación de todas las formas y opciones corporales o sexuales elegidas libremente, son entendidos desde la performance como batallas abiertas contra los conflictos de poder, los cuales definen un fenómeno con el solo afán de ofrecer una solución para combatirlo. Es por esta causa que los movimientos disidentes dan visibilidad a lo escondido y lo silenciado, adquiriendo un alto grado de veracidad puesto que se hace desde el yo.

Querríamos por último referirnos de nuevo a Nadia Granados (Bogotá, 1978), una artista que aúna la mayoría de los códigos contemporáneos de la performance activista y disidente y que extiende su influencia a la performance posporno mexicana con su alter ego *La Fulminante*. Su trabajo opera a través de unos parámetros propios de la cultura *mainstream*: prostitutoria, objetualizante y erotizadora. Tomando todos estos códigos de representación, los disloca en acciones críticas por medio de la ironía, la parodia y el contorno. Con esta simulación de prostituta barata, actriz rubia con peluca, mujer latina

voluptuosa y hecha para el deseo, realiza piezas comunicativas para hablar de otras cosas, tales como la impunidad, el terrorismo de estado, el machismo o las luchas sociales.

Según Milano (2016) La Fulminante combina el discurso pornográfico de la representación explícita de la sexualidad con el discurso crítico, vinculado a la circulación de ideas y pensamientos contra-hegemónicos, antisistémicos y libertarios representados por el posporno. Una relación que pone en cuestión cada uno de los discursos que intenta producir por sí mismo, generando nuevos sentidos sobre la política, el género o la sexualidad. La propia Granados define su personaje:

La Fulminante ha sido creada con fines artísticos y con fines revolucionarios bajo la premisa de que el cuerpo puede ser una herramienta de comunicación emancipadora, por medio del erotismo libertario que cuestiona el erotismo de la sociedad de consumo.¹³⁴

La obra pospornográfica de Nadia Granados contiene un doble gesto, por un lado el de denuncia feminista y por otro, un llamamiento a la recuperación del cuerpo de la mujer para expresar y sentir todas las sensaciones, deseos o pasiones que le han sido vetadas.

Esta forma de operar queda patente en la video-performance realizada en 2011, *Maternidad obligatoria* (Fig. 41), donde la artista hace un monólogo frente a cámara¹³⁵ en una lengua ininteligible inventada por ella, entendible solo gracias al recurso del subtítulo, donde trata temas como la pobreza, la despenalización del aborto y la obligatoriedad de mantener embarazos accidentales o no deseados, mientras chupa un preservativo con restos de semen como si fuera una chica de una web porno. De esta manera critica los roles que le han sido impuestos a la mujer y a través de los estereotipos de la pornografía (sensualidad desbordante y feminidad sumisa) denuncia el sistema capitalista, católico y patriarcal con el que se encuentra en total desacuerdo.

¹³⁴ Declaraciones de Nadia Granados para el medio electrónico Parole de Queer. Disponible en: <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2013/08/LaFulminante.html> [Consultado el 14 de Julio de 2020].

¹³⁵ Véase la acción citada en: <https://www.youtube.com/watch?v=4lQMD4gxVgl>



Fig.41 - Nadia Granados. *La Fulminante Maternidad obligatoria* (2011).

La obra de Nadia Granados se inscribe en la tradición de arte político desarrollada en la mayoría de los países latinoamericanos, donde el arte funciona como un potente generador de crítica frente la opinión pública, nacional e internacional, denuncia de los abusos cometidos por el estado, tales como la desaparición de personas, la pobreza y la precariedad de las poblaciones, los gobiernos anti-democráticos, la violencia extrema contra las mujeres o la persecución de las disidencias sexuales. Experiencias donde el uso del propio cuerpo es la clave para la recuperación de memorias, visibilizar problemáticas sociales o empoderar cuerpos que fueron y son vulnerados por procesos políticos o sociales de una violencia extrema. Es por ello que su trabajo tiene similitudes con muchas de las experiencias representadas por las performeras mexicanas ya que participan de la misma problemática.

6.10. Conclusión

Los feminismos tradicionales basaron su reivindicación en la lucha de derechos y libertades para las mujeres, reprimidas por los roles que le fueron asignados, fruto de siglos de historia dominada por los hombres: papeles de madre, esposa y cuidadora del hogar, confinada en la esfera privada. A partir de los años 60 hay un giro social y lo privado sale a la luz pública para poner en tela de juicio su validez. El arte feminista surge como un arte político que busca generar conciencias a través de posiciones antihegemónicas, no solo sacando a la luz las imposiciones patriarcales sino que irá ampliando su radio de acción hasta llegar a representar las identidades marginadas, mujeres racializadas, lesbianas, gays, trans o

cualquier tendencia física o sexual que se aleje del estereotipo construido para la mujer. Las implicaciones de esta estrategia pueden entenderse a través de las teorías de Judith Butler que sugiere que las normas de género funcionan como un mecanismo que produce subjetividad. La autora plantea la idea del sexo como algo natural que se ha configurado dentro de la lógica del binarismo de género y pone en duda el concepto de 'mujer', obligando al movimiento feminista a repensar sus suposiciones y aceptar que las 'mujeres' son más que un simple sujeto colectivo: son de importancia política. Esto creó una revolución en las políticas de identidad e inclinó las teorías feministas contemporáneas al análisis de cómo se construye el género o cómo se significan los roles de género dentro y fuera del mundo del arte, posicionándose claramente contra la objetivación de las mujeres (comúnmente asociadas con la pornografía). El enfrentamiento dentro del feminismo acerca del papel adjudicado a la mujer en la industria pornográfica, con posturas a favor y en contra de su aceptación, se verían igualmente reflejados en el performance y finalmente abrirá un camino inédito hasta el momento, marcando la evolución del feminismo hacia la teoría queer y el feminismo pro-sexo: las bases del posporno, la corriente más actual y desafiante de la representación del cuerpo y las reivindicaciones de género.

Las acciones posporno reflexionan sobre el placer y el dolor, los cuerpos latentes, el concepto de lesión y las herramientas escatológicas como opciones posibles para la catarsis y la regeneración, incluyendo alusiones a la muerte y a los fluidos corporales como sujetos obscenos. De hecho, el movimiento posporno es creativo y subversivo y nos invita a reflexionar sobre qué es una imagen pornográfica, qué es el trabajo sexual, qué es el género y cuál es el objetivo del feminismo.

En América Latina y más concretamente en México los estereotipos de comportamiento impuestos por los acontecimientos históricos, el poder religioso, político y social situarán a la mujer en una posición de clara subordinación respecto al hombre. Subordinación que se verá agravada con los condicionantes de raza, género y clase. La racialidad estaría relacionada con la ignorancia y la pobreza lo que haría aún más vulnerable a la mujer dentro del orden patriarcal. Frente a este patrón represor de la etnicidad como determinante de subalteridad encontramos una excepción en la sociedad zapoteca donde la mujer cuenta con una consideración totalmente distinta dada su alta integración en la vida social cultural

y económica de la comunidad. Aquí los estereotipos de género escapan a la hegemonía patriarcal siendo sus valores más acordes con las teorías feministas de la Cuarta Ola. El muxe representa una forma subversiva tradicional de vivir el género ya que escapa al binarismo tradicional y a la vez cuenta con la aceptación de su colectivo social.

Con estos antecedentes y ante su tradicional lucha contra los estereotipos establecidos, México será un terreno abonado para la adopción de los postulados posporno. Su surgimiento viene a representar la ruptura de las limitaciones expresivas de los cuerpos y supone la defensa de la multiplicidad, la aceptación de todas y cada una de las tendencias sexuales, ideológicas o corporales, obviando cualquiera de los estereotipos tradicionales.

A través del análisis de algunas acciones de artistas mexicanxs, podemos afirmar que la representación genérica de las reivindicaciones corporales fuera de la normatividad están encaminadas a subvertir el orden, es decir, trastocar unos estereotipos de género establecidos para que dejen de tener un dictamen de normalidad y den cabida a todas las opciones y preferencias elegidas libremente por cualquier ser humano. En suma, las acciones relativas al género contienen elementos intrínsecamente unidos al activismo político ya que cuentan con un carácter reivindicativo y de concienciación que busca actuar estratégicamente en su entorno inmediato

CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis ha sido investigar los antecedentes, analizar las influencias y la trayectoria del performance mexicano partiendo de dos hechos especialmente instalados en el imaginario colectivo del país, como son la colonización y la Revolución Mexicana. El estado nacionalista, en su afán de construir una identidad propia, influirá a través de la obra de pintores, escritores e incluso a través del cine, para crear una serie de estereotipos tanto masculinos como femeninos que han perdurado hasta hoy. Los y las artistas en sus prácticas performativas se nutrirán de estos estereotipos, tanto para reinterpretarlos, deconstruirlos o denunciar sus funestas influencias.

Aplicando un análisis cronológico y transdisciplinar hemos tratado de mostrar los distintos inicios de este arte cuyo denominador común será su carácter activista, es decir, representa la toma de posición de los artistas frente a los conflictos en el lugar que se producen. El cambio de percepción del mundo que suponen las contiendas bélicas del siglo XX nos sirve como punto de partida para analizar la ruptura del arte académico en todas sus manifestaciones, por un arte más íntimo y más cercano al cambio social.

Queda demostrado en el **capítulo 1** que no solo serán los movimientos artísticos como el futurismo o el dadaísmo los que dan un giro definitivo a la concepción del arte. La nueva visión del mundo aportada por la fotografía o la aparición de las teorías psicoanalíticas que ahondarán en las emociones ocultas del individuo, orientará la expresión artística hacia la inmaterialidad y a su significado conceptual. La obra de arte se sale de sus formas academicistas para proponer nuevas formas expresivas. Igualmente el siglo XX, uno de los más sangrientos de la historia de la humanidad, induce al artista a conectar con la realidad tanto para cuestionarla como para buscar nuevos escenarios para el arte. El cabaret, la calle o la escuela se vuelven espacios para la vanguardia con ansias de renovar el pasado y de acercar una visión nueva a la vida cotidiana. Artífice de este nuevo planteamiento del arte serían creadores de distintas disciplinas, como Marcel Duchamp quien con sus *ready made* atribuye al artista la capacidad de decidir lo que era o no arte y la libertad de expresarlo como quisiera. En este ámbito, el cuerpo y su capacidad expresiva se irán abriendo paso a través de la nueva danza, los movimientos del cuerpo dejarán de buscar la estética perfeccionista de los ballets románticos para avanzar hacia un tipo de movimiento más natural e introspectivo. La danza expresionista alemana iniciada por Mary

Wigman, como modo de expresar su posición ante la vida, puede ser considerada como un importante precursor del arte performativo en Europa, ya que es la experiencia de la artista la que a través de su propio cuerpo reclama la atención de la audiencia sobre una temática que atañe al aquí y al ahora. A partir de la Bauhaus, además de recoger estos nuevos paradigmas del arte, se introducirá el plano de utilidad de la forma asociada a su estética, los artistas ponen su creatividad al servicio del sistema tecnológico-industrial iniciando así la concepción de la transversalidad del arte, es decir diseño, danza, arquitectura, teatro, artes plásticas y la creatividad en su conjunto caminan de la mano hacia nuevas formas expresivas y a la incorporación de la realidad social en sus producciones. Esta necesidad de renovación y de ruptura con el pasado se verá igualmente reflejada en EEUU, serán otra escuela, la Black Mountain y otra bailarina, Isadora Duncan, los máximos exponentes de la inspiración del nuevo arte activista. La liberación del virtuosismo y la incorporación de la vida cotidiana y sus reivindicaciones abrirán definitivamente las puertas al arte performativo.

El **capítulo 2** centra su objetivo en la búsqueda de un nuevo origen inspirador del performance en México. Hemos analizado tanto la concepción narrativa como coreográfica de Nellie Campobello y podemos afirmar que su originalidad creativa cambiaría las formas de valoración del papel femenino tradicional. Campobello transmitió las vivencias de la mujer anónima de la Revolución y creó algunos motivos estéticos insólitos en una mujer, como fueron la violencia, la crueldad y la erotización del cuerpo. En sus novelas aparece por primera vez una visión del género acorde con las teorías más avanzadas, es decir, desafiando los valores literarios y culturales de su tiempo, saca a la mujer de su espacio doméstico para situarla en el escenario de la guerra, representándola con nuevos papeles, como mantenedora del hogar, jefa de la familia y participante en la primera fila de la contienda. Desplaza igualmente la función corporal de la mujer como madre, para presentarla como dueña de su cuerpo al que considera como un objeto propio con derecho a decidir su utilidad y con derecho al placer. Sus estudios de los bailes autóctonos mexicanos la dotarían de un profundo conocimiento de las posibilidades corporales, como resultado, en sus coreografías sumará al elemento de la tradición indígena, la representación del empoderamiento femenino. A través de sus ballets de masas por primera vez hace uso del arte vinculado a la política y demostraría la capacidad del cuerpo

para expresar cualquier reivindicación, como indican el título de sus coreografías, *Barricada y el ballet moderno revolucionario* (1935) o *Biniguendas de plata y tierra* (1936) expresión de la revolución agrícola y del reparto de la tierra. En suma, creemos que tanto la novedosa imagen que atribuye a la mujer en su obra narrativa como las distintas reivindicaciones contenidas en sus coreografías, demuestran la importante aportación de Nellie Campobello, es por ello que la consideramos como precursora del arte performativo desarrollado décadas más tarde en México.

En nuestra búsqueda por lo que más caracteriza la inspiración del performance mexicano, hemos comprobado que si hay algún aspecto que interese especialmente es el relativo a la identidad, sus causas y efectos. En el **capítulo 3** hemos buceado en los modelos que propusieron algunos intelectuales que ciñeron sus convicciones a la ideología gubernamental. Sin hacer una descripción exhaustiva del diseño del carácter nacional, hemos incidido sobre algunos de sus rasgos particulares más distintivos, unos rasgos que a nuestro entender son origen y consecuencia de una serie de estereotipos definitorios del carácter mexicano. Podemos resumir que el estereotipo construido por el estado nacionalista consideraba que su identidad era un mestizaje cultural impuesto a los indios tras la victoria de los españoles, lo que determinará el status de víctima instalado en el imaginario colectivo de los mexicanos. Un victimismo que se tornará en violencia con resultado de muerte, aumentada por la persistencia del narcotráfico y del crimen organizado y que será difícilmente combatida debido a la tibieza del estado frente a la violencia y a la ausencia de leyes e instituciones jurídicas suficientes que doten de garantías individuales a los ciudadanos.

Hemos realizado un somero recorrido por dos rasgos trazados por los clásicos: el del mexicano de clase baja, definido por Ramos como el *peladito*, y el mexicano emigrado denominado *el pachuco* por Octavio Paz. Ambos, una vez adoptados por el cine en los personajes de Cantinflas y de Tin Tan, calarán en el imaginario colectivo una serie de estereotipos que más tarde serán tratados por el performance. Cabe destacar aquí una nueva aportación de este trabajo y es la relación establecida entre los personajes fronterizos representados por Gómez-Peña y el estereotipo construido por Valdés en su personaje de Tin Tan. Siendo Valdés el precursor, ambos representarán la problemática del desarraigo de los mexicanos emigrados al norte para reivindicar su carácter propio y

reclamar un espacio en ambas sociedades. Gómez-Peña se inspirará en lo representado por Tin-Tan para añadir otros paradigmas de la época actual, tales como el racismo, la globalización o la discriminación por sexo o creencias.

Partiendo de estos perfiles hemos querido buscar la génesis de la violencia que caracteriza al hombre mexicano, encontrando tanto causas históricas implantadas por los estereotipos animados desde el estado, como por los incentivos estructurales derivados de la corrupción, la droga o la debilidad de los poderes hegemónicos. La representación de esta violencia y de sus causas es tema permanente en el performance mexicano. Artistas como Teresa Margolles y Lorena Wolffer han denunciado dentro y fuera de sus fronteras el imperio del terror que supone la permisividad de esta violencia. Una vez más comprobamos la vertiente activista del arte acción, las artistas asumen un rol activo y testimonial frente a los conflictos generados por el sistema, utilizando la denuncia como estrategia para convulsionar la conciencia social.

Otro de los aspectos que inciden de manera general en el imaginario de América Latina, son las causas derivadas de la colonización. Como hemos visto en el **capítulo 4** a partir de la década de los 70 distintos autores reivindican la existencia del “otro” dentro y fuera de sus propias fronteras, esto pondría en crisis la cultura blanca dominada por el estilo WASP (White/Anglo-Saxon/Protestant), cultura que había pretendido corregir estas diferencias reconociendo las cuestiones de alteridad y de multiculturalismo que se empezaban a abrir paso entre los discursos intelectuales del momento. Este proceso social y político afectará al campo de la creación artística puesto que supuso la eclosión de múltiples temáticas específicas referente a minorías étnicas, sexuales, culturales o estéticas que pasaron a ser reconocidas frente a la frecuente banalización del “otro” en ocasiones considerado solo como “exótico”.

El arte último del siglo XX estudia las conexiones entre el arte y el discurso teórico, estudia el pensamiento que genera las distintas estéticas y analiza a los artistas y a las obras que lo representan, es por eso que hemos creído interesante hacer un repaso de la génesis de la teoría y el discurso crítico referente a los posicionamientos subalternos, culturalistas o poscoloniales y que ha dado como resultado lo que se ha dado en llamar *estéticas decoloniales*, cuya base es la teoría crítica del mismo nombre. Si en un principio los parámetros para pensar los efectos de la colonización serían adoptados de la experiencia

india, el objetivo era fusionarlos a los estudios culturales que definían la multiculturalidad Latinoamérica y sus características políticas y sociales, sin embargo será la tendencia emancipadora de la opción decolonial la que saldría reforzada de uno de los más recientes debates académicos. Hemos hecho un recorrido por alguna de las piezas más emblemáticas donde el performance recoge este sentimiento de colonialidad todavía presente en el imaginario mexicano y que interpreta de manera crítica los mitos consagrados por la tradición, es decir, el performance se posiciona activamente añadiendo un punto de crítica tanto a los personajes más significativos del proceso (la Malinche, la Virgen de Guadalupe, o la soldadera) como a la consideración de subalteridad que aún se conserva respecto a los países colonizados (la Gira Mundial Guatinaui).

Igualmente en la última parte de este trabajo, en el **capítulo 5** hemos repetido el esquema usado para analizar las cuestiones tratadas anteriormente, es decir, a qué responde la aparición del arte feminista en el ámbito del arte performativo y cuáles son las diferencias principales entre los países hegemónicos y los periféricos. Entendemos que queda demostrado que hay dos rasgos que caracterizan el performance mexicano en relación con el resto de países y estos son la lucha activista en contra del patriarcado, muy enraizado en esta sociedad y en segundo lugar el enfrentamiento a unas estructuras políticas que mediatizaban cualquier participación ciudadana.

Como hemos apuntado, consideramos a Mónica Mayer como la precursora del performance feminista contemporáneo en México ya que, tras formarse con teóricas y creadoras americanas pioneras del arte feminista, adaptó estas teorías a la propia problemática mexicana. Mayer sacará a la luz temas tales como la muerte de mujeres por abortos clandestinos para reivindicar una maternidad voluntaria y un aborto libre y gratuito. Igualmente cuestionará los ritos más arraigados en la sociedad, tales como la celebración de la fiesta de los Quince, una ceremonia que según Mayer en realidad lo que anuncia es la madurez de la adolescente para ser esposa y madre. Tras revisar alguna de las acciones más emblemáticas realizadas por Mayer en colaboración con distintas artistas, hemos dibujado un pequeño recorrido por los estereotipos más significativos atribuidos a la mujer mexicana y la lectura que desde el performance realizan sus artistas. Si anteriormente tratamos el mito de la Malinche y las nuevas lecturas propuestas, en este apartado hemos visto las contranarrativas existentes para reinterpretar los estereotipos

más recurrente, perfiles tan reconocibles como la latina ardiente, la Guadalupeana o la Adelita, reinterpretados desde el arte acción para dotarlos de un nuevo contenido. De nuevo, como vimos con los perfiles masculinos, podemos afirmar que igualmente la pervivencia de estereotipos femeninos subyace en la inspiración del performance contemporáneo mexicano, tanto para representarlos como para cuestionar su significado.

Finalmente el **capítulo 6** indaga sobre la última corriente adoptada por el performance mexicano, el activismo posporno, caracterizado por actuar abiertamente en contra de los modelos impuestos por la hegemonía política y cultural y a favor de la elección y aceptación de cualquier identidad corporal y sexual. Al reclamar un proceso en torno a la liberación de los cuerpos que se oponen a seguir los dictados sociales, esta corriente feminista retoma la imagen pornográfica y la utiliza como herramienta por su capacidad de captar la atención del espectador, acercándolo a las nuevas representaciones alternativas del género.

Podemos afirmar que una vez deconstruidos los estereotipos creados por el poder y perpetuados por la historia, la consideración tradicional de género deviene en subversión es decir, enfrentándose a los cánones y tradiciones en el cuestionamiento de los patrones culturales y en la reivindicación de la total libertad de elegir cualquier opción con todo de tipo de derechos. El posporno subvierte los valores culturales institucionalizados y sus efectos sobre la identidad, demostrando que los modelos que representan los géneros están influenciados por relaciones de dominación y sumisión. Si estos patrones consideran algunas identidades como inferiores, excluidas, invisibles o no admitidas socialmente, no es solo una cuestión de reconocimiento social, lo que está en juego realmente es la batalla por la hegemonía cultural y sus formas simbólicas de legitimidad. En suma, las armas que emplea el performance mexicano posporno para combatir los estereotipos y las categorías de género son las del activismo social y político, elementos estrechamente ligados a su especificidad.

Es por lo anteriormente expuesto que consideramos demostrado el objeto de esta tesis:

- En el origen primero del performance se encuentra el desencanto político y social, un malestar que provocará una ruptura en de las distintas formas tradicionales del arte.
- En la arqueología del performance se pueden encontrar rasgos provenientes de la danza moderna, concretamente en México estaría siendo utilizada por Nellie

Campobello de manera totalmente novedosa ya que avanzará las características de género y política que más tarde caracterizarán el performance contemporáneo.

- El performance mexicano está profundamente influido por los distintos estereotipos contruidos por la tradición histórica y el poder. Sus artistas usarán estos estereotipos para combatirlos y dotarlos de un nuevo significado.
- La Revolución Mexicana marcaría el desarrollo de una hegemonía cultural nacionalista, igualmente el proceso colonizador permeará sus teorías y su rastro en la temática del performance.
- El arte acción mexicano se ha caracterizado claramente por su activismo ante las identidades de género impuestas por la tradición.
- La subversión de género, devenida en las manifestaciones posporno, ha dotado de una singularidad única al performance hecho en México.
- Podemos concluir afirmando que el activismo frente a los estereotipos y la subversión de género son los elementos que más caracterizan al performance mexicano actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, T. (2015). *La sutura imposible. Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- Abós Santabárbara A.L. (2003). *La Historia que nos enseñaron (1937-1975)*. Madrid: Foca Ediciones y distribuciones generales S.L.
- Abramovic, M. (1998). *Artist body: Performances 1969-1998*. Milan: Charta.
- Agustín, J. (1996). *La contracultura en México*. México: Debolsillo. Grijalbo.
- Alcázar, J., Tabanera, N., Santacreu, J. M. y Marimon, A. (2003). *Historia Contemporánea de América*. Universitat de Valencia: Servei de Publicacions.
- Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Citru, Ediciones Sin Nombre.
- Alcázar, J. (2008). "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". En: *Estudios sobre Sexualidad en América Latina*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, pp. 331-350.
- _____ (2014). *Performance: Un arte del yo. Autobiografía cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (comp.) (2016). *Arte-acción y Performance en los muchos méxicos*. México: Citru. Inba. University of San Francisco. La Jaula Abierta.
- _____ (2016). "Resquicios de Libertad: Performance Chilango". En: *Arte-Acción y Performance en los muchos méxicos*. University of San Francisco: Citru, pp. 268-314.
- _____ (2018). "Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada de Uva)". En: *Freakish Encounters: Constructions of the Freak in Hispanic Cultures*. Ed. Sara Muños-Muriana y Analola Santana. *Hispanic Issues On Line* 20, (2018). pp. 142-155. Disponible en: https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/201359/hiol_20_6_alcazar.pdf?sequence=1 [Consultado el 15 de enero de 2018].
- Aldana Fabre, P y Sepúlveda Reyes, K. (2008). *La sociedad civil en el caso del feminicidio en Ciudad Juárez: Una ventana a la emancipación femenina*. México: Cholula. Bibliotecas UDELAP, Universidad de las Américas.
- Aliaga, J.V. (2010). *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal. Arte Contemporáneo.
- Almela, R. (2001). "Líneas Precursoras del performance art". En: *Criticarte*. Puebla (México). Disponible en: https://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE_ART.html. [Consultado el 16 de septiembre de 2017].

Alvarez, A.C. (2005). *La Antropología de Samuel Ramos*. El Salvador: Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Departamento de Filosofía.

André, M.C y Rubio, P. (Eds). (2005). *Entre Mujeres. Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Santiago de Chile: RIL editores.

Antivilo Peña, J. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. Tesis de máster. Universidad de Chile. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336> . [Consultado el 10 de julio de 2019].

_____ (2006). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista latinoamericano. México. 1970-1980*. Tesis doctoral. Universidad de Chile. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108929> . [Consultado el 12 de noviembre de 2019].

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Appadurai, A. (1996). *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Apter, D. (1997). *The legitimation of Violence*. Nueva York: New York University Press.

Aranda Luna, J. (1988). "Entrevista a Octavio Paz". México: *La Jornada Semanal*. 27 de noviembre de 1988.

Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Argan G.C. (2004). *El Arte Moderno*. Madrid: Ediciones AKAL.

Báez-Jorge, F. (1992). *Las voces del agua: El simbolismo de las Sirenas y las mitologías americanas*. México: Universidad Veracruzana.

Balanchine, G y Mason, F. (1977). *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*. NY: Garden City

Barfield, T. (Ed.) (2000). *Diccionario de Antropología*. México, D.F.: . Siglo XXI Editores

Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Bartra, E. , Fernández Poncela A.M. y Jaiven, L. (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana.

Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.

_____ (1993). *Oficio mexicano*. México: Grijalbo.

_____ (1997). *El salvaje artificial*. México: UNAM. Ediciones Era.

Beauvoir, S. (1962). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Texto original publicado en 1949, *Le Deuxième Sexe*, por editorial Gallimard).

Bellucci, M. (1992). "De los estudios de la mujer a los estudios de género: Han recorrido un largo camino". En: Fernández, A. (Comp.) *Las mujeres en la imaginación colectiva*. Barcelona: Paidós, pp. 27-51.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción: Bolívar Echeverría, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. (Texto original publicado en 1940).

_____ (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad Técnica*. Prólogo de Bolívar Echeverría. Universidad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora. (Texto original publicado en 1936).

Beorlegui, C. (2010). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Beverley, J. (2002). "La persistencia del subalterno". En *Nómadas (Col)*, núm. 17, Universidad Central. Bogotá, Colombia, pp. 48-56. Disponible en : www.redalyc.org/pdf/1051/105117951005.pdf. [Consultado el 16 de junio de 2018].

Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. New York: Routledge.

_____ (1994). "Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse". En *October Magazine*. New York, 28, pp 125-133.

_____ (2004). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Blanco Cano, R. (2011). "Maternidad, arte y ciudadanía: Proyecto ¡Madres! del grupo Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer)". En *Revista Karpa* 4.1-4.2. Disponible en: academia.edu/758028 [Consultado el 1 de julio de 2019].

Borruso, M. (1998). "Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades". En: *Debate Feminista*, nº18, pp. 186-236. Disponible en: <http://www.jstor.org.ezproxy.lib.bbk.ac.uk/stable/42625376>. [Consultado el 8 de mayo de 2018].

Borzacchiello, E. (2014). "Femicide: the power of the word, the image and the practice". En *Regina José Galindo. Estoy viva*. Milano: Skira editor.

Botello Lonngi, L. y Fernández Villanueva, C. (2008). *Identidad, masculinidad y violencia de género: un acercamiento a los varones jóvenes mexicanos*. Instituto Mexicano de la Juventud: Dirección de Investigación y Estudio sobre Juventud.

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

Bourriaud, N. (2009). *Altermodern: Tate Triennial*. London: TATE Modern; N.º 1, edición enero 2009.

- Brading, D. (1985). *The origins of Mexican nationalism*. University of Cambridge.
- Broca Quevedo, V.J. (2012). "Samuel Ramos y la mexicanidad como problema psíquico-histórico". En: *Letras Uruguay*. Disponible en: letras_uruguay.com [Consultado el 6 febrero de 2018].
- Buigues Ballester, I. (2010). "Desde el empoderamiento. Imágenes extremas contra el capitalismo patriarcal globalizador: combatividad y resistencia frente al feminicidio mexicano y la desterritorialización chicana". En: *Arte y políticas de identidad*, 2010, nº 3, pp. 41-58. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- _____ (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea.
- Bustamante, M. (1998). "Árbol Genealógico de las formas PIAS (Performances, Instalaciones y Ambientaciones)". En: *Revista Generación*, nº20. Agosto 1998.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversión of Identity*. New York: Routledge UE.
- _____ (1993). *Bodies That Matter*. New York and London: Routledge.
- _____ (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- _____ (2004). *Undoing Gender*. New York and Londres: Routledge.
- _____ (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cacho, L. (2009). "Barbie: un juguete sexual". En: *Revista Día Siete*, Año 8. Núm. 446. DF, México, pp. 42 - 49. Disponible en: <https://docplayer.es/51650018-Barbie-un-juguete-sexual.html>. [Consultado el 1 diciembre 2019].
- Cage, J. (1981). *For the birds*. Boston [Mass], London: Boyars.
- Cament N.E. (2016). *La sátira política y el caso del Cabaret Mexicano*. Tesis de Grado. Universidad de Chile. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/142552> . [Consultado el 11 de marzo de 2020].
- Campobello, N y G. (1940). *Ritmos indígenas de México*. México: Oficina editora Popular.
- Campobello, N. (2007). *Obra reunida. 1900-1986*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cano, G. (2011). "¿Es posible hacer la historia de las mujeres en la Revolución Mexicana?". En: Charles B. Faulhaber (ed.) *Mexico's Unfinished Revolution*. University of California Press, pp. 11-24.

- Cano, G., Vaughan, M. K., y Olcott, J. (Eds.) (2012). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Cardin, A. y Jiménez, F. (Eds.). (1978). *La revolución teórica de la pornografía*. Iniciativas editoriales, S.A.
- Casaús Arzú, M. (2009). "El binomio degeneración-regeneración en las élites intelectuales espiritualistas de principios del siglo XX en Centroamérica". En *Revista Complutense de Historia de América*, pp. 109-133.
- Castellanos, R. (1972). *En la tierra de en medio*. México: Fondo de Cultura Económica. Letras Mexicanas.
- Castañeda J.G. (2011). *Mañana o pasado. El Misterio de los mexicanos*. México: Aguilar.
- Castro-Gómez, S y Mendieta, E. (Eds.) (1998). *Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Mexico D.F.: Porrúa; San Francisco, University of San Francisco.
- Castro-Gómez, S. (1999). "Epistemologías Coloniales". En: De Toro y A. de Toro, E. (Eds.) En: *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica. Una modernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana, pp. 79 -100.
- _____ (2005). *La Poscolonialidad explicada a los niños*. Colombia: Universidad del Cauca. Instituto Pensar, Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El Giro Decolonial. Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo*. Bogotá: Instituto-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- Celaya, L. (2008). *México Visto desde la Literatura de su Frontera Norte: Identidades Propias de la Transculturación y la Migración*. Tesis doctoral. University of Tennessee. Disponible en: http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/334. [Consultado el 3 de marzo de 2018].
- Chakrabarty, D. (2005). "Subaltern Studies and Poscolonial Historiography". In: *Handbook of Historical Sociology*. Edited by: Gerard Delanty & Engin F. Isin.
- Chin Davison, J. (2007). "Deterritorializing Bodies: Body Art and the Colonial World Expositions". In *Dead Hystory, Live Art?* Edited by Jonathan Harris. Liverpool University Press and Tate Liverpool.
- Collin, F. (1993). "Diferencia y diferendo: La cuestión de las mujeres en filosofía". En: *Historia de las mujeres. Historia de las mujeres de Occidente*. Madrid: Taurus. El Siglo XX. Tomo 5, pp. 291-321.
- Dallal, A. (2013). *La danza en México en el siglo XX*. UNAM. México: Dirección General de Difusión Cultural. Dpto. de Humanidades.

- Davis, A. (2004). *Mujeres, Raza y Clase*. Madrid: Akal. Colección: Cuestiones de antagonismo.
- De la Colina, M. A. (2005). "La carpa y el género chico: dos diversiones populares, dos siglos en México". En: *Revista Fuentes Humanísticas*, nº 17 (30), pp. 57-74.
- De Gracia, S. (2010). "Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia". En: *Revista Virtual Escáner Cultural*. Disponible en: <https://revista.escaner.cl/node/1998>. [Consultado el 20 de febrero de 2019].
- Dellamary, G. (2014). "El complejo de inferioridad del mexicano, según Samuel Ramos". En: *Informador MX. Ideas. Espacio de Opinión*. Disponible en: <https://www.informador.mx/Ideas/El-complejo-de-inferioridad-del-mexicano-segun-Samuel-Ramos-20141113-0185.html>. [Consultado el 15 de marzo de 2018].
- Derwey, J. (1934). "Art as Experience". EEUU: G. P. Putnam S Sons. Citado por Alcázar, J. (2016). En: *Arte-Acción y Performance en los muchos Méxicos*, p.29.
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina.
- Donson, B. (2013). "Porn wars". In: *The Feminist Porn Book*. Taormino, T., Penley, C., Parrenas, C. y Miller-Young, M. (Eds.). New York: The Feminist Press, pp.31-44.
- Droste, M. (2002). *Bauhaus, 1919-1933*. Alemania: Taschen Benedikt.
- Duchamp, M. (1975). "The Creative Act". In: *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Marchand du Sel, Salt Seller Paperback.
- Duncan, I. (1955). *My Life*. New York: Liveright Publishing.
- Durán, J. (2001). Border Crossings: Images of the Pachuco in Mexican Literature. In: *Journal Studies in 20th Century Literature*, nº 25.1, pp. 140-172.
- Dussel, E. (2000). "Europa, modernidad y eurocentrismo". En Lander Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 41-53.
- _____ (2004). "Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)". En: *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*. Madrid: Trotta. Alianza, pp.2-28
- Eder, R. (2010). "El arte No-Objetual en México", En: *Memorias del primer coloquio Latinoamericano obre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. México: Museo de Antioquía, pp. 119-134.
- Egaña L. (2009). "La pornografía como tecnología de género". En: *Revista La Fuga* nº 9. Disponible en: <https://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273> [Consultado el 29 de enero 2020].

_____ (2014). “Una categoría imposible: el postporno ha muerto, Latinoamérica no existe”. En: *Revista #Errata* nº12. Disponible en: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/una-categoria-imposible-el-postporno-ha-muerto-latinoamerica-no-existe1> [Consultado el 7 de febrero de 2020].

_____ (2016). *Trincheras de carne: una visión localizada de las prácticas pospornográficas en Barcelona*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/382641#page=1>. [Consultado el 18 de julio de 2020].

Ellert, J.C. (1972). “The Bauhaus and the Black Mountain College”. In: *The Journal of General Education*. Vol. 24, No. 3. pp. 144-152. Penn State University Press. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27796320?seq=1>. [Consultado el 14 de septiembre 2019].

Emerich, L.C. (1994). “Los años 80: Una nueva figuración artística en México”. En *Visión del arte Latinoamericano en la década de 1980*. Varios autores. Recurso electrónico Publicado por PNUD/UNESCO y el Centro Wifredo Lam. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001392/139260so.pdf>. [Consultado el 10 de julio de 2019].

Espinosa Miñoso y Castelli R. (2011). “Colonialidad y dependencia en los estudios de género y sexualidad en América Latina”. En *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Karina Bidaseca y Vanesa Vazquez Laba (Comps.). Buenos Aires: Ediciones Godot. Colección Crítica.

Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina

Foster D. W. (1998). *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires. Argentina: Editorial Galerna, Colección Teatrología.

Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México DF: Siglo XXI Editores.

Fressoli, G. (2012). “Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente”. En: *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. nº12. junio 2012.

Friedan, B. (1965). *La mística de la feminidad*. Barcelona: Ed. Sagitario.

Fusco, C. (1999). “El performance latino: la reconquista del espacio civil”. En: *Horizontes del arte Latinoamericano*. José Jiménez y Fernando Castro (Eds.) Madrid: Editorial Tecnos, pp. 93-106.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

_____ (1992). "Cultural Reconversion". En *Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. George Yuidice, Jean Franco y Juan Flores (Eds.) Minneapolis: University of Minnesota, pp. 29-43.

_____ (1998). "Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano." *Las Industrias Culturales en La Integración Latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba.

_____ (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires. Madrid: Kartz ediciones.

Garrido Abenza, D. (2020). *La Libertad creativa en mis acciones. Sobre el arte de la performance*. Murcia: Abierto de Acción

Glick, P. y Fiske, S. (2001). "An ambivalent alliance: Hostile and benevolent sexism as complementar y justifications of gender inequality". In: *American Psychologist*, nº56 (2), pp. 109-118.

Gnecco, C. (2006). "Territorio y alteridad: Fragmentos para una genealogía". En *(Des) territorialidades y (No)lugares*. Diego Herrera y Emilio Piazzini (Eds), Medellín: La Carreta Social. Universidad de Antioquia, pp. 221-246.

Goldberg, R. (1979). *Performance. Live art 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams Publishers.

Gómez, P.P. (2010). "The Paradox of The End of Colonialism and The Permanency of Coloniality". In: *Calle 14*. Vol 4, (4). Bogotá. Colombia: Universidad Distrital Jose Caldas.

Gómez-Peña, G. (2000). *Dangerous border crossers. The artist talks back*. London. New York: Routledge.

_____ (2005). "En defensa del arte del Performance". En *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, año 11, n. 24, pp. 199-226. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf> . [Consultado el 12 de septiembre de 2018].

_____ (2002). "Al otro lado del espejo mexicano". *Revista Conjunto* nº 151. Recurso electrónico Disponible en: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/151/revistaconjunto151.php?pagina=conjunto>. [Consultado el 18 de octubre de 2019].

_____ (2005). *Ethno-Techno. Writings on performance, activism, and pedagogy*. London. New York: Routledge.

Gómez Suárez, A. (2009). "El sistema sexo/género y la etnicidad: sexualidades digitales y analógicas". En *Revista mexicana de sociología*, nº 71 (4), pp. 675-713.

Gracida, E.M. (2013). "Entrevista a Alan Knight". En *Revista Economía UNAM*. Vol. 10, nº29. Disponible en :

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecu/article/view/45111/40663> [Consultado el 18 de Mayo de 2018].

Gremels, A. (2016). "Transculturalidad y borderología: El arte fronterizo de Guillermo Gómez-Peña". En: *Revista iMex. México interdisciplinario*. año 5: nº 9. pp. 76-89. Disponible en: <http://www.imex-revista.com/transculturalidad-y-borderologia/> . [Consultado el 22 de octubre de 2019].

Grosfoguel, R. (2006). "La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global". En: *Revista de Humanidades Tabula Rasa*, núm. 4, enero-junio, pp. 17-46. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600402>. [Consultada el 17 de junio de 2017].

Grotowsky, J. (2011). *Miradas desde Latinoamérica*. Antonio Prieto Stambaugh y Domingo Adame (Eds.) Xalapa, Universidad Veracruzana: Editorial Códice, 2011.

Guasch, A.M. (2007). *El Arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. España: Ediciones del Serbal.

_____ (2021). *DERIVAS. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. España: Ediciones Akal.

Guirao Mirón, C. (2019). "Mujeres en las industrias culturales y creativas". En: *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio*, nº20, pp. 66-74. Disponible en: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5567> . [Consultado el 10 junio de 2021].

Gutiérrez, N & Núñez R. (1998). "Arquetipos y estereotipos en la construcción de la identidad nacional de México". En: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 60, No. 1, marzo. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 81-90. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3541257> . [Consultado el 30 de octubre de 2019].

Guzmán Wolffer, R. (2011). "México: violencia e identidad". En: *La Jornada Semanal*. Domingo 23 de octubre de 2011. Num: 868.

Halberstam, J. (2008) *Masculinidad femenina*. Barcelona-Madrid: Editorial Egales. Colección G.

Haraway, D. (1984). "Manifiesto para ciborgs". En: *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la Naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Harris, J. (2007). *Dead history, live art?: spectacle, subjectivity and subversion in visual culture since the 1960s*. Liverpool: University Press.

Hernández Cervantes, M. (2014). "Mexicanidad: herencia cultural, memoria e historia bajo una misma identidad". En *Revista Semiosfera*. Madrid: Universidad Carlos III.

Segunda época. Marzo 2014. Nº2. Disponible en:
<https://erevistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/1939/930>. [Consultado el 3 de Noviembre de 2019].

Hernández L.G. (2014). "Espías y lentejuelas II: el rostro oculto de Cantinflas". En: Blog *El oficio del reportero*. 7 de septiembre 2014. Disponible en:
<https://luisghernandez.wordpress.com/2014/09/07/espias-y-lentejuelas-ii-el-rostro-oculto-de-cantinflas/>. [Consultado el 2 de marzo de 2018].

Hernández, F. (2015). "Federico Sánchez Fogarty. Un visionario de su tiempo". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXXVII, num. 106, 2015, pp. 233-238. México.

Hernández Navarro, M.A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

Ibeas-Vuelta, N. (Coord.) (2019). *Mujeres migrantes. (De)construyendo identidades en tránsito*. Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

Jodorowsky, A. (1965). *Teatro pánico*. México, D.F.: Ediciones Era.

_____ (1996). *Antología pánica*. México: J. Mortiz.

Kraniauskas, J. (2012). *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. Prólogo de Roger Bartra. México: FLACSO.

_____ (2015). *Políticas Culturales. Acumulación, desarrollo y crítica cultural*. México: FLACSO.

Lagarde, M. (1996). "Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia". En: *Cuadernos Inacabados* nº 25. Madrid: Horas y horas. 1996, pp.13-38.

_____ (2001). "Poder, relaciones genéricas e interculturales". En: *Conferencias Internacionales: Primer Encuentro Mesoamericano de Estudios de Género*. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Guatemala, [2001], pp. 13-50.

_____ (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.

Lamas, M. (1996). *El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género.

Lamas, M (1998). "La violencia del sexismo". En: *El mundo de la violencia*. UNAM México: Fondo de Cultura Económica, pp. 191-198.

_____ (Coord.) (2007). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Larrondo, M y Camila Ponce L. (Eds.) (2019). *Activismos Feministas Jóvenes: Emergencias, Actrices y Luchas en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

- Lau, A. (2000). "El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio". En: *Feminismo en México, ayer y hoy*. Bartra, E., Fernández Poncela y Lau, A. (Eds.) México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 13-36.
- Laurentis T. (1989). "Technologies of Gender". In: *Essays on Theory. Film and Fiction*. London: Macmillan Press, pp. 1-30.
- Lazcano Vázquez, C. Matos, A. y Pérez Díaz L. (2005). "Una mirada psicológica a la religión desde la perspectiva de género". En: *Revista Universidad de Oriente* nº 108, pp. 49-52.
- Leibold, V. E. (2015). "La Sirena decolonial: Lia La Novia y sus interrupciones afectivas". En: *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* nº 8. Universitat de València. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4537/6769>. [Consultado el 29 de febrero de 2020].
- Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. (2007). En: *Diario Oficial de la Federación el 1 de febrero de 2007*. México, Disponible en: <https://www.gob.mx/conavim/documentos/ley-general-de-acceso-de-las-mujeres-a-una-vida-libre-de-violencia-pdf>. [Consultado el 20 de marzo de 2020].
- List Arzubide, G. (1926). *El movimiento estridentista*. México: Ediciones de Horizonte.
- Llopis, M. (2010). *El posporno era eso*. Editorial Melusina.
- Lomnitz, C. (2006). *Idea de la muerte en México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lozano de la Pola, R. (2018). "¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como espacio de aparición". En: *El Ornitorrinco Tachado*. Revista de Artes Visuales (8), pp. 29-39.
- Lugo C. (1985). "Machismo y Violencia". En: *Nueva Sociedad* nº 78. Julio- agosto 1985, pp. 40-47.
- Lugones, M. (2005). "Colonialidad y Género". En: Revista *Tabula Rasa*, nº 9. Bogotá, Colombia: Universidad de Cundinamarca, pp. 73-101.
- Luna, L.G. (2003). *Los movimientos de mujeres en América Latina y la renovación de la historia política*. Cali, Colombia: Centro de Estudios de Género Mujer y Sociedad. Universidad del Valle.
- Luis Mora, J.M. (1836). *México y sus revoluciones*. Paris: Librería de la Rosa.
- Lust, E. (2009). *Porno para mujeres*. Barcelona: Melusina.
- MACBA. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. (2014). *Gómez-Peña: Un artista mexicano entre dos continentes*. Recurso electrónico audiovisual. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tgnjMtV3-WQ>. [Consultado el 20 de Octubre de 2019].

- MacKinnon, C. and Dworkin, A. (1988). *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*. Minneapolis: Organizing Against Pornography.
- Maldonado, P. (2011). *Discursos Curatoriales y Prácticas Artísticas: Aciertos y Desaciertos en Estéticas Decoloniales*. Disponible en: <https://esferapublica.org/nfblog/discursos-curatoriales-y-practicas-artisticas-aciertos-y-desencuentros-en-esteticas-decoloniales/> [Consultado el 15 de mayo de 2018].
- Manning, S. (1993). *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. University of California Press.
- Maples Arce, M. (1923). *Manifiesto Estridentista*. Con Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, M.N. Lira, Mendoza, Salazar, Molina y doscientas firmas más. Disponible en: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-2/literatura/el-mundo-colonial-y-dependiente/manifiesto-estridentista>. [Consultado el 6 de Octubre de 2018].
- Marcuse, H. (1972). "Art as form of reality". In: *New Left Review*, nº 74, pp 51-58.
- Marinetti, F.T. (1909). "Le Futurisme". En: *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas SL.
- Martin, J. (1972). *The Modern Dance*. New York: Dance Horizons.
- Martínez Sotelo, G. (2015). "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda. La figura del "macho" contemporáneo 20 años después". En: *Polifonía Revista académica de Estudios Hispánicos*. University of Central Oklahoma. Disponible en: <https://www.apsu.edu/polifonia/v5/2015-sotelo.pdf> . [Consultado el 2 de Febrero de 2018].
- Mayer, M. (2004) *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. México: Pinto mi Raya. Conaculta-Fonca.
- _____ (2009). "Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI". En *Debate feminista*. vol. 40, octubre de 2009, pp. 191-205.
- Medina, C. (2008). "El Ojo Breve: Tropicoso y antiartístico (Sobre Felipe Ehrenberg: Visión Periférica)". En: *Revista Reforma*, nº 16 de abril. México: Museo de Arte Moderno, p.7.
- _____ (2009). "Espectralidad Materialista". En: *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podemos hablar?*. Catálogo del Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia. Ciudad de México: Conaculta, UNAM, Inba. Patronato de Arte Contemporáneo, pp.15-32
- Mendoza, B. (2010). "La epistemología del Sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano". En: *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, vol. 1, pp. 19-36.

Merlín, S. (1995). *Vida y milagros de las carpas: La carpa en México 1930-1950*. México: Inba-Citru.

Miano, M. (1994). "Mujeres zapotecas: El enigma del matriarcado". En: *Historia y Fuente Oral*, nº 11. Identidad y Memoria, pp. 67-81. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27753424?seq=1> . [Consultado el 3 de mayo de 2019].

Mignolo, W. (2007). "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto". En: *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.) Bogotá: Siglo del Hombre Ediciones, pp.25-46.

_____ (2008). "The Historical Foundation of Modernity/Coloniality and the Emergence of Decolonial Thinking". In: *A Companion to Latin American Literature and Culture*. S. Castro-Klarén (Ed.) Oxford: Blackwell, pp. 12-32.

_____ (2003). *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: AKAL.

Mignolo, W & Gómez, P.P. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/esteticas-decoloniales-2/>. [Consultado el 8 de junio de 2018].

Milano, L. (2016). "Reventando cadenas. Postpornografía y feminismo en la obra de Nadia Granados". En: *Arte y Políticas de Identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 155-170.

_____ (2018). "Advers*S, Repulsiv*S Y Rabios*S. La Adversidad Sexual En La Obra Posporno De Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto". En: *Revista Kaypunku. Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*. Lima. Perú: Universidad Nacional de San Marcos.

Millett, K. (1969). *Sexual Politics*. New York: Columbia University Press.

Monárrez Fragoso, J. E. (2002). "Femicidio sexual serial en Ciudad Juárez: 1993-2001". En: *Revista Debate Feminista*. Vol. 25, abril 2002, pp. 279-305.

Monsiváis, C. (1970). *Días de guardar*. México: Ediciones Era.

_____ (1977). "De Mexico y los chicanos, de Mexico y su cultura fronteriza". En: *La otra cara de México. el pueblo chicano*. Comp. David Maciel. México: Ediciones El Caballito, 1977. pp. 1-19.

_____ (1979). *Amor perdido*. 2ª ed., México: Ediciones Era.

_____ (1981). "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares". En: México en *Cuadernos Políticos*. nº30, México: Ediciones Era. Octubre-diciembre de 1981, pp. 33-52.

_____ (1981). "¿Pero hubo alguna vez once mil machos?". En: Revista *FEM*. Nº 18, abril-mayo, México: Pacarina del Sur, pp. 9-20.

_____ (1997). "Tin Tan: The Pachuco". En: *Mexican Postcard*. Edited, translated and introduced by John Kraniauskas. London: Verso, pp. 106-118.

_____ (1998). "Tongolele y el enriquecimiento de las buenas costumbres" (pról.) En: *No han matado a Tongolele* de Arturo García Hernández. México: La Jornada Ediciones, pp. 11-19.

_____ (2005). "When Gender can't be seen amid the symbols: Women and the Mexican Revolution". In *Sex in revolution: gender, politics and power in modern Mexico*. Edited by Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan, and Gabriela Cano. Durham, N.C.: Duke University Press.

Monsiváis, C. & Soler, J. (2011). "Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y los momentos momentáneos". En: *Los ídolos a nado: una antología global*. Madrid: Editorial Debate, pp. 99-121.

Montecino, S. (2002). "Understanding Gender in Latin America". In *Feminist Anthropologies of Latin America*. Rosario Montoya, Lessie Jo Frasier (eds). New York: Palgrave Macmillan.

Mora, F.J. (2000). "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº29. Universidad de Alicante, pp. 257-275.

Morales Zea, M. (2011). "Nacionalismo, identidad nacional y multiculturalismo en México". En Blog: *Anatemas y Apologías*. Disponible en: <https://anatemasyapologias.wordpress.com/about/>. [Consultado el 12 de marzo de 2019].

Moreiras, A. (2013). "¿Puedo madrugarme a un narco?. Posiciones críticas en LASA". En: *Cuadernos de Literatura*, vol. 17, nº 33, pp 76-89.

_____ (2016). *Marranismo e inscripción o el abandono de la conciencia desdichada*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.

Morgan R. (1980). "Theory and Practice: Pornography and Rape". In: *Take Back the Night*. Laura Lederer (Ed). New York: Morrow, pp. 47-64.

Nájar, A. (2014). Las dos vidas de Cantinflas. En: *BBC Mundo*. Ciudad de México. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140920_cantinflas_mexico_doble_vida_a_n . [Consultado el 20 de Marzo de 2019].

Natan, D. (2005). "Trabajo, sexo y peligro en Ciudad Juárez". En *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre violencia de género*. Madrid: MNCARS, marzo - mayo 2005, pp. 293-305.

- Njami, S. (2010). "Bienvenidos al Tercer Mundo". En: *El Cultural revista de Arte*. Disponible en: <https://elcultural.com/Bienvenido-Tercer-Mundo> . [Consultado el 18 de febrero de 2018].
- ONU Mujeres (2012). *La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985-2016*. México: Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres.
- Ortega y Gasset, J. (1957). *Meditaciones del Quijote*. (Con Comentario de Julian Marías). Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico - Revista de Occidente, 1957.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2007). "Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)". En *Cuadernos de América sin nombre*. Vol. 20. Alicante: Universidad de Alicante.
- Osornio Panini, F. (2017). *Venenos y Contraveneno: Pospornografía en México*. Disponible en: <http://www.lechedevirgen.com/textos/venenos-y-contravenenos-pospornografia-en-mexico/>. [Consultado el 17 de julio de 2019].
- Oyarzún, K. (1996). "Identidad femenina, Genealogía mítica, Historia: Las manos de mama, de Nellie Campobello". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 22, No. 43/44, pp. 181-199.
- Paladini, L. (2012). "El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez". En: *Les Ateliers du SAL*. 1-2 (2012), pp.131-144.
- Paz, O. (1968). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1992). *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- Phelan, P. (1998). "Review of Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949– 1979, by P. Schimmel". In: *Art on Paper*, 3(2), 70–71. Disponible en: <http://www.istor.org/stable/24557384>. [Consultado el 19 de agosto de 2021].
- Pinta, M.F. (2005). "El Género en Escena. Performance y Feminismo". En *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Universidad de Buenos Aires. N.2, dic. Pp.1-14. DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n2.9591> .
- Pluchard, F. (1974). "Primer manifiesto de arte corporal". En: *Revista L'Art Corporel*. 20 de diciembre de 1974, pp. 64-66.
- Prada, N. (2010). "¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate". En: *Revista La manzana de la discordia*. Enero - junio, Año 2010, Vol. 5, nº 1. Universidad Nacional de Colombia, pp.7-26.
- Pratt, M.L. (2004). "Mi cigarro, mi Singer y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie" En: *Cuadernos Pagu*. (22), pp.151-184. Disponible en:

<https://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332004000100007>. [Consultado el 20 de agosto de 2018].

Preciado, B. (2007). "Mujeres en los márgenes. Reportaje después del feminismo". En: *Suplemento Cultural Babelia*. El País. Edición de sábado 13 de enero de 2007. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html.

_____ (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

_____ (2009). "Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans" En: *Debate Feminista*. n.º 40, 111-123. Disponible en: http://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1442. [Consultado el 26 de mayo de 2019].

Prieto, A. (2001). "Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual". En: México. *Revista Conjunto* (Casa de las Américas) n.º. 121, abril-junio 2001.

Quijano, A. (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad". En: *Perú Indígena* vol. 13, no. 29. Lima, pp.11-20.

_____ (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina". En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Landier (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.

Ramos, M. (2015) *Felipe Ehrenberg. Las partituras Visuales: nuevas propuestas colectivas de creación artística*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía. Disponible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/felipe_ehrenberg_las_partituras_visuales-nuevas_propuestas_colectivas_de_creacion_artiustica.pdf. [Consultado el 12 de Julio de 2018].

Ramos, S. (1934). *El perfil del hombre y su cultura en México*. Trigésimo séptima reimposición. 2001. Editorial Planeta Mexicana.

_____ (1943). *Historia de la filosofía de México*. Volumen X. México: UNAM Biblioteca de Filosofía Mexicana.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA.

Rashkin E, J. (2014). *La aventura Estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ravina-Ripoll, R. (2021). Roche Cárcel, Juan Antonio (Eds.). "Las sociedades difusas. La construcción/deconstrucción sociocultural de fronteras y márgenes". En: *methaodos.revista de ciencias sociales*, 9(2), pp. 334-335. DOI: <https://doi.org/10.17502/mrcs.v9i2.493>.

- Richard, N. (1980). *Cuerpo Correccional*. Santiago de Chile: Ediciones Francisco Zegers.
- Rizk, B. J. (2000). "El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer". En: *Latin American Theatre Review*, nº33(2), pp. 93-111.
- Rodenbeck, J. F. (2011). *Radical prototypes: Allan Kaprow and the invention of happenings*. Cambridge, Mass. London: MIT Press.
- Rodríguez, B. (1988). *Nelly Campobello: eros y violencia*. Universidad Autónoma de México. Coordinación de Humanidades.
- Rojas Villagra, L. (Coor.) (2015). *Neoliberalismo en América Latina. Crisis, tendencias y alternativas*. Grupos de trabajo de CLACSO. Asunción: CLACSO.
- Rosauro, E. (2017). *Historia y Violencia en América Latina. Prácticas Artísticas: 1992-2012*. Colección Ad Hoc. Murcia: CENDEAC.
- Roussel, D. (2001). "Viennese Actionism: Destruction brings creation". In: *Art Action 1958-1998*. Richard Martel (ed). Quebec: Intervetion, pp 158-165.
- Rubin, G. (1986). "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo". En: *Nueva Antropología*. Vol VIII, nº30. México: UNAM, pp. 96-107.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Salanova, M. (2012). *Pospornografía*. Murcia: Pictografía Ediciones.
- Sánchez, J.A. (2003). *Isadora Duncan. El arte de la Danza y otros escritos*. Ediciones Akal.
- Serret, E. (2001). *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University Press of Pennsylvania.
- _____ (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires: Libros de Rojas.
- Schimmel, P. (1998). "Phela, P. Review of Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979". In: *Art on Paper*, vol. 3, no. 2, 1998, pp. 70-71.
- Schneemann, C. (1997). *More than meat joy. Performance Works and select writings*. México Documentext. INBA-CITRU. México.
- Schneider, L.M. (1985). *El Estridentismo: México, 1921-1927. Introducción, recopilación y bibliografía*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Segura, F. (1991). *Gloria Campobello: la primera ballerina de México*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Segura Cabañero, J. (2015). "Symbolic Deterritorialization: The Case of Gabriel Orozco". In: *Art and Design Review*. 03. 1. Pp. 1-7. DOI: [10.4236/adr.2015.31B001](https://doi.org/10.4236/adr.2015.31B001).
- Segura Cabañero, J. y Simó Mulet, T. (2015). "Dialectical Space: The Case Studies of Alfredo Jaar and Gordon Matta-Clark". In: *International Journal of Art and Art History*. Vol.3, nº2. December 2015. DOI: [10.15640/ijaah.v3n2a1](https://doi.org/10.15640/ijaah.v3n2a1).
- Serret, E. (2000). "El feminismo mexicano de cara al siglo XXI". En: *El Cotidiano*, vol. 16, núm. 100, marzo-abril, 2000. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 42-51.
- Spivak, G. (1999). Can the Subaltern Speak? In: *Reflections on the History of an Idea*. Ed. by Rosalind C. Morris. New York: Columbia University Press.
- Taormino, T., Penley, C., Parrenas, C. and Miller-Young, M. (Eds.). (2013). *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*. University of New York: The Feminist Press.
- Taylor, D. (2001). "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política". New York University. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>. [Consultado el 5 de febrero de 2018].
- _____ (2002). "Translating Performance". In: *Journal Modern Language Association*, pp. 44-50. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25595729?seq=1>. [Consultado el 1 septiembre de 2019].
- _____ (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Thomas, H. (1995). *Dance, Modernity and Culture. Exploration in the sociology of Dance..* London and New York: Routledge.
- Tortajada Quiroz, M. (1985). *Danza y Poder*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- _____ (2004). "Bailar la Patria y la Revolución". En: *Revista Casa del Tiempo*. Mes de abril 2004. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____ (2005). "Construyendo imágenes de la nación". En: *Revista Casa del Tiempo*. Mes de Marzo. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Torres, D. (2011). *Pornoterrorismo*. México: Editorial Txalaparta.
- Valcárcel, A. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina.
- _____ (2014). "Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver". En: *Gesto Decolonial*. Volumen 11 Número 1. Editado por el Instituto Hemisférico de

Performance y Política. Disponible en:

<http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/valencia>. [Consultado el 10 de Abril de 2019].

Vargas, M. (2004). "La biología y la filosofía de la raza en México: Francisco Bulnes y José Vasconcelos". En: *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayo de historia intelectual, siglos XIX y XX*. México: Colegio de México, pp. 159-176.

Vasconcelos, J. (1925). *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Barcelona: Agencia Mundial de Librería.

Vásquez Rocca, A. (2017). "Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus". En: *Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567>. [Consultado el 3 de diciembre de 2020].

Villarreal, M. A. (2015). *U.S.-Mexico Economic Relations: Trends, Issues, and Implications*. abril 20, 2015. Disponible en: <http://www.fas.org/sgp/crs/row/RL32934.pdf> [Consultado el 20 enero de 2019].

Villamizar, G. (2014). "Debate Altermodernidad-Colonialidad (segunda parte)". En: *Esfera Pública*. 30 julio. <http://esferapublica.org/nfblog/debate-altermodernidad-decolonialidad-segunda-parte/> [Consultado el 18 de diciembre de 2018].

Villegas Morales G. (2001). *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/191/VillegasMorales.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consultado el 1 de septiembre de 2019].

_____ (2006). "Los grupos de arte feminista en México". En: *La Palabra y el Hombre*. Universidad Veracruzana. Enero-marzo 2006, nº 137, pp.45-47. Disponible en: <https://gladysvillegasm.wordpress.com/2015/07/16/los-grupos-de-arte-feminista-en-mexico-3/>. [Consultado el 10 de septiembre de 2019].

Wallerstein, I. (1979). *The capitalist world economy*. New York and London: Cambridge University Press.

Warr, T. (2010). *The Artist Body*. New York: Phaidon.

Weimer, T. (2010). "Las imágenes barajadas en Cartucho de Nellie Campobello". En: *Cuadernos Americanos*. Nueva Época, Vol. 4, Nº. 134, 2010, pp. 103-123.

Wolffer, L. (2006). "Usos extremos del cuerpo". En: Josefina Alcázar (Comp.) *Mujeres en Acción. Serie Documental del Performance*. CD interactivo, México: Conaculta-Fonca, Ex-Teresa, Citru.

Womack J. (2001). "La revolución Mexicana". En: *Historia de México*. Cambridge University Press. pp. 47-214.

Yépez, H. (2013). "Please don't discover me. Guillermo Gómez-Peña en los 90". En: *Inidiversidad*, nº 12, agosto-octubre de 2013. Universidad Autónoma de Puebla.

Yúdice, G. (2009). "Definición de Política Cultural". En: *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Instituto Mora. México: Siglo XXI Editores.